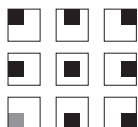


Академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА



І Н С Т И Т У Т
П Р О Б Л Е М
С У Ч А С Н О Г О
М И С Т Е Ц Т В А

АКАДЕМІЯ
МИСТЕЦТВ
УКРАЇНИ



ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

Олексій РОГОТЧЕНКО

СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ І ТОТАЛІТАРИЗМ

Київ — 2007

УДК 7.036(477) «19»

ББК 85.1(4Ук)

Р 59

Р 59 РОГОТЧЕНКО О. О. **Соціалістичний реалізм і тоталітаризм** / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — Київ: ФЕНІКС, 2007. — 608 с.: іл.

ISBN 978-966-651-771-8

ББК 85.1(4Ук)

Монографію присвячено дослідженню українського образотворчого мистецтва й архітектури 1930–1950-х. Окреслено суспільно-політичне й соціально-психологічне тло, створювану радянськими ідеологами одновекторність розвитку художньої культури та неминучу жорстку залежність митця від цих обставин. Розкрито особливий різновид радянського тоталітаризму в Україні та його несхожість з іншими тоталітарними системами. Вперше усебічно висвітлено особливості художнього процесу у східній та центральній частині України зазначеного періоду з точки зору його сприйняття митцем. Зроблено спробу спростувати міфи про відсутність опору методу соціалістичного реалізму, нав'язаному владою, упродовж другої половини 1930-х. Введено до наукового обігу невідомі раніше документи, художні твори тощо.

Розрахована на мистецтвознавців і широкий читацький загал.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту проблем сучасного мистецтва
Академії мистецтв України*

*Рецензенти:
доктор мистецтвознавства Т. Кара-Васильєва
доктор мистецтвознавства О. Голубець
доктор мистецтвознавства О. Федорук
доктор мистецтвознавства О. Лагутенко*

В оформленні обкладинки використано роботу
І. Удовиці «Портрет дружини». Дерево, 1934

ISBN 978-966-651-771-8

© О. О. Роготченко, 2007
© ІПСМ АМУ, 2007
© ФЕНІКС, 2007

Моїм вчителям

Зої Стреловій,

Петру Говді,

Леоніду Владичу,

Тетяні Орловій

присвячується

ЗМІСТ

<i>Віктор Сидоренко. Переднє слово</i>	9
Вступ	11
Розділ перший. Стан наукової розробки теми, огляд джерел та методи дослідження	17
Розділ другий. Соціально-політичне тло і художнє життя в радянській Україні 1930-х	35
Пластичні мистецтва напередодні 1932 року: пошуки і здобутки	37
Соціально-політичні зміни і передиспонування художньої культури України 1930-х рр.	57
Розділ третій. Метод соціалістичного реалізму в контексті ідеології марксизму-ленінізму	85
Мистецтвознавчі рефлексії соціалістичного реалізму	87
Творення ілюзій винятковості і безконкурентного середовища: знищення школи М. Бойчука	111
Розділ четвертий. Українське радянське мистецтво 1930–1950-х: Здобутки і межі	127
Скульптура	129
Живопис	181

Графіка	247
Синтез мистецтв	335
Розділ п'ятий. Театр 1930–1950-х очима художника і глядача	377
Розділ шостий. Архітектурне середовище Харкова 1930–1950-х рр.	469
Видозміни слобожанського мистецького середовища у контексті примусового ствердження методу соціалістичного реалізму	487
Розділ сьомий. Особливості розвитку образотворчого мистецтва Галицької України повоєнного періоду (1945–1960)	511
Художнє життя Буковинської України як модель нищення образотворчого мистецтва в умовах тоталітарної сваволі (1930–1950)	529
Висновки	543
Бібліографія	548
The distinctive features of the fine arts in the Soviet Ukraine of 1930–1950	573
Conclusions	601
Перелік умовних скорочень	606

Репродукції на шмуцтитулах:

- Стор. 2. *М. Гельман. На кордоні. 1937 (Полтава). Фото Х. Келефа, 1942.*
- Стор. 16. *К. Шурупов. Піймали диверсанта. Олія. 1939.*
- Стор. 34. *В. Касіян. Ленін і діти. Килим. 1935.*
- Стор. 90. *А. Резніченко. Під прапором Леніна. Олівець. 1934*
- Стор. 132. *І. Макогон. Знищувач танків. Гіпс тонований. 1945.*
- Стор. 400. *А. Петрицький. Ексцентричний танок. до постанівки К. Голейзовського (Москва). Гуаш, туш. 1922*
- Стор. 492. *Архіт. Г. Нечаєнко. Середня школа № 5 по вул. Іванова у Харкові. Фрагмент фасаду*
- Стор. 534. *О. Кульчицька. Гуцульщина при праці. Лінорит. 1947*

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Монографія старшого наукового співробітника відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, члена НСХУ, заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства Олексія Роготченка, який є зна-ним в Україні фахівцем з питань розвитку українського мистецтва доби тоталітаризму, продовжує тематику його досліджень, розпочатих у кандидатській дисертації «Образотворче мистецтво Радянської України 1930-х років» (2004 р.), і є результатом багаторічних студій автора у цій галузі.

Ця книга, що охоплює більш значний хронологічний період, є першим в Україні дослідженням, у якому комплексно, на методологічно виважених засадах, висвітлюються під кутом власного неупередженого бачення питання художнього життя Української РСР 1930–1950-х рр. у перебігу соціально-політичних зрушень епохи, які були радше стагнацією, аніж справжнім поступом. Автор залучає здебільшого не досліджуваний значний обсяг матеріалу, що охоплює як східні, так і західні терени нашої держави (зокрема, Буковинську Україну), торкається питань розвитку мистецтва, що, опинившись під пресингом ідеології соціалістичного реалізму, все ж намагалось уникати його «незаперечних творчих настанов».

Вихованець факультету теорії та історії мистецтва Київського державного художнього інституту (тепер — НАОМА), О. Роготченко багато років поспіль, обіймаючи посаду голови секції критики та мистецтвознавства, першого заступника голови Київської організації Національної спілки художників України, перебуває у вирі сучасних процесів формування суспільної свідомості у галузі українського мистецтвознавства, бере активну участь у створенні мистецьких проєктів, спрямованих знову ж таки на висвітлення маловідомих сторінок саме радянського мистецтва 1930–1950-х. Можливо, цим зумовлена наявність у книжці низки уперше оприлюднених архівних документів, пов'язаних з політичними аспектами, що впливали на біографії митців; і хоча вони подекуди не в усьому кореспондують з авторськими теоретико-історичними експлікаціями, проте мовби реставрують необхідні фрагменти того життєвого тла, на якому творилося мистецтво України доби тоталітаризму.

Студювання питань передісторії розвитку сучасного мистецтва, яка міститься у річищі означеного тоталітаризмом недавнього художнього минулого, є одним із напрямів наукової діяльності Інституту проблем сучасного мистецтва; і пропонуване видання є в цьому сенсі вагомим цеглиною у заповненні дослідницьких лакун, а також солідним доповненням наукового знання про українське мистецтво минулого століття. Таке доповнення, маю сподіватися, не залишиться поза увагою не лише мистецтвознавців, але й широкого читацького загалу: книжка, написана живою мовою, стимулює до роздумів над процесами становлення сучасної художньої культури, до глибшого розуміння тих засад, на яких ця культура формувалася упродовж кількох десятиліть і якої ми є прямими спадкоємцями.

*Академік Віктор Сидоренко
директор Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ*

ВСТУП

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

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

Європейські учені, сприймаючи деформації у ділянках образотворчого мистецтва в умовах

тоталітарних режимів як константу, підкреслюють разом з тим високу академічну майстерність художників цього періоду. Для більшості з них соціальні проблеми тоталітарного мистецтва уже стали немовби другорядними. На перший план виступає суто професійне дослідження мистецьких творів, принципів їх композиційного і кольорового вирішення, техніки виконання тощо. Практично в кожній вищій школі Європи, де вивчається історія і теорія мистецтва, у програмі присутні цикли лекцій, які докладно висвітлюють специфіку мистецтва тоталітарних держав і його вплив на розвиток світової культури.

В Україні дослідження мистецьких процесів, які відбувалися в епоху тоталітаризму, стало можливим лише з певної часової віддалі існування незалежної держави. Саме сьогодні з'явилися реальні шанси об'єктивної оцінки усього комплексу змін, які відбувалися в мистецькому середовищі за радянських часів. При цьому особливої ваги набуває детальне і всебічне вивчення докорінного перелому 1930-х рр., викликаного насильницьким впровадженням методу соціалістичного реалізму та ліквідацією усіх мистецьких організацій і творчих течій. Особливим з точки зору переоцінених цінностей вимальовується період воєнного лихоліття, коли ненадовго змінюється ставлення правлячої верхівки до інтелігента і особливо до творця потрібних образів — художника, літератора, композитора. Відновлені та розсекречені факти минулої післявоєнної історії проливають світло на вчинки художників і той мистецький продукт, що вироблявся протягом відбудовчого періоду аж до славнозвісного XX з'їзду КПРС. Саме розуміння того, що названий період 1930–1950 рр. є одним із найважливіших у новітній історії українського мистецтва, змусило автора написати і оприлюднити дану розвідку.

Напрямок дослідження обрано відповідно до державних наукових програм, спрямованих на створення об'єктивної історії української культури, а також теми «Особливості розвитку художнього процесу в Україні 1930–1950-х рр.», що розробляється в Інституті проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України (протокол № 12/1-Р від 24.02.04).

Метою дослідження було вивчення на основі багатого фактологічного матеріалу природи змін в українському образотворчому мистецтві і шляхів його розвитку у першій фазі становлення радянського тоталітарного режиму.

На досягнення поставленої мети спрямоване вирішення таких завдань:

– окреслити специфіку мистецького середовища в Україні до встановлення тоталітарного режиму;

– проаналізувати характер суспільно-політичних змін 1930-х рр., які зумовили «новітні» шляхи розвитку образотворчого мистецтва та архітектури в Радянській Україні;

– шляхом аналізу найхарактерніших художніх творів та доробку окремих художників окреслити вплив загального соціально-політичного тла на творчі процеси;

– визначити тенденцію одновекторності керованих владою діалогів «глядач — художник» і «критик — художник»;

– показати вплив жорсткого ідеологічного пресингу на свідоме мислення і підсвідомість творчої особистості;

– на основі ретельного вивчення мистецтвознавчих та історичних джерел, свідчень безпосередніх учасників мистецького життя виявити відмінності тогочасних європейських тоталітарних режимів, в тому числі й радянського, від режиму, запровадженого в УРСР, зокрема, у характері їх впливу на розвиток культури і мистецтва;

– показати, що панування у період 1930–1950-х рр. в УРСР особливого різновиду тоталітарного режиму дає підстави розглядати тогочасне українське мистецтво як виняткове явище в європейському і світовому мистецьких процесах.

Об'єктом дослідження було образотворче мистецтво радянської України 30–50-х рр. ХХ ст., творчий доробок, специфіка світосприйняття і відтворення навколишнього світу тогочасними живописцями, скульпторами, графіками, архітекторами. Для виразності мистецтвознавчих узагальнень роботи поданий короткий аналіз змін у галузі архітектури, яка творила основу розвитку образотворчих мистецтв і яскраво демонструвала особливості запровадженого творчого методу.

Предметом дослідження стали соціокультурні і художні процеси, які відбувалися в УРСР у мистецьких сферах у період 1930–1950-х рр.

Методи дослідження. Поставлені в розвідці завдання визначили сукупність основних застосованих методів. Передусім застосовувався системно-порівняльний аналіз: українське радянське мистецтво 1930–1950-х рр. розглядалося у контекстному зіставленні з іншими типологічно близькими явищами. При вивченні спеціальної літератури, архівних джерел та їхньої систематизації — метод індукції. При висвітленні історичних аспектів проблеми — історичний метод. При вивченні творів мистецтва — метод мистецтвоз-

навчого образно-стилістичного аналізу. При розгляді українського мистецтва 1930–1950-х рр. на соціокультурному тлі — контекстуальний метод.

Хронологічні рамки дослідження, з одного боку, визначає 1929 р., окреслений загальноприйнятим у європейському мистецтвознавстві терміном «тоталітарне мистецтво першої фази», з іншого початок 60-х рр. ХХ ст. — років «відлиги».

Територіальні межі дослідження: у праці досліджуються творчість художників і мистецькі процеси, які відбувалися у центральній і східній частинах радянської України. Для порівняння використано коротку характеристику тогочасного мистецького середовища в Галичині, Закарпатті та Буковинській Україні.

Наукова новизна праці полягає в тому, що в ній:

– вперше у вітчизняному мистецтвознавстві всебічно вивчаються особливості художнього процесу в Східній та Центральній Україні періоду 1930-х рр. з точки зору його сприйняття творцями, що жили і працювали в умовах тоталітарного режиму;

– окреслено суспільно-політичне і соціально-психологічне тло, активно створюване радянськими ідеологами для забезпечення жорстко контрольованого, одновекторного розвитку українського образотворчого мистецтва зазначеного періоду;

– доведено, що у період 1930–1950-х рр. існував особливий місцевий різновид радянського тоталітаризму, який спричинив специфічний вплив на розвиток української культури і мистецтва, і що саме цей факт зумовлює виняткову важливість вивчення фактологічних матеріалів, пов'язаних з даним періодом;

– доведено емоційну та фізичну залежність українського художника від тоталітарної системи, від низки чинників, які мали місце виключно на території України, а тому визначили особливий стан української культури загалом і образотворчого мистецтва зокрема;

– спростовано міф про відсутність опору у колах мистецької інтелігенції стосовно творчого методу, обов'язкового для виконання упродовж другої половини 1930-х рр. (школа М. Бойчука, а також прояви імпресіоністичного мистецтва у живопису та скульптурі повоєнного періоду);

– введено у науковий обіг невідомі раніше документи — листування митців, а саме листи О. Довженка, А. Петрицького, М. Глуценка, О. Хвостенка-

Хвостова, а також звіти оперуповноважених і доповідні записки до каральних органів Києва та Москви про діяльність української мистецької інтелігенції;

– вперше оприлюднено деякі розсекречені документи з фондів КДБ-СБУ стосовно технології утримання населення України у стані страху;

– знайдено в архівах і літературних джерелах листи діячів культури (О. Кульчицька), що спростувало загальноприйнятні версії розвитку українського радянського образотворчого мистецтва;

– відкрито ім'я і віднайдено невідомі раніше вітчизняному мистецтвознавству твори українського художника Івана Удовиці, а також новий твір школи Михайла Бойчука (ймовірно, роботи В. Седяра).

Практичне значення праці полягає в тому, що досліджуваний фактологічний матеріал маловідомий не лише широкому загалу, а й спеціалістам, його основні висновки й теоретичні положення можуть бути використані у підготовці відповідних розділів нового видання історії мистецтва України, а також у процесі широкомасштабного розгортання науково-дослідних робіт, присвячених проблемам мистецтва ХХ ст. Зроблені автором теоретичні узагальнення стануть у пригоді при написанні підручників і навчальних посібників, методичних розробок і спеціальних лекційних курсів з історії культури й мистецтва. Вони також допоможуть музейним працівникам у процесі формування фондів колекцій та переосмислення експозиційного матеріалу, представленого у сучасних музеях України.

Результати дослідження опубліковані у журналах та мистецтвознавчих збірниках, акредитованих ВАК України, у збірниках матеріалів наукових конференцій, у наукових культурологічних журналах, інших періодичних виданнях, проголошені на наукових конференціях, у виступах на телебаченні та в публічних лекціях.

Структура роботи визначається характером порушених у дослідженні проблем, поставленими головною метою і завданнями.



РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

**СТАН НАУКОВОЇ
РОЗРОБКИ ТЕМИ,
ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ
ТА МЕТОДИ
ДОСЛІДЖЕННЯ**

Особливості проведеного дослідження зумовлені як специфікою історичного періоду, на якому була зосереджена увага, так і тим, що достовірні, нетенденційно подані матеріали, які дали змогу об'єктивно й ґрунтовно вивчити проблему мистецького життя України 1930-х рр., стали доступними відносно недавно. Сучасних фундаментальних джерел з обраної теми практично не маємо, і цей фактор суттєво ускладнював роботу. В кінцевому підсумку використані літературні джерела можемо розділити на три основні групи.

До першої групи належать видання, які побачили світ власне у час, зазначений у дослідженні, — 30–50 рр. ХХ ст. Вони були безпосереднім, живим відгуком на процеси, що відбувалися. Це насамперед періодичні видання: журнали, які видавалися в Москві, — «Искусство», «Творчество», в Києві — «Малярство і скульптура», «Київ соціалістичний», «Образотворче мистецтво», «Будівництво і архітектура», а також у Харкові — «Нова генерація», у Львові — «Українське мистецтво». На їхніх сторінках велася полеміка, яка, по суті, й не містила дискусії, а була масованою, спочатку прихованою, а потім явною і незаперечною пропагандою, що переросла у відкритий ідеологічний натиск.

Останній, у свою чергу, обернувся нищівною боротьбою з формалізмом, українським буржуазним націоналізмом і «безвідним» космополітизмом. Особливо характерним такий стан справ став у післявоєнні роки. Література з питань мистецтва була вкрай заідеологізованою. Численні публікації в газетах і журналах ставали предметами неодмінних обговорень і відповідних на них реакцій. Нерідко серйозні наукові статті несли у собі елементи «езопової» мови — про дійсний стан речей можна було «прочитати» лише між рядками.

Після війни художній процес в Україні активізується. Цьому сприяє відповідна робота Київського державного художнього інституту й науково-дослідного Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнографії АН України. Пожвавлюється мистецтвознавчо-критична діяльність авторів, які з 1950-х рр. все більше впливають на художній процес своєю критикою, а ще, відповідно до особливостей ладу, — на творче та приватне життя художників. Це насамперед мистецтвознавці: Леонід Владич, Борис Лобановський, Юрій Белічко, Петро Говдя, Володимир Цельтнер, Лідія Попова, Платон Білецький, Людмила Сак, Григорій Островський, Адам Жук, Тетяна Кара-Василь'єва, Григорій Островський, Євген Афанасьєв, Василь Афанасьєв, Олександр Федорук, Людмила Соколюк, Ольга Тарасенко та інші.

Література, що побачила світ у 1960–1980-х рр. (а це були не лише статті в наукових збірниках та періодичних виданнях, а вже й монографії), так само, а може й жорсткіше, була підпорядкована ідеологічним постулатам і пріоритетам. За рідкими винятками вона не відображала справжньої картини розвитку мистецтва і тих проблем, які хвилювали художників. У ній був зафіксований офіційний рівень розвитку мистецтва, який видавався за реальний, а насправді був лише бажаним з ідеологічної точки зору тоталітарної держави. Такі видання виокремлювали певне, досить обмежене коло художників 1930–1950-х рр. та їхніх творів, які трактували як еталонні і таким чином досить штучно вибудовували лінію розвитку українського радянського мистецтва.

Висвітлювались твори, що відповідали основоположним настановам єдиного творчого методу соціалістичного реалізму, виконані на замовлення керівних структур або створені з урахуванням поставлених ними вимог. Більшість справді цікавих митців, які неофіційно впливали на реальний роз-

виток мистецтва, були замовчувані, а неординарні творчі явища й справжній стан речей офіційними дослідженнями обминалися. На офіційному рівні дослідження хоча й частково проводилися, та не могли бути опублікованими.

Отже, однобоке, тенденційне висвітлення подій та явищ було на той час явищем закономірним і неперекорним. У нашому дослідженні видання цього плану ми брали до уваги здебільшого у сенсі констатації певних явищ, імен і окремих творів, а також вивчення природи негативного впливу тоталітарної системи на культуру і мистецтво, навмисного і цілеспрямованого регламентування офіційних сфер творчої діяльності, витіснення з них цілих мистецьких напрямків і художників. До числа таких належать, зокрема, публікації М. Ліфшиця та Л. Рейнгарта «Кризис безобразия: от кубизма к поп-арт» [222], В. Крючкової «Антиискусство: теория и практика авангардистских движений» [200].

Безумовним успіхом українського мистецтвознавства щодо вивчення і висвітлення проблем 1930-х рр. у пластичних мистецтвах стали 5-й і 6-й томи «Історії українського мистецтва» [158; 159]. Слід пам'ятати, що авторський колектив видання працював під ідеологічним партійним тиском, і навіть те, що було вперше після репресивних років згадано, а подекуди навіть проілюстровано твори художників — М. Бойчука, В. Пальмова, А. Тарана, П. Голуб'ятникова, М. Шаронова, І. Жданко, Д. Шавикіна, Ю. Садиленка, І. Штільмана, І. Падалки, М. Епштейна, В. Заузе, О. Павленко, М. Жука, А. Черкаського, О. Богомазова, М. Шехтмана, Ф. Кричевського, М. Рокицького, М. Павлюка, А. Іванова, К. Гвоздика, К. Єлеви, С. Налепінської-Бойчук, В. Татліна, К. Малевича, О. Мизіна, Л. По, Ж. Діндо, О. Архипенка, О. Куриласа, А. Манастирського, Р. Сельського, О. Новаківського, а також nereкомендованих до згадки мистецтвознавців І. Врони, П. Горбенка, Ф. Ернста, Я. Затенацького, Є. Холостенка, В. Хмурого, слід вважати значним здобутком.

Важливо виділити публікації, що виходили у той час за кордоном, переважно в середовищі емігрантів. Це спогади очевидців, статті, в яких висловлені незаангажовані думки й реальні, не «підрихтовані» ідеологічно історичні факти. Вони допомагають ввести в історичний обіг імена художників, що змушені були емігрувати, а значить автоматично ставали «ворогами народу». Їхній унікальний творчий доробок, активну творчу виставкову

діяльність за межами батьківщини найпоспідовніше висвітлював український часопис «Нотатки з мистецтва», який друкувався у Філадельфії (США) у 1950-х рр. Широкий розголос й велику вагу мали, зокрема, статті Є. Блакитного, що побачили світ у 1970–1990-х рр. [47–49].

Наукові дослідження, здійснені й опубліковані у пострадянський період, тобто з другої половини 1980-х рр. до 2003 р., стали надзвичайно важливими в процесі підготовки й написання книги. В них можна було знайти не просто правдиві, а й глибоко аналітичні матеріали про характер і природу змін у поглядах на мистецтво й власне на мистецький процес періоду 30-х рр. ХХ ст. Артикулювалися явища примусової деструктуризації мистецького середовища і деформації у сфері естетичних уявлень, розглядалися й аналізувалися їхні наслідки. В них знаходимо виявлення та аналіз безпосереднього зв'язку тих чи інших мистецьких подій з певними суспільно-політичними катаклізмами. Надзвичайно важливими стали публікації, що висвітлюють трагічні долі видатних творчих особистостей. Провідним українським мистецтвознавцем, що вивчав проблеми соціалістичного реалізму в Україні, був доктор мистецтвознавства В. А. Афанасьєв (1921–2002). В одній із перших самостійних праць — книзі «Український радянський живопис», опублікованій 1962 р. [16], і ґрунтовній праці 1967 р. «Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві» [20] — автор змальовує шлях українського мистецтва, звичайно, посилаючись на відповідні партійні документи.

Важливо наголосити на цілій низці успішних досліджень штучно створеного, неприродного становища культури і мистецтва в тоталітарній системі. Їх реалізували зарубіжні вчені у ряді дискусійних статей і фундаментальних монографічних дослідженнях, які безпосередньо стосуються актуальних проблем теорії і практики мистецьких процесів розглянутого періоду. Незаангажований погляд збоку, навіть з відстані, став надзвичайно важливим для проведення в нашій праці певних аналогій та порівняльного аналізу.

Слід зазначити, що 1930-ті рр. виявилися для багатьох дослідників найцікавішими, можливо, через те, що саме цей час став найхарактернішим у сенсі становлення нових орієнтирів у мистецтві. Саме тоді мистецтво стилю соцреалізму, яке у цей час зароджувалося і формувалося в СРСР, виявляло певні аналогії зі світовою хвилею неореалізму, метафізичного

живопису, сюрреалізму, німецького експресіонізму, нової сутності і загальної практики розростання в Європі тоталітарних режимів. В історії українського мистецтва цей період надзвичайно драматичний, динамічний і цікавий. І. Голомшток, автор книги «Тоталітарне мистецтво» [97], розробив психологічну модель тоталітарного художнього мислення, не обов'язково залежну від політичного режиму конкретної держави. Він продемонстрував, як тоталітарні режими вибудовують спочатку механізм управління культурою, потім структуру й ідеологічні принципи цієї культури і нарешті — офіційний державний стиль.

Модель функціонування тоталітарного мистецтва, побудована І. Голомштоком, є універсальною. Вона дозволяє виділити його корені. В книзі аналізується ідеологічна складова тоталітарного мистецтва, його функції та мова, його структура, внутрішня ієрархія жанрів. Якість тоталітарного мистецтва — тема, якої І. Голомшток не торкнувся свідомо. Для розуміння фізіології тоталітарного мистецтва категорія якості несуттєва. Це питання психіки, а не професіоналізму. Але при оцінюванні художнього спадку якісного аналізу не уникнути. Тоталітарне мистецтво здатне генерувати блискучі твори. Правда, лише на перших стадіях свого розвитку. В міру вибудовування структури управління й цементування стилю все менше залишається свободи дій. Запит на справжні таланти знижується, зростає зацікавленість виконавцями та епігонами.

Тему соцреалізму та тоталітаризму всебічно аналізують фундаментальні статті наукового збірника «Соцреалистический канон» [354], який готувався протягом п'яти років. В цей період видатні вчені Німеччини, США, Швейцарії, Франції, Росії, серед них — С. Бойм, Л. Геллер, І. Голомшток, Б. Гройс, Х. Гюнтер, В. Паперний, О. Ронен та ін., неодноразово збиралися на міжнародні наукові конференції в Університеті та Центрі міждисциплінарних досліджень Білефельда (Німеччина). Видана добірка містить сімдесят статей. В цьому виданні вперше здійснено спробу глобального системного описання соцреалістичного канону, перш за все на матеріалі літератури, образотворчого мистецтва та архітектури. Організатори конференцій та упорядники збірника, зокрема, зауважили, що вичерпаними виявилися як радянський, так і дисидентсько-радянологічний підхід до матеріалу. Автори ідеї, організовуючи дослідження і формуючи книгу, свідомо виходили з установки на поєднання історико-зображувальних

та інтерпретаційних методів, що дозволило показати досліджувану проблему з різних точок зору.

Найбільш розгорнено свої погляди на соцреалізм виклав головний ідеолог книжки — Х. Гюнтер. Він визначив основні архетипи радянської культури, формальні особливості тоталітарного мистецтва й життєві фази соцреалістичного канону [117]. Дослідник виділяє п'ять неодмінних рис тоталітарної культури: «Тоталитарное общество как синтетическое произведение искусства похоже на гладкую непроницаемую поверхность, для создания которой используются самые разные элементы — сверхреализм, монументализм, классицизм, народность и героизм. По внутреннему состоянию этот синтез искусств — насильственная гармония, по внешнему проявлению — агрессивная героика» (цитуюмо мовою видання) [117, с. 14]. Згідно з Х. Гюнтером, канон — «система регулювання мистецтва», яка виконує дві основні функції — «стабілізуючу» й «селективну» [117, с. 281]. Історія соцреалістичного канону ділиться на п'ять так званих «життєвих фаз». Перша — протоканон як підготовча стадія та резервуар текстів та ескізів власне самого канону. Друга — фаза канонізації, в якій канон формується як більше або менше систематичне ціле стосовно інших традицій. Далі йде фаза використання канону, коли повністю проявляються його механізми, фаза деканонізації, коли канон розширюється й втрачає свою обов'язковість, й нарешті — постканонічна стадія, яка виникає після розпаду канону. Таким чином, концепція Х. Гюнтера, по суті, прагне охопити й систематизувати на прикладі аналізу радянської літератури процеси ХХ ст. з позицій «соцреалістичного центрizmu». Багато положень Х. Гюнтера перегукуються з нашими висновками, з іншими можна сперечатися, але вони імпонують і змушують уважніше вдивлятися у власний матеріал. Надзвичайно цікавим й плідним для написання книги стало ознайомлення з ідеями інших учасників проекту, зокрема С. Бойма, К. Кларка, В. Паперного, І. Голомштока, О. Булгакової.

Для нас означений і досліджений період цікавий ще й тим, що західна частина України, яка була приєднана до СРСР лише у 1939 р., розвивалася за іншими законами. Тому її художнє життя 1930-х і перших повоєнних років було практично вилучене ідеологами тоталітарної системи зі сфери об'єктивних наукових досліджень. До недавнього часу лише за кордоном, у колах української еміграції, здійснювалася певна робота й завдяки цьому

систематично публікувалися матеріали, присвячені згаданому часу. В Україні такі статті з'явилися лише в 1990-х рр. Їхні автори у переважній більшості долають усталені стереотипи й прагнуть давати реальну й принципову оцінку тогочасним подіям. Це насамперед дослідження Н. Асеевої, М. Батога, Г. Склярєнко, С. Побожія, О. Тарасенко, О. Федорука, О. Голубця, О. Новицької, О. Петрової, М. Протас, З. Чегусової, А. Ревенко, О. Шпак, М. Селівачова, Т. Кари-Васильєвої, О. Роготченка, В. Рубан, О. Лагутенко, Л. Лисенко, І. Міщенко, В. Габелка, В. Ковалинського, Р. Шмагала, Я. Кравченка тощо. Грунтова праця, яка відповідає стану сучасної науки та її вимогам, — «Між свободою і тоталітаризмом: мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття», — була видана О. Голубцем у 2001 р. [98]. Одними з перших публікацій, що висвітлюють мистецьке середовище Львова, були праці О. Ріпко на шпальтах журналу «Жовтень» та в каталозі виставки «Мистецтво Львова першої половини ХХ століття» [311]. В них вперше в умовах незалежної держави показана суперечлива картина тогочасних мистецьких пошуків та експериментів, діяльність численних мистецьких угруповань і окремих митців, які входили до їхнього складу. О. Ріпко також висвітлила процеси міграцій в Галичину митців Східної України, феноменальне прагнення художників до творення сприятливих умов для єднання і консолідації світових зусиль кращих представників українського мистецтва. Особливої уваги заслуговують статті львівських учених Л. Волошин [82] і М. Батога [38–40], а також спогади відомого художника-педагога К. Звіринського, опубліковані на сторінках періодичних видань [144, 145].

У своєму дослідженні автор даної розвідки, сповідуючи та декларуючи принципи системного підходу і синтезуючого мистецтвознавства, відступає від практики використовувати лише наукову літературу та журналістські інтерв'ю і звертається до широкого пласту публікацій та видань уточнюючого, додаткового характеру, які допомагають прояснити ситуацію, як в історичному, так і політичному та психологічному аспектах. Серед них особливо місце займають газетні та журнальні публікації 1930–1950-х рр.

Першою серйозною спробою розібратися у складних просторових і часових поєднаннях мистецького життя, державного устрою і його соціальних чинників, що впливали, а подекуди докорінно змінювали мистецькі процеси у культурних середовищах, стала згадувана вище докторська дис-

ертація львівського вченого О. Голубця, якій передувала видана напередодні монографія [98]. Чи не вперше дослідник виявив і аргументовано пояснив хибність шляхів трансформації художнього процесу, виходячи з логіки фундаментального вивчення камерного львівського культурного середовища з його віковими традиціями, у період від першої окупації радянськими військами і до кінця ХХ ст.

Варто зауважити, що московський критик Д. Пригов у розвідці «Пролегомены неведомые к чему» [291] виокремлює вісім модифікацій соціалістичного реалізму — післяреволюційний, непівський, періоду колективізації, індустріалізації (до 1934 р.), передвоєнний, воєнний, післявоєнний, хрущовський, брежнєвський. Можливо, «в зону страху» не потрапили два з них — післяреволюційний і непівський. В усіх останніх «партійний дороговказ» обов'язково опікувався митцем. Включаючи перші роки періоду перебудови, образотворче мистецтво і критика знаходилися під пильним наглядом ідеологічних служб.

Вивчення та дослідження відомих у світі тоталітарних систем, серед яких СРСР посідав чільне місце, тривало за кордоном, розпочавшись з кінця 1940-х рр. Сьогодні українською мовою перекладено чимало творів визначних дослідників, але переважна більшість (на жаль, це стосується і досліджень з історії мистецтв того періоду) залишаються у першоджерелах. Однією з найбільших праць є книга Поля Рікеля «Навколо політики» [310], видана 1995 р. в Києві видавництвом «Дух і літера». У дев'яності роки передчуття краху радянського тоталітаризму пошавили дослідницьку працю закордонних вчених. У цьому аспекті показовими є праці Мартіна Малія «Радянська трагедія» [430], «Марксизм і стрибок у царство свободи» Анджее Валіцького [64], «Минуле однієї ілюзії» Франсуа Фюре [384], збірка «Чорна книга комунізму» з матеріалами С. Кройцбергера, І. Маннтойфеля, А. Штейнингера, Ю. Унзера [409], «Між нами. (Дослідження думки про іншого)» Е. Левінаса [217], «Укорінення. (Лист до клірника)» Вейля Сімона [70], «Сталінський злочин в Україні у 1936–1953 рр. Огляд» Д. Поля [432], «Націоналізм і національна політика у Радянському Союзі» Г. Зімона [433]. До тем тоталітаризму і його проявів у СРСР (відповідно і в УРСР) на початку 1990-х звернулася ціла генерація німецьких учених, які протягом наступних десяти років підготували дисертації, керуючись головним чином дослідженнями української історії зазначеного періоду. Згадаємо

відомих уже сьогодні європейських вчених — Б. Праксенталера, В. Їльге, К. Харде.

Серед дослідників тоталітарного режиму в СРСР особливе місце посідають історики і мистецтвознавці, які емігрували з колишнього СРСР. Заборонені на батьківщині теми схвально сприймалися закордоном і друкувалися там іще до перебудови. Цікавими і ґрунтовними були праці Б. Левицького, друковані в Німеччині у 1950–1960-х рр. У 1980–1990-ті рр. з Росії до Німеччини емігрують Б. Гройс, автор кількох творів про досліджуваний період, найбільший серед яких — «Стиль Сталін» [113], І. Голомшток — автор «Тоталітарного искусства» [97]. З України до Німеччини переїздить Б. Лобановський — автор книги «Реалізм або соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу» [225]. У США живе і працює В. Паперний, перу якого належить праця «Культура-2» [281]. Центри критичних досліджень історії комуністичної України знаходяться у Гарвардському університеті (США) та в Едмонтоні (Канада).

З етичної та психологічної точок зору авторів вищезгаданих розвідок об'єднує те, що вони практично досліджують немовби чужу історію. Але історія взагалі, а тим більше історія мистецтва, є, можливо, однією з найскладніших наук. Щоб зрозуміти її і зробити правильні висновки, треба безпосередньо осягнути увесь спектр почуттів тих, чію творчість вивчаєш. «Щоб здобути в ній (історії) здатність робити свіжі й самостійні висновки, людина повинна більшу частину свого життя присвятити оволодінню незліченним обсягом інформації. Ця закономірність відіграла у даному разі яскраво негативну роль. Історики старшого покоління, як правило, виявлялися нездатними подолати засвоєні з дитинства комуністичні стереотипи. Одні з них припинили творчу діяльність, інші відійшли від радянської тематики, треті поміняли позначки свого компаса на протилежні, але зберегли недоторканою примітивну марксистсько-ленінську методологію», — пише у останній (2003 р.), найбільшій історичній розвідці про Україну 1921–1938 рр. В. Литвин [220].

Найґрунтовнішим дослідженням мистецтва соцреалізму в СРСР до сьогодні є твір М. Бовна «Socialists Realist Painting» [427]. Це доволі об'єктивна, титанічна за розміром і кількістю репродукцій праця, що цікава для нас, українських дослідників, неупередженістю погляду і співставленням українських мистецьких процесів з тогочасними російськими і світовими.

Московський мистецтвознавець О. Морозов у 1995 р. видав монографію «Кінець утопії. (З історії мистецтва СРСР 1930-х рр.)» [256]. Мистецтво тоталітарного режиму, пропонуючи власний погляд на окреслені явища, аналізує К. Дьоготь у книзі «Русское искусство XX века» [120]. Н. Степанян у монографії «Искусство России XX века. Взгляд из 90-х» неодноразово звертається до співставлення російського і українського образотворчого мистецтва [362]. Можливою відповіддю творам Б. Гройса є дослідження відомого московського мистецтвознавця В. С. Турчина «Образ двадцатого в прошлом и настоящем» [373]. Автор порівнює тоталітарні періоди різних країн — СРСР, Німеччини, США, простежує «відьомське полювання» на митців не лише СРСР, а й, наприклад, знищення фресок Р. Сікейроса в Іспанії чи так звані «дегенеративні виставки» в Німеччині [373, с. 54–58]. Цікавим є дослідження тотожності соцреалізму із сюрреалізмом та дослідження їх спільності у системному намаганні змалювання героя, посилення не на ленінське вчення, а на фрейдівське.

У першому випуску збірника наукових видань «Мистецтвознавство України» опубліковано статтю М. Криволапова «Художня критика і проблеми осмислення мистецької спадщини» [198], а у третьому випуску цього ж збірника — нашу розвідку «Політичні та соціально-економічні умови розвитку українського мистецтва в період тоталітарного режиму 1930–1950-х рр.» [314]. Обидва дослідження віддзеркалюють проблеми буремних 1930-х. У журналі «Київ» опублікована стаття Г. С्याренко «Відблиск великих ілюзій» [339] — гостра розвідка мистецьких процесів у межах українського соцреалізму. Дещо з іншої точки зору розглядає тоталітарну добу у критичному матеріалі «Кризові та актуалізаційні явища народного мистецтва посттоталітарної доби» учений з Івано-Франківська О. Новицька [273]. Філософсько-естетичний аналіз знаходимо в книзі С. Іванова «Архітектура в культуротворчості тоталітаризму» [150]. Праця С. Іванова присвячена питанням тоталітаризації культури в СРСР та Німеччині періоду 30–50-х рр. XX ст. і входить до плану фундаментальних досліджень Державного науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури. Вона розкриває причини розвитку, подібності та розбіжностей у формотворчих процесах двох моделей тоталітарної епохи. На прикладі архітектури в праці була здійснена реконструкція не лише філософсько-етичного, а й ідейно-психологічного клімату тоталітарної епохи. Автор демонструє

нам парадоксальне явище: політичний режим, який ми справедливо оцінюємо як антигуманний, створив значну й досить своєрідну культуру, яка, здавалося б, була нав'язана народові, але, по суті, стала культурою народною [150].

Проблеми архітектурної образності та функціоналізму у будівництві порушувалися в творах Ф. Кондрашенка «Житлова культура стандарту» (1929)[191], І. Малозьомова «Шляхи архітектури» (1928)[232], М. Холостенка «Міс-Ван-Дер-Рое» (1928) [392], Л. Лоповка «Кілька слів про сучасну архітектуру та її критиків» (1928) [226], К. Алабян «Творчі задачі радянської архітектури» (1935) [3], М. Хомуцького «Архітектура епохи імперіалізму» (1939) [393], М. Семикіна «Український ампір» (1940) [334], О. Михайлова «Соціалістичний реалізм в архітектурі» (1940) [248].

Архітектурні дослідження 1960–1970-х рр. сьогодні цікаві передусім величезним обсягом детально описаного фактичного матеріалу і, безумовно, висновками, що віддзеркалюють доктрину панівного замовника — радянських науково-дослідних інститутів та архітектурних академій, які, в свою чергу, були керовані відповідними структурами ЦК Компартії, постановами державного і місцевого рівня. Доба тридцятих детально описана у декількох ґрунтовних і сотнях менших за обсягом дослідженнях. Серед значних — твір М. Цапенка «О реалистических основах советской архитектуры» (1952) [394], розділ «Архітектура 1934–1941» у п'ятому томі «Історії українського мистецтва» (автори М. Грицай, Г. Головка, 1967) [107] та в альбомі «Мистецтво, народжене Жовтнем» (1987) [44]. Серед інших досліджень архітектури 50–80-років слід відзначити працю В. Ванслова «Содержание и форма в искусстве» (1956) [65], ілюстрований альбом «Україна буде» (1957) за загальною редакцією П. Непорожного [268], А. Мардера «Эстетика архитектуры» (1988) [236].

Зрозуміло, що за сорок післявоєнних років без описання архітектури українського конструктивізму, насамперед харківської, не обходилося жодне дослідження. На жаль, оцінки і бачення усіх проблем забудови тодішньої столиці періоду 1930–1940 рр. до початку 1990-х були практично ідентичними. З початку 1990-х виходять друком кілька праць російських, а пізніше і українських мистецтвознавців щодо мистецтва соціалістичного реалізму взагалі і архітектури того періоду зокрема. Харків обов'язково згадується практично у всіх дослідженнях, бо розповісти про цю добу без

Будинку Держпрому на площі Дзержинського (автори С. Серафимів, М. Фельгер, С. Кравець) та пам'ятника Т. Г. Шевченку (скульптор М. Манізер, архітектор І. Лангбард) неможливо. У згадуваних працях проблеми харківської архітектури 1930-х також аналізуються в контексті розвитку усього образотворчого мистецтва радянської України. Разом з тим були видані вузькопрофільні дослідження, що принципово змінювали бачення і розуміння архітектури як носія політичного замовлення та механізму ствердження комуністичної влади. Це, зокрема, ґрунтовні праці О. Степанова, Г. Іванова, Н. Нечаєва «Архітектура і психологія» [360], А. Габричевського «Теорія та історія архітектури» [87], А. Пучкова «Сумніви щодо архітектурного стилю» [293], О. Буряка, І. Крейзера «Між конструктивізмом та АР Деко. (Метод та стиль в архітектурі Харкова 20–30-х рр.)» [59], С. Іванова «Архітектура в культуротворчості тоталітаризму: Філософсько-естетичний аналіз» [150]. Найбільшою працею останніх років стала «Історія української архітектури» (2003) за редакцією В. Тимофійенка. Розділ «Архітектура 30–50-х рр. ХХ століття» написано С. Кілессо [183].

Для нашого дослідження важливими також були найновіші праці правдивого історичного змісту, які висвітлювали невідомі раніше «білі плями» української історії, певні суспільно-політичні катаклізми. Із зрозумілих причин українські вчені звернулися до них лише на початку 1990-х рр. Перша монографія про голод 1932–1933 рр. — «Ціна великого перелому», написана С. Кульчицьким [203], побачила світ 1991 р., Г. Касянов у 1992 р. видав книгу «Українська інтелігенція 1920–1930-х рр.: соціальний портрет та історична доля» [172]. Перші подробиці політичних репресій в Україні 1920–1930-х рр. були надруковані у збірниках «Про минуле заради майбутнього» [292] і «Маршрутами історії» [410]. У кінці 1990-х рр. з'явилася ще одна, на той час найсолідніша за кількістю статей і авторів (С. Кульчицький, М. Панчук, В. Савельєв), збірка «Голод 1932–1933 рр. на Україні: очима істориків, мовою документів» [204]. Чимало корисного у вивченні періоду додали книжки мемуарного жанру, що розповідали про закриті раніше сторінки вітчизняної історії. Як приклад — «Історія мого покоління» І. Майстренка [231], «Зустрічі та прощання» Г. Костюка [195] та «Пастка: 30 років зі Сталіним. 50 років без Сталіна» І. Дзюби [122].

Та все ж найбільше інформації про 1930–1940-і рр. дали розсекречені архіви СБУ. Завдяки вченим, що опрацювали цей безцінний матеріал,

вийшли друком монографії Г. Єфіменка «Національно-культурна політика ВКП(б) щодо радянської України (1932–1938)» [130], В. Нікольського «Репресивна діяльність органів державної безпеки СРСР в Україні (кінець 1920–1950-ті рр.)» [270], Ю. Шаповала «Україна ХХ століття. Особи та події в контексті важкої історії» [411]. Найбільшим твором історично-політичного жанру, глибоким дослідженням терору в Україні є монографія «Масовий терор як засіб державного управління в СРСР 1917–1941 рр.» [45], за яку її автор, С. Білокінь, був удостоєний Державної премії ім. Т. Г. Шевченка. Практично в кожній з вищенаведених праць є прямі свідчення, документи, спогади про культуру і, звичайно, про образотворче мистецтво 1930–1950 рр., що стало темою нашого дослідження. Тому сьогодні нехтування чи несприймання такого історичного матеріалу у мистецтвознавчих працях є хибним для бачення побудови професійної розвідки.

На основі вивчення спеціальної мистецтвознавчої літератури, газетних та журнальних статей 1930-х рр., а також матеріалів, опублікованих після Великої Вітчизняної війни у вітчизняних та зарубіжних виданнях, опрацювання архівних матеріалів, що стосувалися даної теми, у ДМЛМУ, Музеї театру, в архіві НСХУ, приватних архівах (О. Вишні, І. Штільмана), ознайомлення із сайтами інтернетмережі та десятків інтерв'ю з учасниками художнього процесу (О. Артамонов, М. Родін, Є. Афанасєв, В. Забашта, В. Константинов та ін.) доходимо висновку про необхідність якнайшвидшого опрацювання багатого фактологічного матеріалу, зокрема — створення всеукраїнської фонотеки записів свідків — художників та мистецтвознавців, які жили і працювали у період тоталітарного режиму в різних місцях України. Потребу в цьому диктує похилий вік респондентів та різновекторність їх оригінального бачення згадуваного періоду.

Серед приведених як приклади літературних джерел є маловідомі матеріали 1930-х рр. (газетні, журнальні статті), статті та дослідження у спеціальних мистецтвознавчих збірках повоєнного часу, монографії, підручники з естетики. Наступним напрямком опрацьованої літератури є збірки сучасних вчених, що були видані в Україні, Росії та США, у країнах Західної Європи. Відносно нечисленними, проте надзвичайно важливими є публікації, які регулярно з'являлися в середовищі української еміграції, фіксували спогади очевидців, змальовували реальні історичні факти, повертаючи з небуття імена художників, висвітлюючи їхню творчу і виставкову діяль-

ність за кордоном (Є. Блакитний, С. Гординський, І. Кейван, В. Ладжинський та ін.).

Найважливішими для дослідження були публікації другої половини 1980-х — початку 2000-х рр.: у них з'явилися перші об'єктивні, аналітичні матеріали про характер і природу змін у сфері мистецтва, зв'язок мистецьких подій із суспільно-політичними катаклізмами, трагічні долі окремих творчих особистостей (О. Авраменко, С. Білокінь, М. Ваврух, В. Даниленко, М. Данилейко, О. Голубець, Б. Горинь, Б. Лобановський, О. Ріпко, В. Рубан, Г. Склярєнко, М. Протас, О. Лагутенко, О. Федорук, Є. Шимчук, Р. Яців та ін.). Крім згаданих груп літературних джерел, використано окремі праці зарубіжних учених, присвячені дослідженню ненормального становища культури і мистецтва в тоталітарних системах, а також теорії і практиці сучасного світового мистецтва (Б. Гройс, В. Манін, Ю. Маркін, О. Морозов, К. Шрамм, Х. Гюнтер, І. Смирнов, С. Бойм, Б. Менцель та ін.).

У дослідженні домінує метод мистецтвознавчого аналізу творів як головних і найважливіших компонентів у змалюванні художнього життя 1930–1950-х рр. Розв'язання поставлених завдань здійснювалося шляхом звернення до принципів системності та історизму. При вивченні спеціальної літератури та архівних джерел використовувалися методи аналізу, систематизації матеріалів. Методи індукції та дедукції притягувалися для вивчення зародження та формування тоталітарного мистецтва в Україні у 1930-ті рр. Контекстуальний метод сприяв виявленню закономірностей, внутрішніх і зовнішніх зв'язків. Дослідження не могло обійтися і без порівняльного методу при розгляді українського мистецтва у контексті з іншими типологічно близькими явищами.

Історіографічний аналіз вивчення джерельної бази та пошук напрямку і методів дослідження показали, що українське мистецтво 1930-х рр., доки існував тоталітарний режим, у тогочасних публікаціях, виданих в Україні, розглядалося, головним чином, згідно з усталеними ідеологічними схемами. Лише з другої половини 1980-х рр. почали друкуватися матеріали в українських виданнях, автори яких намагалися об'єктивно висвітлювати події нещодавнього минулого. Втім період 1930-рр. в українському образотворчому мистецтві в аспекті нового підходу, як цього вимагає сьогодення, ще спеціально не розглядався, а дана праця є першою спробою його висвітлення. Серед притягнутих методів найважливішими були компаративістський

і мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу. Основу джерельної бази склали архівні й друковані матеріали як вітчизняного, так і зарубіжного походження, а також твори образотворчого мистецтва, які залишалися поза увагою науковців, що допомогло створити повноцінну фактологічну базу дослідження.

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

Рапорт

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

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

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

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

Проду Ваших указаний.

Начальник 2 отдела ГУБГ НКВД СССР
комиссар государств[енной] безопасности 3 ранга Федотов
«Ю» июля 1940 года.



РОЗДІЛ ДРУГИЙ

**СОЦІАЛЬНО-
ПОЛІТИЧНЕ ТЛО
І ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ
В РАДЯНСЬКІЙ
УКРАЇНІ 1930-х**

Пластичні мистецтва напередодні 1932 року: Пошуки і здобутки

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

У цей час в Україні «продовжували свою діяльність Київське та Харківське товариства художників, Київська Спілка художників, Това-

риство незалежних художників у Одесі та Товариство південноросійських художників, — читаємо у розвідці М. Криволапова. — В країні також існувала Професійна Спілка робітників мистецтва (Робмис), студії Пролеткульту та УКРРОСТА» [197, с. 8].

* * *

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

Певною мірою питання формування вищої національної мистецької освіти та роль в цій системі Академії мистецтва в Києві розглядалися в дисертації С. І. Нікулєнко «Становлення вищої мистецької освіти в Україні (1917–1934 рр)» [271]. Першими професорами Академії були затверджені Василь Кричевський, Олександр Мурашко, Федір Кричевський, Георгій Нарбут, Михайло Жук, Михайло Бойчук, Микола Бурачек Абрам Маневич. На початку 1918 р. професором Академії був обраний львівський живописець Олекса Новаківський. Ще до офіційного відкриття Академії мистецтва її професори влаштували ретроспективну виставку своїх творів у Педагогічному музеї. Знаковість події полягала у тому, що в тому ж будинку містилась і Українська Центральна Рада. Наступні виставки відбулися у 1920, 1921 й 1922 рр. Остання оприлюднила твори злочинно знищеного професора Олександра Мурашка. Саме йому належала пропозиція «реорганізувати нашивку організовану Академію в розумінні її статуту і загального художнього плану» [415, с. 26]. Він наголошував, що Київ для України мусить стати тим, чим Париж для Франції, а Мюнхен для Німеччини. Ідейною основою розбудови мистецької школи, безумовно, залишалася ідея національного ствердження народного генія та глибокої поваги до мистецьких досягнень людства [415].

Як зауважує дослідник цього періоду Дмитро Горбачов професори Академії (Г. Нарбут, В. Кричевський, М. Бойчук та інші) вже тоді були глибоко закохані в козацьке бароко, народну творчість, у візантійський стиль, що століттями домінував в українському мистецтві. Вихованню творчої молоді пропонувалася така система майстерень: Ф. Кричевський — історико-побутовий жанр, офорт, скульптура; О. Мурашко — портрет; М. Жук —

декоративний живопис; В. Кричевський — українське будівництво і народне мистецтво; А. Маневич — декоративний пейзаж; М. Бурачек — інтимний пейзаж, літографія; М. Бойчук — релігійний живопис, мозаїка, фреска, ікона; Г. Нарбут — графіка.

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

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

– професори мають право приймати до своїх майстерень з власного вибору студентів, які не задовольняють постановленому науковому цензові. Такі студенти іменуються вільними слухачами;

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

– художнє навчання студентів по майстернях провадиться виключно по способу і особистому догляду самого професора-керівника, який на початку семестру повідомляє Раду Академії про ті години, коли його майстерня має бути відчинена для заняття»* [18].

Першими викладачами-засновниками тут були В. Кричевський, Д. Дяченко, В. Січинський. За словами І. Врони, дії засновників відзначались «яскраво виявленими прагненнями до розробки національних форм архітектури» [85]

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

1922-го року в Академії починають працювати В. Г. Меллер, Л. Ю. Крамаренко, Є. Я. Сагайдачний, С. А. Налепінська-Бойчук, А. Ю. Богомазов. Її реорганізовано в Інститут пластичних мистецтв, який, однак, як такий не проіснував і двох років. На 1924 р. припадає початок реорганізації

* Цитуємо за неопублікованим рукописом В. А. Афанасьєва (архів родини) [18].

Інституту пластичних мистецтв. Установа одержує приміщення на Вознесенському узвозі, 20, де знаходиться і працює досі. «Заснування наприкінці 1917 р. (5 грудня) декретом Центральної Ради Української Академії мистецтв» було «найвизначнішою подією в історії художньої культури і художньої освіти на Україні» [84, с. 25–27].

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

1930 р. стане початком репресій, утисків провідних мистецьких ідей і наступу більшовицької ідеології на культуру й мистецтво. Наступного ректора цього закладу — Бернарда Кратка (1934–1936) у 1937-го розстріляного року репресують. Він потрапить до Туркменських таборів-катівень*.

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

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

* * *

Культурне життя початку ХХ ст. до 1930-х рр. в Україні знаменується численними організаціями і об'єднаннями. Їх творчі засади, подібності і відмінності, уподобання дослідять в українському та світовому мистецтвознавстві В. Афанасьєв, Є. Афанасьєв, М. Бовн, П. Говдя, А. Владич, О. Циганко, О. Гладун, П. Дебедєв, М. Криволапов, Ю. Белічко, Д. Горбачов, О. Голубець, Р. Шмагало, І. Блюміна, І. Бугаєнко, Н. Велігоцька, І. Вериківська, В. Габелко, О. Данченко, М. Юр, А. Жук, Т. Кара-Васильєва, М. Костюченко, З. Кучеренко, О. Клименко, О. Лагутенко, А. Лисенко, Б. Лобановський, А. Мороз, О. Найдєн, І. Огієвська, В. Підгора, А. Ревенко, В. Рубан,

* Б. Кратка, талановитого скульптора, буде реабілітовано лише 1960 року. Справжньою причиною його арешту стало навчання у Варшавській академії та стажування в Італії ще до заколоту 1917 р. [18].

М. Селівачов, Г. Скляренко, Д. Степовик, О. Федорук, О. Роготченко, М. Протас, В. Щербак, В. Єфремова, А. Соколюк, Д. Северюхін, О. Лейкінд, Д. Янко та інші.

Діяльність новостворених гуртів митців 1917–1932 рр. у вітчизняному мистецтвознавстві досліджена і проаналізована. Тому в даній роботі обмежимося переліком найбільш потужних угруповань, що проіснували до середини 1930-х, часу зародження Української спілки радянських художників і були знищені в результаті постанови про ліквідацію художніх товариств ЦК партії від 23 квітня 1932 року. В Україні 1938 р. є роком завершення практичної більшості угруповань, що будуть примусово об'єднані у єдину Спілку Художників. Переважна більшість вітчизняних, російських, білоруських, американських та центральноєвропейських вчених досліджували першу третину минулого століття, зрозуміло, вивчали засади товариств і об'єднань, як у Росії так і в Україні. Разом з тим досі не існує єдиного документа, чіткої класифікації з мистецтвознавчим аналізом. На початку тридцятих років така спроба здійснити перелік і дослідити усі існуючі на той час організації в Російській федерації, європейських та азіатських республіках, а також усіх землях, що входили територіально до тодішнього СРСР була розпочата. Секцією просторових мистецтв ЛІМ (Ленінградський інститут мистецтв) Комакадемії було видано збірку матеріалів та документів «Радянське мистецтво за 15 років» під редакцією І. Маца. Це був один з перших досвідів вітчизняного мистецтвознавства зібрати документальні матеріали у царині просторових мистецтв за перші 15 років існування радянської влади. Беручи до уваги усю ідейну заангажованість тодішнього мистецтвознавства, за кількістю оприлюдненої інформації, ця праця досі залишається єдиним джерелом реальних документів, що відображають роки становлення майбутнього соцреалістичного соціуму. Після ліквідації художніх товариств, увесь архівний матеріал (справи, документація, протоколи) були передані до Спілки радянських художників. Цікавим фактом є те, що переважна більшість українських документів опинилася не в Харкові чи Києві, а була відіслана спеціальною поштою до Москви. За часи військового лихоліття 1941–1944 рр. архів Спілки практично повністю було знищено. Наступною спробою відродити документи 1917–1932 рр. була збірка «Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания» [468]. Попри те, що переважна частина віднов-

лених документів стосується Росії, ця збірка є дуже корисною, бо московські партійні документи практично завжди були дороговказом для України. Ця збірка містить ще один надзвичайно корисний документ, а саме коротку бібліографію газетних та журнальних матеріалів того часу. Цю безцінну титанічну роботу проробила кандидат мистецтвознавства В. П. Князева.

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

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

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

з українських митців заклики не підтримав. Поза увагою українців залишилося іще одне московське товариство «Бытие» (рос.), що стало послідовником «Бубнового валета». Провідною метою гурту було оспівування навколишнього матеріального середовища — речей. Ода речам також не сподобалася а ні в Харкові, а ні в Києві, куди зверталися російські колеги.

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

Пролеткульти розшифровувалися, як масові культурно-освітні й літературно-мистецькі організації пролетарської самодіяльності. До сьогодні їх значення і вплив на українську культуру має діаметрально протилежне осмислення сучасними мистецтвознавцями. Так Лінн Маллі у найбільшій за останні часи збірці праць і досліджень про соцреалізм «Соцреалістичний канон» у статті «Культурное наследие Пролеткульта» доводить безперечну користь цієї організації для загального розвитку європейського мистецтва [354, с. 183]. Принципово іншу позицію бачимо в публікаціях критиків 1950–1980-х рр. [267; 191].

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

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

Український авангард підхопив і розвинув ідею так званого виробничого мистецтва. Академік О. Федорук зазначає: «У середині 20-х років в Україні стає модним так зване виробниче мистецтво, що народилося з утилітарної

потреби принесення мистецтва на службу новому побуту. Універсальний характер «виробничого мистецтва» впливав з потреби заміни малярства матеріальним предметом, камерний театр — «масовим дійством», музику — «співом токів високої напруги у трансформаторах» [377]. У цих положеннях відчуваємо виразний відгомін ідей Пролеткульту.

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

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

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

«По 1 мая 1926 г. организованы и функционируют 34 филиала, охватывающие свыше 650 художников (кроме Москвы), из них 100% членов профсоюзов и 8% членов ВКП(б). Кроме того, на Украине (Киев, Харьков, Полтава) организована АХЧУ (Ассоциация художников Червонной Украины) на договорных началах и с единой декларацией АХРР. В стадии организации филиалы следующих 15 городов: Пермь, Тверь, Псков, Минск, Витебск, Иркутск, Якутск, Ставрополь, Севастополь, Чернигов, Житомир, Ашхабад, Краснококшайск, Орел, Армавир», — напише у статті «Філіали АХРР та ОМАХРР» Ф. Богородський (цитуюмо за збірником: 4 роки АХРР. — М., 1926.)

Насправді твердження, що АХЧУ є копією чи послідовником російського АХРР, — некоректне. Спільні завдання митців радянської держави, зрозуміло робили схожими завдання російських і українських об'єднань. Разом з тим слід пам'ятати, що кілька відомих старших київських художни-

ків І. Їжакевич, Ф. Кричевський, Г. Світлицький, М. Самокиш ще у 1922–1923 рр. задекларували створення організації, мета якої була перш за все просвітницька. Сповідуючи революційну тематику митці мали на меті створення системи пересувних виставок. Декларувалася виставкова діяльність не лише у великих містах, а й в малих селищах. Через два роки аналогічна група митців виникла у Харкові. До зими 1925 р. про російський вплив на ці групи взагалі не йшлося. Мова про спорідненість почалася після підписання спільної угоди про взаємну працю між українським АХЧУ і російським АХРР. Київська філія навесні 1926 го року влаштувала потужну мистецьку акцію — виставку «По селах, містечках і містах України».

В першому параграфі Статуту, що його було офіційно затверджено в серпні 1926 р., АХЧУ задекларувала завдання і бачення мистецьких процесів — «Асоціація художників Червоної України об'єднує діячів мистецтва на підставі активної участі їх в соціалістичному будівництві України. Це завдання асоціація розв'язує шляхом організації художніх сил образотворчого мистецтва на ґрунті взаємодопомоги, самодисципліни, самовдосконалення, при цьому художники непорушно зв'язані з революційними робітничо-селянськими масами УРСР та виявляють у своїй творчості почуття, ідеї, волю цих мас у зрозумілих, реалістичних образах, співголосних героїчній Жовтневій добі» [441, арк.20]. Це пояснює неоднорідність АХЧУ з схожею організацією російської митців АХРР (Асоціація художників революційної Росії), що безумовно воювала за сфери впливу. Початком її оприлюднення в Україні слід вважати 1924–1925 рр. АХРР була достатньо агресивною щодо російських сателітів. Так, наприклад, пропозиція московських представників була зустрінута в Україні з непорозумінням, незважаючи на пропонувані документи, які декларували свободи національному мистецтву (не лише українському, а й усім іншим республікам.) Статут АХЧУ справді був дуже подібним до московського аналога, але лише подібним. Ряд ключових положень відповідали національним особливостям. Важко сказати чи був це компроміс чи врешті митці домовилися не переписувати папери, але статутні норми і засади прописані в Москві, врешті були прийняті в Харкові і в Києві. Безумовно, український статут АХЧУ був запозиченим з документів АХРР. Зрештою тут і великої помилки не трапилось, бо векторність центральної, південної і особливо східної України була Московсько-Пітерська. Більшість митців мігрувало між трьома столицями,

а з початком весни, протягом літа і осені велика кількість російських художників приїздила до України і Криму.

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

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

Ідеологічні розбіжності почалися 1927 і визріли у конфлікт 1929 року. Група Ф. Кричевського разом з вітчизняними метрами І. Їжакевичем та Г. Світлицьким демонстративно відмежувалися від комуністично налаштованих українських і російських художників і заснувала нове «Українське мистецьке об'єднання» (УМО). АХЧУ залишалася потужною мистецькою ланкою, підтримуваною офіційною владою. У виступах і в деклараціях всіляко підкреслювалося пролетарська єдність і пролетарська складова. 1930-го року АХРР та АХЧУ повністю перетворюються на політичні організації. Московське керівництво пильно слідкує за українськими філіями, залучаючи до спільних дій. В журналі «Мистецтво в маси» за 1930 р. № 20 (12) буде надруковане звернення міжнародного бюро революційних художників до усіх революційних художників світу. Документ носитиме відверто політичний характер. «Гігантські успіхи соціалістичного наступу пролетаріату незаперечні. Саме тому світовий імперіалізм готує війну СРСР. Ми проти фашизму і білого терору і особливо проти скаженого польського фашизму і терору в Західній Україні та Білорусії, проти соціал-фашизму — соціал-демократії». Важко сказати, як цей заклик було сприйнято в колах українських художників. Разом з тим того ж 1930 — го року АХЧУ трансформується у Всеукраїнську асоціацію пролетарських митців (ВУАПМИТ), яка проіснувала до 1932 р. під керівництвом А. М. Комашка.

«Надзвичайно неоднорідна мистецька ситуація в Україні 1920-х рр. зумовлювалася змаганнями за статус лідера серед різних творчих об'єднань, які намагалися впливати на процеси формування нового мистецтва. Вражаюча на цей час пульсація мистецького життя, інтенсивність виставкової роботи, організація спільних платформ з деклараціями художніх програм, наповнена небаченою енергією, гарячковим поспіхом, за яким притаїлась невпевненість у завтрашнім дні. Відбувались «запеклі дискусії, максималістське заперечення альтернативних ідей, конкуренція за престижне місце в суспільстві, врешті, уявна на поверхні спільність, а насправді прихована потаємна, а згодом і видима боротьба між групами АРМУ, АХЧУ, ОСМУ, ОМУМ, — усе це несло безкомпромісну віру в пріоритети певного напрямку, стилю, певної спрямованості» [377, с. 25].

Харків. Будинок письменників «Слово». Зліва направо: Л. Чернов, П. Іванов, А. Петрицький, І. Дніпровський, О. Копиленко. Фото 1932 р. Друкується вперше



Асоціація революційного мистецтва України (АРМУ) була заснована на організаційних зборах у Києві 25 серпня 1925 р. і вже до кінця року офіційного затвердила статуту, який підписали: І. І. Врона, В. Є. Татлін, Є. Я. Сагайдачний, Б. М. Кратко, А. І. Таран, М. Л. Бойчук, В. Т. Седляр, В. Г. Меллер, П. Д. Горбенко. Досі існує думка, що «деякий час Асоціація мала формальні підстави вважати себе єдиною організацією, яка відстоювала інтереси українських художників». Насправді достатньо жорстка як для мистецьких кіл ворожнеча призвела до конкурентного зростання обох найбільших мистецьких угруповань. Провідні сили тодішньої української образотворчості все ж розділилися у симпатіях між АРМУ і АХЧУ. В першому пункті статуту АРМУ так визначала свою мету і творчі принципи: «Об'єднати навколо себе всі активні художньо-революційні сили, що стоять на ґрунті марксистсько-матеріалістичного світогляду й стремлять до творення в переходову добу, в умовах радянської дійсності, мистецтва в формах, відповідних до класової ідеології пролетаріату. В фаховій роботі АРМУ звертає особливу увагу на форму й професійну якість, що обумовлює мистецький твір» [441, арк. 20]. АРМУ із самого початку формувалась як сила, яка мала протистояти проникненню АХРР в Україну, боротися проти усіх, хто її тут підтримує. У січні 1926 р. керівництво АРМУ склало «Меморандум» на ім'я наркома освіти О. Я. Шумського, під яким поставили свої підписи 44 відомих тоді діячі української культури, серед них: Л. Курбас, М. Біляшівський, Ф. Ернст, І. Врона, В. Василько, М. Семенко, С. Бондарчук, О. Довженко, В. Пальмов, А. Середа, М. Бойчук, Б. Кратко, М. Жук, В. Татлін, М. Бурачек та інші [23, с. 155–163]. Крім перерахованих у цитаті імен слід додати прізвища активістів руху — О. Богомазова, К. Гвоздика, В. Касіяна, В. Меллера, І. Падалку, С. Прохорова, В. Єрмилова, О. Хвостенко-Хвостова. Насправді організація була напрочуд потужною. Різні джерела згадують про різну кількість членів організації. Однак можна з упевненістю сказати, що членів було не менше 1760 осіб. Національна складова провідних документів об'єднання і бажання само ідентифікації у тодішньому світовому мистецькому соціумі привернула увагу творчої молоді. З'явилися філії практично в усіх розвинутих мистецьких центрах — Києві, Харкові, Дніпропетровську, Умані, Одесі. «Меморандум» — головний тодішній документ «пройнятий щирою стурбованістю незадовільним станом образотворчого мистецтва і розвит-

ком художнього життя в Україні, причина якого вбачається у викривленні національної політики, у державному потуранні експансіоністських щодо України прагнень АХРР, у непатріотичних діях АХЧУ, яка пішла на згоду з російською організацією і, отже, представляла її інтереси в Україні. У лютому — березні 1926 р. АРМУ провела ряд доповідей і дискусій в Києві, Харкові, Одесі, основним змістом яких було ставлення до АХРР, її діяльності і мистецьких принципів [86; 329].

Ці питання були широко обговорені на Всеукраїнському з'їзді АРМУ, що проходив 6–7 червня 1926 р. у Харкові. У дводенних засіданнях взяли участь представники усій філії, запрошені члени літературних угруповань переважно близьких за декларуванням творчих засад («Березиль»), представники держаних установ. У наступних роках АРМУ проведе ще три з'їзди (1926, 1929, 1930). Але перший був знаковим саме у декларації провідних засад і визначені та оприлюднені головної ідеї — боротьби за впровадження української культури у світовий мистецький простір, що унеможливило провінційність, а до марксистських повчань ставилося якщо і не зверхньо, то і не у стовідсотковому підтриманні. Багато виступів звертали увагу на необхідність об'єднання життя мистецького з повсякденним життям держави і створенню нової мистецької мови, зрозумілої пересічній людині. Таке бачення пропонувало злиття різних напрямків у образотворчому мистецтві. Вперше з'являється термін «практичне мистецтво» і вперше оприлюднюються засади відмови від російської реалістичної школи доби пересувних виставок. Цей з'їзд можна вважати знаковим, бо вперше мистецька інтелігенція спромоглася об'єднати у документальній формі бажання творити національне мистецтво у революційному форматі. Зрозуміло, що коріння таких декларацій крилося у доктрині школи М. Бойчука, що спиралася на візантійську і українську ікону та всіляко підтримувала суто українську національну ідею. І. Врона вже тоді відомий мистецтвознавець і мистецький критик був однодумцем М. Бойчука та його групи. Як професіонал, він зумів добрати у виступах і публікаціях зрозуміле для більшості тлумачення. Тандем І. Врона — М. Бойчук був настільки потужним, що на певному етапі став не лише домінувати, але й підсвідомо узурпувати певною мірою владу. Із зрозумілих причин така поведінка лідерів подобалася не усім. Разом з тим слід відмітити, що, крім декларацій, велася напружена робота. В Харкові відбулась республіканська виставка АРМУ, асоціація провела

в Києві виставку гравюри та рисунка художників Вірменії, Грузії, Білорусії, України (1928), брала участь у загальноукраїнських виставках Наркомосу України (1927–1930), в загальносоюзних виставках «Мистецтво народів СРСР» (1928), «Гравюри СРСР за 10 років». Члени АРМУ здійснили монументальні розписи в Інституті кооперації в Києві (1922–1923) та в Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі (1928).

З діяльністю АРМУ, безперечно, пов'язане загальне піднесення мистецького життя Східної України (зокрема, мистецької освіти, художньої критики тощо). Слід згадати, що до АРМУ входив М. Глущенко, який мешкав тоді за кордоном [243]. Головою Центрального Бюро Асоціації був мистецтвознавець, ректор Київського художнього інституту І. І. Врона. Попри усі намагання у об'єднанні творчих зусиль майстрів і творчих напрямків в реальному житті справи були іншими. Частина учасників процесу не стала миритися з достатньо тоталітарними проявами укорінення засад організації. 1926 р. з АРМУ вийшли В. Татлін, Є. Сагайдачний, 1927 р. покинула Асоціацію і група художників на чолі з А. Тараном, які невдовзі організували Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ). 1930 р. Бюро Київської філії разом з членами ОСМУ також покинули АРМУ і заснували об'єднання «Жовтень», яке не прожило і року і також розкололося у березні 1931 року, а члени «Жовтня» разом з АРМУ утворили Всеукраїнську асоціацію пролетарських художників (ВУАПХ), Цей гурт проіснував до ліквідації усіх мистецьких угруповань у квітні 1932 року, але на яскраві акції чи виставки так і не спромігся. Як і ідеологи АРМУ вони декларували бажання співпрацювати з провідними митцями європейських країн, але крім поодиноких контактів далі справа не зрушилася.

АРМУ намагалось втриматися у захопленій мистецькій ніші, організуючи виставки з практично обов'язковим виданням буклетів, проспектів та каталогів. У журнальних та газетних матеріалах доби друкувалися надзвичайно цікаві матеріали та мистецтвознавчі розвідки, до співпраці запрошувалися і залучалися архітектори, театральні художники, актори і режисери. Велика робота велася задля досягнення єдиної мети — створення моделі нового революційно-національного сучасного мистецтва. Можливо, задекларовані засади були занадто прогресивні для тодішнього соціуму доби зародження тоталітарного суспільства. Криза товариства почалася у 1929 році. Другий Всеукраїнський з'їзд АРМУ проголосив про кризу як

всередині організації так і в стосунках з навколишнім світом. Керівництво АРМУ перейшло до київських художників, але й цей крок організацію не врятував. Наступного року практично розпалося могутнє об'єднання українських митців, що не виконало своєї історичної місії.

Бажання творчого люду бути в гурті зумовило народження ще однієї організації — ОСМУ. ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України) розпочалося з групи колишніх членів АРМУ — А. Таран, В. Пальмов, П. Голуб'ятников, М. Шаронов. До них приєднався Л. Крамаренко зі своїми учнями (І. Жданко, Д. Шавикін, Ю. Садиленко, І. Штільман) та А. Петрицький. Об'єднання намагалось «утворити ідеологічно спаяну групу нових радянських реалістів». Від своїх членів воно вимагало «матеріалістичного сприймання життя: проймаання творчості ритмом та динамікою революційної конструктивної боротьби, виявлення соціальної функції твору та боротьбу за високу професійну якість його». Організація виступала «проти примітивного етнографічного натуралізму» і вважала «за обов'язкове виходити з основних формальних положень фаху, що їх досліджують тепер поступові мистецькі школи СРСР і на Заході» [216, с. 6]. Якщо відкинути надто вже загальну і претензійну соціологічну фразеологію, то залишиться боротьба за високий професійний рівень творчості та орієнтація на західне мистецтво індустріальної доби. І. Врона писав, що «на протилежність АХЧУ, Об'єднання сучасних митців України — це “рафінована Європа”, сприйнята крізь призму російського мистецтва... Це переважно мистецтво інтелігентських верхівок» [84]. Таке твердження цілком логічне і правильне. Адже провідним гаслом ОСМУ виголошувалося мистецтво як ідеологічна завершеність усього навколишнього життя. Проголошена мораль мусила не лише вчити, а й спрямовувати нову психологію суспільства, що правда все ж спираючись на робітничо-селянський люду. Ідея не була революційною але залишалась напрочуд філософською і людяною. Першою скрипкою об'єднання, безумовно, був Анатоль Петрицький — людина освічена і дуже розумна. Це йому належить пропозиція щодо виховної ролі мистецтва серед пересічного населення тодішньої України. Митець розумів наскільки одірване населення республіки від мистецьких процесів світу і намагався цю прірву скоротити. Індустріальні досягнення і нова радянська людина не відповідали рівню європейського життя. А. Петрицький власним прикладом заохочував художників ставати вчителями простого люду. Так він сам, працюючи

художником-оформлювачем, провідного тодішнього мистецького часопису «Нова Генерація» долучався до виховної місії.

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

1928 р. з'явилася нова аббревіатура ОММУ. Це було Об'єднання мистецької молоді України. До нього переважно більшістю увійшли студенти і випускники Київського художнього інституту — мистецтвознавець С. Раєвський, молоді художники О. Пашенко, С. Григор'єв, М. Попенко-Коханий, скульптор Г. Пивоваров заснували ОММУ — Об'єднання мистецької молоді України, «яке активно включилося в боротьбу за реалістичний напрям розвитку українського радянського мистецтва» [265, с. 169]. Юнацький запал молодих митців пропонував братання з усією творчою молоддю республік СРСР, боротьбу за пролетарське мистецтво проти чужої ідеології та формалізму. У боротьбі з ворогами уммовці пропонували об'єднання з молодими літераторами та театралами.

Протягом двох років, починаючи з 1929, існувало мало чисельне об'єднання (УМО). Можна сказати, що це була київська філія АХЧУ. До складу УМО входили переважно художники старшого покоління — Ф. Кричевський, К. Трохименко, І. Їжакевич, М. Козик, Ф. Коновалюк, В. Коровчинський, Г. Світлицький, О. Сиротенко, Т. Тимошук, І. Хворостецький, І. Шульга, М. Прахов. Під популярним в ті часи гаслом «Мистецтво — в маси!» УМО організувало в рік свого заснування пересувну художню виставку в Ромнах на Полтавщині, на якій експонувалося близько 150 робіт 22 художників [173]. Об'єднання припинило діяльність в 1931.

Численні згадані мистецькі об'єднання «кількість яких множилася, переставали бути надійним засобом згуртування художніх сил. В мистецькому житті почали перемагати тенденції гурткової замкненості: інтереси своєї організації часом заступали загальні інтереси розвитку мистецтва. В такий час Народний комісаріат освіти України намагається перешкодити вільному зростанню об'єднань та мистецьких групувань. Він висуває ідею об'єднання усіх існуючих угруповань» [342, с. 55–85]. Була зроблена спроба з'ясувати принципи розходження між двома найчисельнішими об'єднаннями. Однак ні АРМУ, а ні АХЧУ сформулювати їх чітко не змогли.

Восени 1930 р. в Харкові відбулась Міжнародна конференція революційної літератури. Цікавим для нас цей факт є тому, що при конференції працювала секція мистецтва. Вона утворила Міжнародне бюро революційних художників (МБРХ) на чолі з угорським художником-комуністом Белла Утцем, який проживав у Радянському Союзі. Бюро провело конференції мистецьких об'єднань України, а також збори художників у Харкові та Києві, на яких обговорювалась звернена до художників усього світу декларація. Головні її положення були покладені в основу платформи Всеукраїнської федерації художніх об'єднань (ВУФХО), яку розробили представники всіх наявних на той час мистецьких об'єднань, а також представники Наркомосу і профспілки [190, с. 51–56]. Однак і цього разу бажання федеративного об'єднання усіх існуючих художніх організацій не трапилося.

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

У маловідомій праці М. Горького 1928 р. «Про звеличених і “Початківців”», майбутній світоч соціалістичного реалізму і один з ініціаторів знищення незалежних мистецьких угруповань країни, вперше підводить теоретичну базу необхідності об'єднання у єдині Спілки і непримиримість до опонентів. Роблячи це хитро, він посилається на давно мертвого Леніна. «Без бійки не проживеш», — говорив В. І. Ленін. Він завжди говорив те, «що треба», — чудова звичка була у нього. І далі «Так, “без бійки не проживеш”. Тому розбіжності, що існують між літературними групами, цілком природ-

ні. Вони були б набагато повчальніші і корисніші, коли б “визнані таланти” й літературні пастирі не загострювали їх своїм самолюбством, своїм чванством. Представники окремих літературних груп ведуть дебати між собою в тоні, не гідному товаришів, людей які роблять єдину колективну справу. Коли б літературні суперечки провадились в тоні, більш строгому ідеологічно, більш серйозно і спокійно, менш чванливо і без брутальних особистих вихваток, — провінціальні літературні гуртки не писали б от таких справедливих заяв: «Однією з перешкод для нашого навчання є гостра боротьба літературних груп і напрямків. Дуже важко писати, та ще вчитись писати, у безперервних бійках і підсиджуваннях». Невідомі робкори з твору Горького у цитатах з своїх листів пояснюють відверто мовою партійних керманічем «...чесній пролетарській душі добре чути в цьому шумі базар, гендлярство», «Ми — чорнороби, нові мітли, які повинні чисто вимести із сміттям все погане», «Я знаю, що неук, але боюся заразитися буржуазною культурою», «Бий, але навчи». Перший пролетарський письменник резюмує. «Ці люди варті найглибшої уваги і всілякої допомоги, бо вони — інтелектуальна сила трудового народу, майбутні «хороші» журналісти, письменники, люди революційно-культурного діла і оплот проти жаб міщанства, що знову починають квакати. Бити їх — б'ють з охотою, але вчать — погано і майже завжди — жорстоко!» Стаття закінчується виразом. «Якщо ми справді хочемо створити нові, більш «людяні» взаємовідносини серед людей, ми, очевидно, повинні розпочати створення «нової культури» у своєму середовищі*.

1932-го року напередодні горезвісної постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» Максим Горький створює іще один «шедевр» — статтю «Про літературну техніку». Насправді це керівництво до дії у знищенні тих митців, які працюють не в руслі бажаного методу. «Ми вважаємо талановитими літераторів, які добре володіють прийомами спостереження, порівняння, добирання найбільш характерних класових особливостей включення-уявлення цих особливостей в одну особу; так створюється літературний образ, соціальний тип. Уявлення — один

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

із найбільш істотних прийомів літературної техніки, що створює образ» — напише батько нового методу у популярному в СРСР виданні «Літературная учеба» № 5, стор. 3–7. Доречі, слід згадати, що цей часопис, який розповсюджувався у бібліотеки усіх союзних республік був рупором тоталітарного замовлення. Наступного 1933 р. М. Горький у цьому ж виданні за № 1 опублікує матеріал «Про соціалістичний реалізм», що стане доровказом для наступних кривавих розправ з творчою інтелігенцією новоствореної держави. «У Союзі Соціалістичних Рад уже хлопчики-піонери навчаються розуміти й розуміють огидно-очевидну істину: цивілізація і культура буржуазії основана на безперервній звірячій боротьбі меншості ситих «ближніх» проти величезної кількості голодних «ближніх». Цілком неможливо «любити ближнього», коли необхідно грабувати його, а якщо він чинить грабежу опір — убивати його. Через те, що діяльність розбійників занадто наочно викрила справжню основу держави багатих, у багатих з'явилась потреба почасти винищувати розбійників, а почасти — залучати їх до справи керування державою». Ця езопова мова напрочуд швидко була засвоєна радбурами (радянська буржуазія), і безпосередніми реалістами — виконавцями брудних замовлень. Саме з 1932–1933 рр. починається масове нищення неслухняного інтелігента-художника, літератора, науковця. Тоталітарна держава витримує усі правила. Донос на інтелігента практично завжди робить людина з його оточення. Письменник на письменника, художник на художника. Так звільнялися керівні посади. Частими були випадки, коли звільнену квартиру жертви займав донощик...

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

Уже в середині 1920-х рр. войовнича критика безапеляційно заявляла, тривожно калатаючи в дзвони пролетарської пильності: «Формалізм — річ цілком не байдужа, але не тим, чим хоче пролетарська влада... Нині формалізмом, «безідейністю» може захопитися тільки ворог революції» [192, с. 123]. У пресі розпочався наступ на «формалізм», «декадентство», «чисте мистецтво». «Постанова “Про перебудову літературно-художніх організацій” поклала не тільки край протиборству між окремими творчими групами,

а й вбила тяжкий ідеологічний клин у затихаюче, але живе тіло українського мистецького авангарду» [377, с. 42]. Методам і технологіям створення єдиної Спілки художників, утвердження єдиного стилю, що пануватиме у наступні п'ятдесят років, спираючись виключно на комуністичну мистецьку доктрину, присвячені наступні глави ідослідження.

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

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

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

Среди рабочих

Наборщик Киевской книжной фабрики ПОДЛЕСНИЙ:

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

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

Среди интеллигенции

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

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

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

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

Аналогично высказывался академик ПЕБЙГЕР

По фактам антисоветских высказываний приняты агентурно-оперативные меры.

Народный комиссар внутренних дел УССР Серов

«18» апреля 1940 года

Соціально-політичні зміни і передиспонування художньої культури України 1930–1950-х рр.

Перемога «національного за формою та соціалістичного за змістом» мистецтва виявилася «неминучою» насамперед через втручання Комуністичної партії, її моралі та ідеології, підтриманих каральними органами та можливістю безпосереднього впливу на творця. Це — перший важливий фактор у об'єктивному розумінні подальшого розвитку культури 1930–1950-х рр. взагалі і образотворчого мистецтва зокрема [289, с. 233]. Наступною є проблема дослідження реальної передачі зображуваної дійсності. Вона була нормою практично у всіх мистецьких школах світу, але стала трансформована у творчий метод спочатку в одній країні — СРСР, а згодом у державах усього соціалістичного табору. Ця проблема пов'язана з аналізом сприймання масами у невільному соціумі мистецтва взагалі і реалістичного — зокрема. Вивчення різних поглядів та їх висвітлення, а головне — пояснення мистецьких процесів критиками, мистецтвознавцями, партійними діячами, художниками, що жили і працювали у період 1930-х–1980-х рр., а також теоретиками мистецтва та істориками доби сьогоднішньої, дають необхідну можливість співставлення фактів та подій, пояснення дій митців, що опинилися у становищі підлеглого [51, с. 5–8].

Ще за життя В. Леніна до високої влади прийшли малоосвічені, війовничі люди, чия обізнаність з питань мистецтва була мінімальною. Теза, що «мистецтво мусить бути народним, а митець має бути особою політичною» [65, с. 282–291], — стала логічним продовженням ідеології переможців. Народний комісаріат внутрішніх справ разом з відповідними органами на місцях контролювали виникнення і діяльність творчих об'єднань у «відповідності всієї діяльності політиці Радвлади і партії» (інструкція НКВС № 531 від 22 листопада 1930 р. «Про порядок статутів добровільних товариств і спілок і нагляду за їхньою діяльністю») [61, с. 531]. Витяг з документа, що датується ранішим часом, говорить сам за себе: «Радянська держава здійснювала керівництво творчими організаціями, що конкретно проявлялося в державному нагляді і контролі за їх виникненням і діяльністю» (Циркуляр НКВС № 282 від 8 вересня 1922 р. «Об установлении цели общества и союза») [62, с. 282]. Виходило, що: «В окремих випадках державні органи могли прямо втручатися в діяльність товариства, регулювати склад керівних органів, достроково ліквідувати ці товариства» [365, с. 29].

Упродовж двадцятих років були зроблені «вагомі» кроки у справі спотворення художнього процесу. З 2000 митців, репресованих за 1920–1950-ті рр. в СРСР, на думку професора історії Ю. Шаповала, 700 осіб були українцями [411, с. 19–35]. Репресивна політика влади щодо діячів української культури продовжувалась до початку Великої Вітчизняної війни.

Розпочавшись ще за життя В. Леніна, боротьба партії за використання мистецтва як політичного інструменту набула ознак державного піклування і підтримки 1925 р. у резолюції ЦК РКП(б) «Про політику партії в галузі художньої літератури». В ній говориться, що партія в цілому не може залежати від прихильності митця до якогось напрямку у мистецтві [152, с. 31]. Письменники і художники мусять робити мистецтво, що буде зрозумілим мільйонам трудящих, звісно, і форма цього мистецтва має бути зрозумілою. Проголошену тезу, що мистецтво «мусить бути зрозумілим» народним масам, державне керівництво сприйняло буквально. Не маси мали доростати до розуміння художніх витворів, а мистецтво опуститися до рівня розуміння його народними масами. Таким чином, у визначенні нового методу з'являється слово «народність». Теоретик культури М. Бухарін у тому ж 1925-му продовжив та розгорнув партійну думку, додавши від себе, що «кадри інтелігенції мусять бути натреновані ідеологічно і «...ми будемо

штампувати інтелігентів, виробляти їх, як на фабриці» [152, с. 31].

Водночас формується новий прошарок «митців-корманчів» оновленого мистецтва. Формула — про «українське радянське мистецтво як передовий рубіж ідеології» — була прийнята без суперечок. Тоталітарна система з усіма своїми поплічниками унеможливила і вихолостила навіть натяк на опозиційність лінії в мистецтві на взір тієї, що передувала протягом повенних часів.

Така «культурна» політика, безумовно, гальмувала творчий процес українського радянського образотворчого мистецтва, літератури та архітектури [129, с. 31]. Країна нерівних можливостей сформуваала і відповідну культуру. За В. І. Леніним, «у суспільстві, що базується на приватній власності, художник виробляє товари для ринку, він потребує покупців. Наша революція звільнила художника від гніту цих вельми прозаїчних умов. Вона перетворила Радянську державу в захисника і замовника» [218, с. 539].

До середини 1920-х рр. СРСР (за винятком Середньої Азії, де продовжували опір басмачі) був під більшовицьким контролем. Між 1924 і 1934 рр. закінчилась структуризація Союзу. Проте прагнення народів різних національностей до самовизначення залишалось постійною загрозою для стабільності держави. Сталін розумів і визнавав, що питання національних культур пов'язане з питанням політичної відданості Москві. Тому особлива увага приділялась визначенню самої природи неросійських культур в радянській державі [427, с. 148].

У травні 1925 р. Сталін виголосив промову «Про політичні завдання університету народів Сходу», в якій сказав: «...Що таке національна культура? Як узгодити її з пролетарською культурою? Хіба не говорив Ленін ще до війни, що культур у нас дві — буржуазна і соціалістична, що лозунг національної культури є реакційний лозунг буржуазії, яка намагається отруїти свідомість трудящих отрутою націоналізму? Як узгодити будівництво національної культури, розвиток шкіл та курсів рідною мовою і створення кадрів з місцевих людей з будівництвом соціалізму, будівництвом пролетарської культури? Чи немає тут непереборної суперечності? Звичайно немає! Ми будемо пролетарську культуру. Це цілком вірно. Але вірно також і те, що пролетарська культура, соціалістична своїм змістом, набирає різних форм і способів виразу у різних народів, втягнених в соціалістичне будівництво, залежно від відмінності мови, побуту і т. д. Пролетарська за своїм

змістом, національна формою — така є та загальнолюдська культура, до якої йде соціалізм. Пролетарська культура не скасовує національної культури, а дає їй зміст. І навпаки, національна культура не скасовує пролетарської культури, а дає їй форму» [358, с. 415]. Так вперше в державних документах з'являється словосполучення «національне за формою». Це передусім стосувалося боротьби правлячої партії за мистецтво. Мистецтво Росії, України, Білорусії до уваги на XVI з'їзді партії взагалі не бралось. «Національне за формою» їх не стосувалося. Упродовж наступних п'ятдесяти років це словосполучення використовувалося мистецтвознавцями держави без розуміння його первісного завдання, поставленого ще Й. Сталіним.

Це визначення було співзвучне з партійним рішенням цього року щодо художньої літератури, в якому також підкреслювалось поєднання революційного змісту із свободою форми. Ідея конкретизувалася Сталіним у 1930 р. на тому ж XVI партійному з'їзді, коли він сказав: «Що таке культура під час диктатури пролетаріату? Це культура соціалістична за своїм змістом і національна за формою» [357, с. 204]. Отже, ця формула культури — «соціалістична за змістом, національна за формою» — повинна була стати основним принципом культурної політики стосовно неросійських народів на всій території Радянського Союзу. Хоча в різні часи це тлумачилося партією в різний спосіб.

З двох європейських республік — України і Білорусії — Україна мала значно яскравіший мистецький світ. Як згадувалося вище, 1926 р. у Києві почалося суперництво між двома основними мистецькими угрупованнями: АХЧУ (Асоціація митців Червоної України), яка підтримувала гасла та декларації АХРР (Асоціація художників революційної Росії) лідером якої був Федір Кричевський, і АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України), де значний вплив мав художник Михайло Бойчук, який створював фрески і малюнки в стилі, навіяному старим сакральним та наївним мистецтвом. Колектив учнів і однодумців Михайла Бойчука став відомим як «бойчукісти» [100, с. 17–34]. Інші значні групи — це мистецьке товариство Костанді, яке базувалося в Одесі, складалося з художників-реалістів і проіснувало до 1929 р., ОСМУ, або ж, як його ще називають, ТСХУ (Товариство сучасних художників України), яке було утворене в 1927 р. як окрема гілка АРМУ, лідером якого став футурист В. Пальмов [197, с. 10–51].

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

Ідеологічна боротьба в мистецтві була характерною рисою для Москви, Ленінграда, значною мірою для Києва [153].

Найбільша мистецька подія в країні — ювілейна виставка мистецтва народів СРСР у 1927 р. в Москві — була присвячена десятій річниці революції. Вона мала два розділи — образотворче мистецтво і декоративне. Критики визнали найбільш значущими експозиції України і Грузії. Я. Тугендхольд відзначив посмертну виставку картин Н. Піросмані як найбільш привабливу в грузинській експозиції. У своєму відомому дослідженні національних коренів мистецтва [371, с. 46–58] він звернув увагу також на ворожість М. Гудіашвілі до іранського мистецтва, вказав на захоплення бойчукістів українським сакральним мистецтвом, відзначив політику відродження національного оздоблення XI–XVII ст. художнім технікумом у Вітебську. Такі дослідження для ідентичності могли, звичайно, бути виправдані заголовком «соціалістичне за змістом, національне за формою», але вони також продемонстрували, що національний, патріотичний дух дозволив свободі, придушеній зусиллями Червоної Армії, існувати в мистецтві [256, с. 125]. Це було підкреслено лідером українського мистецького світу, головою АРМУ і ректором Київського художнього інституту, критиком І. Вроною. Він різко проводив свою патріотичну лінію, допомагаючи бойчукістам, які створили свою специфічну мистецьку школу. АХЧУ він дорікав у тому, що об'єднання є республіканським еквівалентом АХРР

і «намагається відродити в Україні дореволюційну гегемонію російського мистецтва» [199, с. 213].

Таким чином, політика була скерована на те, щоб не лише підкорити, але й примусити мистецтво служити державі, здевальвувавши художню якість жанрів. Натомість літературна розповідь у живописі, графіці, плакаті, скульптурі доби 1930-х рр. виходить на перше місце, витісняючи власне пластичний образ [267, с. 250]. Об'єднання політики з ідеологією призвело до народження раніше небаченого мистецтва. Цей феномен не має конкретної адреси, бо схожі мистецькі процеси відбудуться одночасно в різних місцях і в різних країнах з принципово іншими мистецькими традиціями, соціальними системами, віросповіданням і географічним розташуванням [96, с. 134–145].

* * *

Між тридцятими і сімдесятьми роками минулого сторіччя в Україні, як і на усій іншій території СРСР, панував принципово новий вид мистецтва, окреслений як соціалістичний реалізм. Цей напрям був винайдений і запрограмований зовсім не митцями, а тодішніми політиками, і штучно втілений у творче життя держави [72, с. 276–320].

Треба віддати належне тому, що не вся номенклатура СРСР негативно ставилась до культури і мистецтва. А. Луначарський, не погоджуючись із завідувачем художнього відділу Наркомосу Р. Пельше, промовляє: «Я є рішучий ворог такого роду твердої політики, яка стала б свого роду комуністичною аракчеївщиною... Вводити командування мистецтвом з Наркомосу я не маю наміру і завжди буду проти цього» [228]. Незгода з магістральною лінією коштувала наркому кар'єри.

Термін «соціалістичний реалізм» вперше з'являється 25 травня 1932 р. на сторінках «Літературної газети», а через кілька місяців його принципи були запропоновані як головні для всього радянського мистецтва [318, с. 147]. Напівбайки, напівлегенди іще до війни розповідали про народження терміна. Майже завжди згадувалась неформальна зустріч творчої інтелігенції — О. Герасимова, І. Бродського, Є. Кацмана (різні джерела описують різну кількість присутніх) та Й. Сталіна, К. Ворошилова. Були також «...інтригуючі розмови про пізні застілля на квартирі у Горького, коли тов. Сталін начебто і охрестив вперше знайдений творчий метод його сьогоднішнім іменем» [235,

с. 17]. Про зустріч художників з вождями можна прочитати у мемуарах І. Бродського, у листуванні Є. Кацмана [235, с. 168]. Ім'я конкретного винахідника словосполучення, якому судилося увійти у світову історію, досі невідоме. Існують думки, гіпотези і припущення, що це винахід О. Жданова, М. Горького чи навіть самого Й. Сталіна. Явної ж помилки тут немає, проте піонерство ідеї безперечне. Адже «соціалістичний» від «соціум» міг належати будь-якій державі, «реалізм» як поняття, як назва зображуваного сягав у сиву давнину. Академічне реальне, або натурне, відображення у пластичних мистецтвах і літературі було і залишається у всьому світі найзрозумілішим для народних мас, а у Радянському Союзі це стосувалося ще й трудової інтелігенції. Дарма сперечаються вчені щодо терміна. Народився він зовсім не у Москві на квартирі пролетарського письменника, а у Словенії, ще у 1896 р., де один із священників, що спостерігав «за изменениями в социал-демократической литературе, отметил, что происходит рождение не просто социального, а «социалистического реализма» (цитуюмо мовою оригіналу) [354, с. 114].

Соціалістичний реалізм як метод було проголошено 30 серпня 1934 р. на Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників [303, с. 67]. Так були продемонстровані майбутні принципи тоталітарної культури — культ вождя, що після святкування 50-річчя Й. В. Сталіна набирив загрозливих масштабів, і однодумство у висвітленні будь-яких рішень. Результатом з'їзду стала сформована художня ідеологія, а не лише головний творчий художній метод радянського мистецтва, як спочатку сподівалися. І ще один аспект, мало згадуваний у дослідженнях періоду, ставив проголошений метод у ранг священної недоторканності. Соцреалізм народився як інструмент класової боротьби. У чиїх руках він опинявся, тому і служив. Можливо, одним із перших це зрозумів Горький у боротьбі зі своїми опонентами. Голова Спілки радянських письменників боровся з модерністами у мистецтві, а період 1907–1917 назвав «самым позорным в истории русской интеллигенции» [105, с. 296].

Вселенська ідея соцреалізму у величезному СРСР мала опиратися на міжнародний досвід (скажімо, на такий, як інтернаціонал у політиці) і особливо утверджуватись творчістю попередніх (не радянських) прогресивних художників, культурних діячів. Передтечею її перемоги, таким чином, ставали неіснуючі, вигадані передумови культурної революції і її головного досягнення — утвердженого соцреалізму, що сприймався уже

не лише як метод, а як спосіб життя мистецького соціуму [110, с. 109–118]. Розпочата в 1930-х рр. у всьому СРСР, і в Києві зокрема, боротьба з музейними колекціями, що залишилися державі у спадок від старих хазяїв, є прикладом розгорнутої агітації на підтримку і утвердження нової культури на державному рівні. Музей як храм з самого початку не сприймався комуністичною владою, адже «новому» глядачеві непотрібна була історія попередніх поколінь. Новий пролетарський ідеал мусив бути несхожим на ідеали минулих епох. «Є принципова різниця між ідеологією фрондуючої групи або партії і начебто тією ж ідеологією, але коли вона прийняла державний статус. Зосередження влади в одних руках, в руках більшовицької партії, докорінно змінило зміст і раціоналізму, і емпіризму, й утилітаризму» [110, с. 117]. Метою комуністичної ідеології стало переорієнтування всієї культури на громадську практику. В цьому разі не виникало потреби інтеграції у стару культуру, порушувався зв'язок поколінь у мистецтві і, що найсуттєвіше, відкривався шлях до офіційного руйнування попередніх досягнень. За знищення старої культури виступала переважна більшість правлячої верхівки. «Важкі» (за Ю. Шаповалом) 1930-ті рр. почалися з руйнації храмових споруд і будівництва нової архітектури саме на місці знищеного, зрозуміло не через брак будівельних майданчиків.

Традиційна марксистська теорія оцінювала минулу культуру як культуру панівних класів, «мистецтво поміщиків-кріпосників», «мистецтво імперіалістичної епохи» [352, с. 590]. Для виправдання знищеного (у переважній більшості культового будівництва), а ще більше для виправдання залишеного владою висувалася теорія, що все мистецтво завжди належало пригніченим верствам населення і було незаконно присвоєне панівними класами, хоч має належати народу. Політичний хід був дотепним, грамотним і влучним. Резиденції, що здобули нових власників, і партійні новобудови ставали виправданими. Уся попередня культурна діяльність людства була визнана передумовами до новітньої суперкультури нового типу, тобто соціалістичного реалізму (в даному разі в архітектурі та містобудуванні) [138]. Прикладом може служити полеміка, що розгорнулася у Києві ще 1932 р. з приводу майбутнього будівництва Пролетарського парку культури на дніпрових схилах (замість діючих на той час ще дореволюційних Палацового та Маріїнського). 21 квітня 1932-го відбулася нарада партійних, профспілкових, громадських організацій із залученням музейних та клубних праців-

ників. Від інтелігенції серед інших були присутні архітектори В. Риков та В. Кричевський, режисер О. Довженко. Нагадаємо думку Олександра Петровича Довженка у виступі спочатку на міській конференції, а потім у газеті: «Я думаю, що при розв'язанні проблеми будівництва парку культури Михайлівський монастир попроситься «уйти», він оджив свій вік. Абсолютно неприпустимо навіть, що ці стіни кому-небудь потрібні. Я думаю, коли ми знесемо Михайлівський монастир, то побудова парку дасть належний ефект» [185, с. 79].

Після матеріалів у пресі та багаторазових виступів комуністичних ідеологів перед творчою інтелігенцією з втручанням у справу державних органів і найвищих посадових осіб потреби в особливій агітації у 1933 вже не було. «Теорія соцреалізму складалась з публічних висловів художників та критиків, які в цілому були солідарні: солідарність і була головним інституціональним та естетичним змістом нового мистецтва», — цілком слушно зауважить у книзі «Русское искусство XX века» московська дослідниця цього періоду Катерина Дьоготь. І далі: «...творчі спілки та соцреалізм були народжені не як феномени із специфічною програмою, але як тотальні та безальтернативні. Обидва проекти, Спілка художників та соціалістичний реалізм (як і проєкт СРСР), будувались на презумпції консенсусу і структурно являли собою насильницький синтез. Кордони понять «соцреалізм» та «радянське мистецтво» співпадали» [120, с. 54]. У московських мистецтвознавчих колах це розповсюджена думка, хоча з багатьма критеріями такого твердження погодитися важко. Зрозуміле академічне мистецтво — головні засади соцреалізму — між тридцятими роками і Другою світовою війною практично одночасно розповсюдилося у країнах тоталітарних режимів. Щодо кількості та «якості» СРСР зовсім не був лідером такого образотворчого мистецтва, ані в пластичних мистецтвах, ані в архітектурі [238, с. 6]. Більш детально про це ми згадаємо далі.

Отже, у Радянському Союзі соціалістичний реалізм головним державним художнім методом було проголошено 30 серпня 1934 р. на Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників. Цей день в історії можна вважати знаковим. Майже на 60 років запанувала тоталітарна доба, культ вождів, втручання у культуру каральних та партійних органів та беззаперечне одностайство у прийнятті та висвітленні будь-яких мистецьких проблем. З'їзд не лише виголосив, але й сформував нову художню ідеологію, стосов-

но застосування методу якої ніяких сумнівів уже не залишалося [158, с. 390–408]. Власне, це вже ставало і не першочерговим, бо нагальнішим зазвучало питання не як намалювати фігуру чи образ, а як фізично залишитися живим у країні тотальних репресій, воєн і знищеної релігії. Відтак досліджувати і робити висновки про мистецтво цього періоду не можна, обходячи політичну ситуацію країни і місце митця у тодішньому соціумі. Лише у такий спосіб можна наблизитись до розуміння творчості переважної більшості українських художників радянського періоду та дати відповідь на цілий ряд питань стосовно тем, образів, кольорових сполучень, технік виконання, тодішньої філософії та психології митця. А також у вивченні процесу необхідно пам'ятати про ідеологію всієї держави і про технології утримування мас у покорі.

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

Зверталася вже увага на те, що «канали та форми соціально-політичного тиску, під який потрапляє мистецтво в 1920–1930-х рр., — специфічні. Зрозуміло, в кожному випадку насилля над творчою особою мало свою вищу санкцію у соціальній телеології революції, а подекуди і просто волі революційної влади. Вожді Революції ніколи не любили інтелігенцію» [182, с. 11]. Висилка В. Леніним цвіту російської думки на «філософському пароплаві» 1922 р. і наступне, в липні того ж року, фактичне запровадження цензури з боку ВЦВК над усіма громадськими художніми заходами, інші подібні акції, звичайно, багаторазові висловлювання Ілліча свідчать про це

так само красномовно, як і сталінські репресії. Улюблене посилення мистецьких критиків періоду боротьби з формалізмом на предтечу нового методу — передвижництво, за вдалим висловом Б. Лобановського «...було відверто перебільшеним» [225, с. 14]. Ідеолог нового методу М. Горький пропонує розділяти мистецький процес за гуманістичними принципами. Виникає два полюси споконвічних проблем: Любов — Ненависть. На перший погляд, нічого нового. Насправді все нове мистецтво підпорядковується двом модулям. Перший — любов до народу, партії, Й. Сталіна (далі М. Хрущова, А. Брежнева), до переможця соцзмагання, колгоспника, військового, спортсмена, трударя. Другий — ненависть. Ненависть до ворогів. Ворогом стає бракороб, куркуль, п'яниця, шпигун, колишній царський полковник, політв'язень, священник, митець-нереаліст тощо. Звідси беруть витоки принципи класовості у оцінках того, що відбувається навколо в громадському житті країни [318, с. 147]. А згодом це стане виправданням і, більше того, оспівуванням злочинів, пов'язаних з руйнуванням храмових споруд (Михайлівський Золотоверхий собор у Києві) [185, с. 80], доносництва (П. Морозов), знищення окремих стилів у образотворчому мистецтві (бойчукізм) [52, с. 8] і художній літературі (М. Хвильовий, М. Драй-Хмара та ін.) [122, с. 93]. Те, що політика державної влади, яка практично завжди є опозиціонером до мистецтва, зуміла підкорити образотворчість і примусити її виконувати соціальне замовлення, сьогодні можна розцінювати як один з незрозумілих досі феноменів тоталітарних країн. Звичайно, страх за життя змушував підкоритися і працювати у канонах, запропонованих урядом. Тут мається на увазі не лише СРСР. На початку 1930-х Гітлер розігнав, а фактично знищив Баухауз — найцікавіший архітектурний осередок-лабораторію тодішньої Європи — через нелюбов до архітекторів-євреїв [118, с. 18]. Незрозумілим залишається інший феномен: опір митців-нереалістів практично припинився у 1932-му р. після масових арештів інтелігенції в Україні (в цей же час героїчний реалізм перемагає в Італії, Іспанії, Німеччині), а переважна більшість художників не лише сприймає, але й цілком погоджується і сповідує академічні реалістичні засоби у побудові твору, композиційному вирішенні, кольоровому виконанні і, звичайно, у виборі сюжету. Виставки другої половини 1930-х у Москві й Києві свідчать про остаточну перемогу нового напрямку. За свідченням Лені Ріфеншталь, сотні (!) художників стояли у черзі до кабінету Гітлера з пропозиціями уві-

чення світлих образів [419]. Творчість митців Берліна, Москви, Києва, Харкова, Мадрида, Рима до самого початку Другої світової війни стає схожою між собою у магістральних напрямках [97]. Зрозуміле глядачеві зображення конкретного героя у конкретній дії для свідомості та підсвідомості пересічного німця, росіянина, українця чи італійця після страждань Першої світової війни, голоду, революційних заколотів, змін урядів та правлячих династій відіграло роль бажаного і очікуваного задоволення. В Німеччині — в образах кінних воїнів, в СРСР — в образах хліборобів, сталеварів, колгоспників, піонерів, комсомольців, дніпробудівців глядач бачив себе. Спорідненість смаків найбільш переконливо проявляється у довоєнному образотворчому мистецтві.

Тогочасні засоби масової інформації — газети, радіо, а пізніше кіно — допомогли новому мистецтву стати своїм, зрозумілим. Насправді ж корегування мистецьких уподобань і настроїв відбувалося зовсім не так примітивно, як це може здатися з першого погляду чи доноситься до читача декотрими з сучасних теоретиків. Найбільш докладними про згадуваний період є праці колишнього російського, а зараз німецького мистецтвознавця Бориса Гройса. Це його фантазії належить словосполучення «Стиль Сталін» [113].

У центральних газетах СРСР — в Москві у «Правді», в Києві — у «Правді України», «Радянській Україні», «Радянському слові», а практично в кожній газеті величезної держави, — починаючи з 1930-х, майже у кожному номері поруч із шельмуванням ворогів народу з'являється інформація про державного діяча — більше Сталіна, а в союзних республіках — першу чільну особу — Л. Кагановича, М. Хрущова, В. Молотова, що розповідає про ліричний бік персони. Вождь з дівчинкою, з колгоспниками, трударями [314]. (Як навмисне віддзеркалення дії в довоєнній Німеччині — Гітлер з дівчинкою, Гітлер з білочкою). І обов'язковий лист до уряду чи до вождя особисто. Такий лист пишеться від імені трудового колективу або переможця колгоспного змагання. У такий спосіб розповідь про розстріл ворога народу нівелюється позитивним настроєм листа трударів, більше того, складається враження, що на прохання трудового колективу знищено пухлину на здоровому тілі нації, з'являється колективна причетність до скоєного. (Цим прийомом через чверть століття дуже вдало будуть користуватися на сході Мао Дзедун і Кім Ір Сен, а на заході — Хрущов і особливо

Брежнєв, тільки «персональна» участь яких в суспільній свідомості могла допомогти будувати залізниці, піднімати цілинні землі, збирати врожаї, видобувати корисні копалини) [318, с. 149].

Загальновідомі факти вітчизняної історії у новій редакції, можливий після оприлюднення суворо засекречених архівних документів, набувають принципово іншого звучання, особливо у плані психологічної оцінки інтелектуала у тодішньому соціумі. Роль держави у формуванні світогляду і її впливу на утримання у покорі творчої інтелігенції набуває небачених раніше рис. «Більше того, вжиті Сталіним заходи під час прийняття I п'ятирічного плану 1928 року, коли він мав майже повний контроль над партією, доводять, що перетворення класів на маси і, відповідно, викорінення будь-якої групової солідарності є умовою *sine qua non* для тоталітарного панування» [8, с. 312]. 2002 р. український читач зміг врешті ознайомитися в українському перекладі з однією з найбільш ґрунтовних праць, що досліджує феномен тоталітаризму. Це книга Ханни Арендт (1906–1975) «Джерела тоталітаризму» [8]. Авторка вважається чи не першим вченим-дослідником світового тоталітаризму. Ханна Арендт послідовно зіставляє дві форми тоталітаризму — націонал-соціалістську та інтернаціонал-більшовицьку. «Поєднуючи теоретико-структурний підхід з історико-генетичним, — пише у післямові до видання Леонід Фінберг, — Х. Арендт ґрунтовно розглядає головні джерела тоталітаризму — антисемітизм, що пройшов численні стадії розвитку, та імперіалізм, який витворив інший специфічний феномен ХХ ст. — натовп» [379, с. 8]. З цим авторським баченням проблеми, на наш погляд, можна погодитися лише як з однією з можливих версій, бо, наприклад, 1930-ті рр. в Україні були відносно спокійними в питаннях антисемітизму, а під час зовсім не імперіалістичного, а радянського терору, під час розкуркулювання, колективізації і голодомору «натовпом» стало саме корінне населення республіки. Жорстокий спалах антисемітизму — космополітизму 1947–1949 рр. і наступний — 1953–1956 рр., під жорна якого, крім єврейського населення, потрапили й інші нації [438], став скоріше наслідком тоталітарної системи, а не її причиною.

Практично усі сучасні дослідники, характеризуючи 1930-ті рр., пов'язують тоталітарні країни і тоталітарні системи у єдине ціле щодо мети і методів досягнення мети. Відома пророча фраза Гітлера (1935 р.), коли, маючи на увазі будівництво, що розгорнулось у Третньому рейху, він про-

мовив: «И если в конце концов смерть замкнёт уста последнего живого свидетеля... тогда начнут говорить эти камни». Камені дійсно «заговорили» — «не в Германии, где от них мало, что осталось, — в бывшем Советском Союзе. Архитектура сталинского времени эффективно реанимирует сейчас миф всеобщего благоденствия, выполняя тем самым свою главную — пропагандистскую функцию!» [150, с. 114]. Третій рейх Гітлера проіснував 12 років. Це саме ті 12 років, які між початком 1930-х і перемогою СРСР у Великій Вітчизняній війні породили словосполучення «німецький фашизм» і «націонал-соціалізм німецького зразка». Порівняльна характеристика націонал-соціалізму німецького і соціалізму радянського як тоталітарного світу, що «...ним було охоплено значну частину Європи» [379, с. 8], все ж залишається без кінцевого висновку, а стосовно питань нищення національних еліт, культурного надбання, літератури, образотворчих мистецтв, то тут і взагалі кожен з тоталітаризмів — німецький, італійський, іспанський, російський і український — мав свої «стильові» ознаки і був схожим лише у магістральних напрямках. У боротьбі за інтелігенцію фашизм і націонал-соціалізм вочевидь програвали більшовизму. Однак розповсюджене уявлення, ніби їхні відносини з інтелігенцією характеризуються лише взаємною ворожістю й очужінням, є надто спрощеними. Досить згадати такі імена, як Ф. Марінетті, Д'Анунціо, Е. Паундт, К. Гамсун, Г. Бенн та ін. Знаменита фраза «Коли я чую слово «культура», я хапаюсь за револьвер», яку вперто приписують то Гітлеру, то Геббельсу, то Герінгу, насправді належить одному з персонажів п'єси нацистського драматурга Г. Йоста і стосується тієї культури, якої нацизм не приймав, — читаємо в книзі «Пастка» Івана Дзюби [122, с. 87]. Німці спалювали книжки, організовували виставки «Дегенеративного мистецтва» і, ведучи могутню пропаганду, знищували переважно чужих митців і діячів культури, озброївшись громадською думкою. Більшість архітекторів неарійського походження, що працювали у Баухаузі, мали змогу виїхати з країни після його закриття. «Без сумніву, та обставина, що тоталітарне правління, попри свій явно злочинний характер, спирається на масову підтримку, викликає велике занепокоєння. Тому не дивно, що вчені, а також державні діячі нерідко відмовляються визнавати цей факт», — пише 1949 р. у передмові до «Джерел тоталітаризму» Ханна Арендт [8]. Б. Муссоліні мало що тямив у мистецтві. Переслідувані його режимом діячі культури здебільшого мали нетрадиційну сексуальну орієнтацію, що

не подобалося італійському лідеру 1930-х. У Росії було репресовано чимало митців, але їх частка у співставленні з тими, що залишалися на волі, не йде в жодне порівняння з кількістю української творчої інтелігенції, фізично винищеної у 1932–1941 рр. Отже, сумний висновок підтверджує, що тоталітарний режим, де б він не зародився, у Китаї чи в Іспанії, обов'язково нищить культуру. Але лише український тоталітаризм практично винищив національну культуру держави (республіки), в деяких випадках — до ста відсотків. Так, наприклад, після 1930-х в Україні майже повністю зникло художнє ковальство і творче ювелірне мистецтво, як такі види художньої творчості, що обслуговували панівні класи до жовтневого заколоту 1917 р. [319, с. 31–40].

Для остаточної внутрішньої перемоги і знищення протистояння в партії радянському керівництву знадобилося два десятиліття. Лише наприкінці двадцятих Кремль зумів приступити до будівництва того суспільства, яке вимальовувалось як соціалістичне, але насправді ніколи таким і не стало. Дуже короткий період з 1928-го до 1940-го сформував остаточно перемогу радянського суспільства в одній «окремо взятій державі». 1928-го року ще не було культу особи Йосипа Сталіна. Початком «культу особи» доцільно вважати 21 грудня 1929 р. — п'ятдесятилітній ювілей Й. Сталіна. Саме 21 грудня головні центральні газети надрукували спеціально підібрані і добре продумані замовником статті. Центральний орган ВКП(б) «Правда» в цей день вийшла одразу з кількома матеріалами — «Керманіч більшовизму» М. Калініна та «Залізний солдат ленінської гвардії» А. Мікояна, К. Ворошилов підписався під панегіриком «Сталін і Червона Армія», С. Орджонікідзе під «Твердокам'яний більшовик». Знаковою стала публікація А. Бубнова «Ленінець, організатор, вождь». Таким чином, означення «вождь» перейшло від Леніна до Сталіна, а уся країна дізналася, хто такий Йосип Віссаріонович. Пройде лише кілька місяців, і уже з літа 1929 р. відкрито стане декларуватися «революція зверху». Культ вождя переріс у вищу стадію — репресії, з яких і почався наступний 1930-й рік [220, с. 213]. Терор в країні був і раніше, щоправда у набагато меншій мірі. Засобом державного керівництва він стає з початку тридцятих. «Якщо ворог не здається, його знищують», — слова із статті в «Правді» від 15 листопада 1930 року. Страшний цей вираз належить першому пролетарському письменнику М. Горькому (цитуюмо за книгою М. Геллера і О. Некрига «Утопія при

владі» [88]. Саме цій фразі судилося стати пророчою на наступні десять років мирного життя, п'ять немирного і ще на чотири десятиліття, що минули після воєнних лихоліть.

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

Як йшлося в дослідженні раніше, 1920-ті рр. в Україні, особливо їх друга половина, увійшли в історію загальним піднесенням культури, серед якої література і образотворчі мистецтва у кількості і якості народжених шедеврів могли змагатися з будь-якою розвиненою державою світу. Одним із пояснень такого бурхливого злету українського культурного феномену 1920-х може служити українізація [102, с. 93–105]. Відомий український критик і перекладач Микола Зеров винайшов небачений раніше напрямок — неокласицизм, який врешті став могилянником філософії, теорії та практики пролеткульту — магістрального мистецького культурного спрямування періоду. Як наслідок боротьби напрямків у культурному середовищі країни виникає чимало творчих угруповань. В літературі це такі, як «Плуг», «Гарт», «ВАПЛІТЕ» та ін., у театрі — «Березіль», в образотворчих мистецтвах — АРМУ, АХЧУ, УМО, «Жовтень», ВУФХО, ВУАПМИТ [197, с. 8–10]. Велика кількість угруповань, творчих напрямків і уподобань у образотворчості свідчили про розвинену інфраструктуру мистецького соціуму держави.

Тридцять років почалися з застрашування. Роз'яснення з'явилося у пресі 21 січня 1930 р. в газеті «Красная звезда». Це був розлогий текст про куркуля, якого треба ліквідувати як клас. Хоча ні за кількістю, ані за політичною силою куркульство (заможне селянство) класом не було. Генофонд селянина-трударя нищився заради політичної авантюри. Цей факт стає ключем до розуміння багатьох інших, наступних дій влади, коли політична гра формувала ситуацію, що народжувалась лише через деякий час, а її початок міг логічно ніяк не пов'язуватись з бажаним закінченням. Сьогодні важливо не забувати, чиїми ж руками проводилося розкуркулення. Як відо-

мо, «механізм кампанії розкуркулювання був опрацьований політбюро ЦК на чолі з В. Молотовим» [220, с. 207]. Знищення 3–5% сільського населення, нехай і найкращого, було сприйняте владою як цілком логічне задля «світлого майбутнього». Після успіху у боротьбі з куркульством уряд наразився на народний опір і змушений був відступити. 10 березня 1930 р. Сталін публікує статтю в «Правді» — «Запаморочення від успіхів». Історик В. Литвин вважає, що головна ідея статті могла бути запозичена з доповідної П. Любченка та Г. Петровського В. Молотову, яка була передана з Харкова до Москви телеграфом і в якій українські партійні діячі попереджали про надзвичайну ситуацію [220]. У березні того ж року ЦК ВКП(б) приймає постанову «Про боротьбу з викривленням партійної лінії в колгоспному русі». Іншими словами, це був урок партійній номенклатурі, що не впоралася з народними масами. Постраждало дрібне керівництво. Але ж і висновки були зроблені. Відтоді загострена боротьба партії з народом набуває інтелектуальних ознак. Для нашого дослідження ця постанова цікава тим, що вона демонструє повну залежність будь-якої дії у тодішньому соціумі від ЦК Компартії. Це особливо важливо зрозуміти з огляду на те, що життя в СРСР і УРСР, у тому числі і творче, вже було повністю кероване диктатурою, що остаточно перемогла, і наступна постанова «Про літературно-художні організації» від 23 квітня 1932 р. буде нести в собі стовідсоткову незаперечуваність шляхам мистецтва, окресленим «згори». Вона зобов'язує перебудувати все культурне життя з точки зору єдиного вірного напрямку у мистецтві — напрямку соціалістичного реалізму.

Жонгливання ставало нормальним явищем партійної номенклатури. На дрібних виконавців «провальних» акцій в Україні за московською вказівкою чекала жорстока розправа [308, с. 311].

Перша колективізація через опір місцевого населення провалилася до 1 жовтня 1930 року, але вона стала предтечею ще більш страшного лиха — другої колективізації і її останнього акорду — спровокованого голоду.

Голод 1931–1932 рр. в Україні й досі перебуває в тіні голодомору 1932–1933 рр. [220]. Насправді ж протиприродна смертність в Україні протягом 1932 р. сягнула позначки 144 тисяч чоловік. Селяни гинули з голоду. Надвисокі плани оподаткування, як зараз це стало зрозумілим, стали відповіддю на провальну колективізацію і на небажання гуртуватися в колгоспи. Але найстрашніше було попереду.

1932 р. став третім роком колгоспного устрою і початком кризи колгоспного ладу в СРСР і, звичайно, в Україні. Короткостроковий великий кредит зарубіжжя за технічне устаткування, що прибуло до СРСР двома роками раніше, обернувся утворенням «чорної біржі» для Москви через загальну світову економічну кризу. Реалізація музейних скарбів і наступний за нею відкуп векселів у 1931–1932 рр. призупинили борг, але ненадовго. Наступною найбільш конвертованою валютою ставав хліб урожаю 1932 року. Український хліб. Вже з середини літа «боротися» за урожай в Україну прибули з Москви В. Молотов та Л. Каганович. Затверджені ЦК ВКП(б) в липні 1932 р. 356 млн. пудів для України були непосильні. Незважаючи на п'ять голодуючих районів, Третя всеукраїнська партконференція ЦК ВКП(б) затверджує постанову «Про організацію хлібозаготівель в кампанію 1932 року». До червня 1932 р. Україна спромоглася зібрати 3 мільйони пудів. Шок у партійних органах тривав недовго, і уже 20 липня листом Сталіна до Кагановича і Молотова з патологічною жорстокістю виноситься вирок українському селянству: за саботаж — мінімум 10 років позбавлення волі, максимум — смертна кара. Наступна постанова ЦК КП(б)У у жовтні 1932-го «Про заходи по посиленню хлібозаготівель» мобілізує практично всю номенклатуру, десятки тисяч працівників апарату на вибивання у населення схованого хліба. Дві наступні постанови уряду узаконюють каральні заходи і вводять нове покарання для мирного населення — «натуральний штраф». Цей штраф став справжнім лихом, бо дозволяв забирати все, що знаходили продзагонівці. Наступним рішенням було зменшення норми хліба для міського населення. В містах розповсюджувався міф про селянина, що не дає місту їжі. Прірва між верствами населення збільшувалася. 700 судово-слідчих бригад, що працювали в республіці, підтримували розбрат між класами. За останніми даними і документами, що відкрито у спецархівах, втрати від голоду 1932 і 1933 рр. становлять 5 млн. чоловік [270].

З січня 1933 року, після пленуму ЦК ВКП(б), на якому критикуються помилки в справі провальної колективізації і незадовільної національної політики, керівні кадри радянської країни зміцнюються направленими в Україну Павлом Постишевим, Михайлом Хатаєвичем та Володимиром Балицьким, який одразу обіймає посаду Голови ГПУ, а наркомом внутрішніх справ стає Ізраїль Леплевський (до кінця 1937-го). З січня 1938-го його

змінює Амаяк Кобулов, а Першим секретарем ЦК КП(б)У стає Микита Хрущов. З їх переїздом відбувається кадрова чистка у державних структурах і починається наступний — другий період масового терору, нищення села та національної інтелігенції, що триватиме до кінця 1935 року. 1936-й стане роком відносного спокою, щоб завершитися 1937-м — найстрашнішим періодом довоєнної вітчизняної історії. Саме на 1937–1938-й припадають жакливі злочини влади проти народу і його інтелігенції. В історію ці роки увійшли під назвою «Великий терор». Ні тоді, ні зараз не було і немає чіткого визначення мети кривавої акції. Донедавна (до відкриття у 1991 р. архівів ЦК ВКП(б)) роль Сталіна у знищенні української інтелігенції здавалася другорядною [270]. Тим більше побутувала думка, що ініціатором і виконавцем злодіянь залишалася місцева номенклатура. Зараз зрозуміло, що участь Сталіна була вирішальною. Український 1937-й почався 4 вересня 1926-го, «...коли заступник Голови ГПУ УРСР Карл Карлсон, помічник начальника Секретного відділу Ошер Абугов і начальник СВ Борис Козельський підписали службовий обіжчик під назвою «Про український сепаратизм». Цим секретним документом настановою на недовіру до української інтелігенції підсилюється новою тактикою — т. зв. «культурною роботою». Серед інших ворогів виокремлюється Українська Автокефальна Православна Церква — «могутній оплот націоналізму і чудове агітаційне знаряддя» та Всеукраїнська академія наук, яка «зібрала навколо себе компактну масу колишніх примітних діячів УНР», — напише професор історії Ю. Шаповал в одній з перших вітчизняних розвідок, зробленій після відкриття заборонених справ. [411, с. 558]. Українська інтелігенція проходить у трьох найгучніших карних справах ще до великого терору. Це «Спілка визволення України» (1929–1939), «Український національний центр» (1931–1932), «Українська військова організація» (1933) та багато інших.

2003 р. В. Нікольським проаналізована і оприлюднена статистика репресій: 1935–1936 рр. заарештовано 50 656 чоловік, 1937–1938 рр. — 265 669 чоловік, за 1939–1940 р. — близько 62 000. 62 відсотки в'язнів розстріляно [62]. 10 січня 1939 р. Сталін надіслав шифровку секретарям обкомів, ЦК національних Компартій, наркомам внутрішніх справ. У документі роз'яснювалось, що застосування фізичного впливу у практиці НКВС було допущено з 1937 р. з дозволу ЦК ВКП(б) [411, с. 590]. Необхідно згадати про ту шкоду, яку заподіяла науці саме «ідеологічна» точка зору. Ці висновки

стосуються української, тоді радянської, науки на теренах колишнього СРСР, бо критичні статті в московській пресі, критичні виступи на з'їздах чи партконференціях, де йшлося про образотворче мистецтво імперії, обов'язково підтримувалися українськими партократами, а всі вказівки чи побажання щодо жорстокого ставлення до митців та мистецтвознавців виконувалися бездоганно. Наявність однієї правлячої партії та її ідеології спотворила увесь розвиток культури держави і, звичайно, мистецтвознавства, як складової частини [225, с. 14].

У питаннях вивчення історичних процесів до 1917 р. неточностей і вільного трактування подій теоретиками мистецтва трапляється менше, бо існують аналоги досліджень серед науковців інших країн. Однозначно «правильними» були оцінки радянського мистецтвознавства, пов'язані з мистецтвом правлячого класу. Будь-який аналіз образотворчого мистецтва чи архітектури, починаючи від храмового будівництва Київської Русі і до межі століть XIX–XX, набував перш за все політичного звучання. Мистецтвознавство радянської доби настільки звикло до штампів у висвітленні історичних подій, що переосмислення і об'єктивне розуміння питання, абстраговане від колишнього політичного радянського замовлення, для багатьох старших колег сьогодні залишилося неможливим [220]. Більше пощастило тій галузі мистецтвознавства, що вивчала народну творчість [333, с. 181]. Не забуваючи про «ідеологічну правильність» тлумачення подій, були зафіксовані і досліджені зразки вишивки, ткацтва, гончарства та багатьох інших різновидів народної творчості, осередків, майстрів, проблем. Ці безцінні надбання зберегли для майбутніх вчених живий матеріал, знайдений і опрацьований фахівцями минулого. Бо, на превеликий жаль, багато чого з мистецтва залишилося тільки в спогадах, фотографіях, малюнках. Це стосується зруйнованої архітектури — храмів великих і малих, християнських церков, католицьких костьолів і каплиць, караїмських кінас, мусульманських мечетей, єврейських синагог, придорожніх знаків, усипальниць, моїльних домів, а також спалених бібліотек, розтросчених ікон і дерев'яної церковної скульптури, розбитих дзвонів — шедеврів ливарного мистецтва — і просто всього того, що не влаштувало ідеологію влади. Потрібно віддати належне тим мистецтвознавцям, котрі в той чи інший спосіб (прикриваючись цитатами з Леніна–Сталіна і посилаючись на партійні документи) зафіксували, вивчили і донесли людству зразки знищеного [315,

с. 121]. Однак не можна зменшувати силу деяких «критичних» творів, наслідками яких ставали понівечені долі, знищені твори мистецтва, а подекуди роки заслань у сталінських, хрущовських та брежнєвських таборах. Першого березня 1936 р. в газеті «Правда», що розповсюджувалася по всіх куточках колишнього СРСР, з'явилася сумнозвісна стаття «О художниках-пачкунах». Матеріал був редакційний, тобто без конкретного підпису, але разом з тим всі знали, хто автор. За свідченням С. Маршака, анонімом був публіцист-мистецтвознавець Д. Заславський, який виконував соціальне замовлення правлячої верхівки. Кінцева мета статті — ствердження методу соціалістичного реалізму. Звичайно, автор розумів, що паплюжить ні в чому не винних митців — росіянина В. Лебедева і українця В. Конашевича, які ілюстрували знамениті дитячі вірші про перемогу над Дніпром, про хлопчика, який написав листа Ворошилову, та про народних героїв Дядю Стюпу та пожежника Кузьму. Директивна стаття була навмисно надрукована перед початком масових репресій серед інтелігенції. Спілки художників ще не існувало (в Україні Спілка з'явиться лише 1938-го), але всі митці одностайно заявили про свою підтримку позицій соціалістичного реалізму. Атмосферу Великого Страху було створено. Наступна хвиля наступу на мистецтвознавство поновилося у післявоєнні п'ятдесяті. Система брала реванш за статті І. Будника, І. Врони, В. Татліна, Л. Владича. Кампанія проти космополітизму почалася 1949 року. Головні звинувачення — «низькопоклонництво перед Заходом», оспівування формалізму та імпресіонізму. Знаковою фігурою несправедливості в Україні став Леонід Владич. Боротьба з космополітизмом у мистецтвознавстві, літературі, образотворчому мистецтві не обов'язково вибирала жертвою єврея. Зарахованого до «підспівувачів космополітів» чекала партійна розправа. Із виступів на Шостому розширеному пленумі Спілки радянських художників України, що відбувся 17 травня 1949 р. в Києві, досить навести промову мистецтвознавця Я. Затецького: «Во второй статье “За большевицкую идейность в украинском образотворчому мистецтві” А. С. Пащенко, критикуя мой доклад о графике на 8-й выставке, правильно указывает на ряд ошибочных положений. Однако он сам скромно умалчивает о своих порочных положениях в искусствоведении. Тов. Пащенко, например, весьма хвалит в газете порочное формалистическое произведение скульптора Муравина “Клятва”. Мне кажется, что тов. Пащенко пора бы подвергнуть уничтожающей критике

насквозь порочную вредную о нем монографию критика Владича, в которой имеет достаточное место все от низкопоклонства перед Западом до космополитизма и украинского буржуазного национализма. ...Почему докладчик не указал на пропаганду импрессионизма в послевоенные годы вплоть до 1947–1948 гг. критиками тт. Раевским и Владичем? В 1945 г. в журнале “Украинская литература”, № 9, в своей статье он просто грубо клеветает на великих русских художников, он пишет: “Грубую ошибку делает тот, кто забывает, что великие русские художники самостоятельными путями пришли к колористическим достижениям импрессионистов”. Вот до чего договорился критик Владич. Какие же это достижения импрессионизма? Из этого видно, какую незавидную роль отводит в истории мирового искусства критик Владич великим русским художникам-классикам русской реалистической школы живописи. Вот это и есть чистейшей воды, хотя и несколько замаскированное, низкопоклонство перед загнивающим искусством Запада — это и есть утеря национальных особенностей, т. е. чистой воды космополитизм» [142].

Таким чином, на психологічний стан митців та мистецтвознавців, які пережили 1930-ті рр. в радянській Україні, впливало чимало чинників, що у більшості випадків і зумовили саме такий перебіг подій і саме таке мистецтво. Отже, стає зрозумілою обережність в творчості переважної більшості митців. Два почуття — страх і породжену страхом ненависть — сьогодні можна прочитати в багатьох творах періоду, що вивчається [391, с. 150–155]. Психологічний стан митця не міг не відбитися на інших якостях — таланті, обізнаності, професійності, які слід правильно сприймати під іншим, деформованим у нормальному розумінні, кутом зору.

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

НАЧ СПО ОГПУ - тов. МОЛІАНОВУ

208 (9)

Оперуполномоченного 4 ОТД
СПО ОГПУ ШВАРОВА Н.Х.

Р А П О Р Т.

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

О самой фильме сообщая:-

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

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

Задача: показать первые шаги этой реконструкции.

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

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

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

209/10

- 2 -

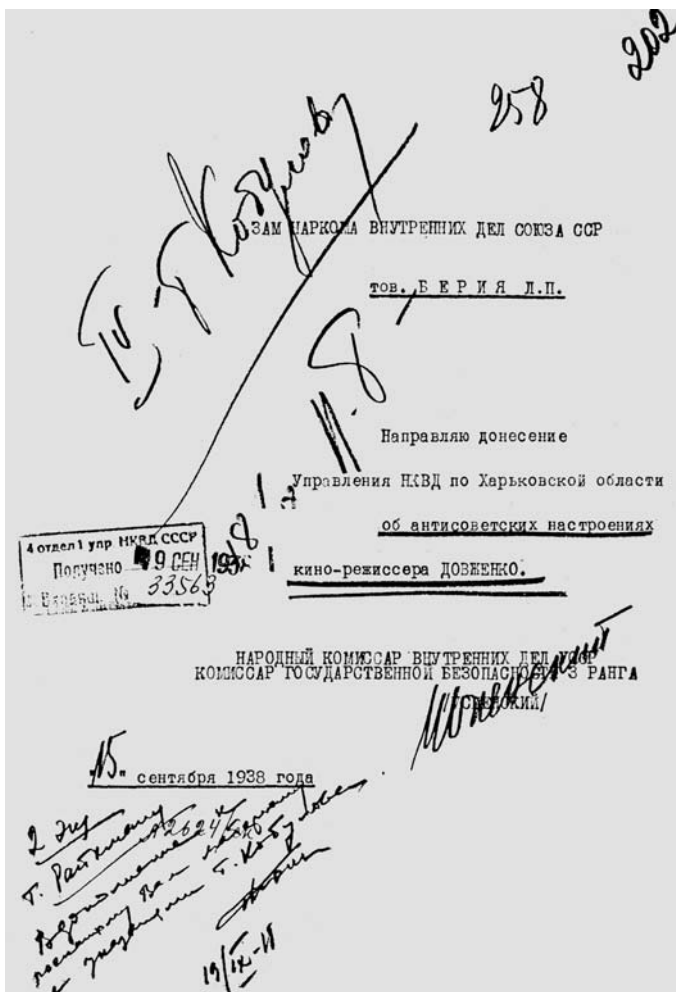
женщину. Небезопасна появляется мысль о том как несчастен деревенский житель в хаосе индустриальной стройки.

б/ Немного смягчен образ прогульщика показом его склонности к деревенской идилличности: 1/ в кадрах показывающих прогульщика с удочкой и 2/ в кадрах, показывающих как подгоняемый упреками в прогуле, передаваемых по радио, прогульщик забывает свой страх и останавливаясь, с нежностью поднимает и нюхает потерянный вале доруги букетик полевых цветов. Аналогичный кадр имеется при первом показе прогульщика - с цветком в руке.

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

ОПЕРУПОЛНОМОЧЕННЫЙ 4 ОТД СПО ОГПУ: *В. Шибаров* ШИБАРОВ/

6-го Ноября 32г.



Лист українського відділення НКВС до Л. Берії з резолюцією А. Кобулова. 1938 р.

266 214

СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО

ЗАМ. НАЧ. УПРАВЛ. ВНУТРЕННИХ ДЕЛ СОВ. СОР
КОМИССАР ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ I РАНГА

С
Г. Рагулян
Г. Котурин
М. Камышев
АП

тов. ВЕРИЯ Л.П.

Направляю копию донесения
о кино-режиссере ДОВЖЕНКО, кото-
рый работает над картиной "Шорс".

О состоянии ДОВЖЕНКО проинформирован
ЦК КПС/У.

ЦК поручил тов.КОРНЕЙЧУКУ осторожно
повдвигать на ДОВЖЕНКО, помочь ему снять истер-
ческие настроения и создать условия для вос-
становления работоспособности.-

НАРОДНЫЙ КОМИССАР ВНУТРЕННИХ ДЕЛ УССР
КОМИССАР ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ I РАНГА
ОЛЖИЦКИЙ

М. Камышев

23
октября 1938 года

№ 2956/сн

25
В.с.а. № 37605

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

СОБІРНИКО СЕКРЕТНО

НАЧАЛЬНИКУ АРХИВНОГО ОТДЕЛА НКВД УССР
Дептенанту гос безопасности

тов. ШИДЯКОВУ

По имеющимся у нас данным, ДОВЖЕНКО Александр Петрович, 1894 года рождения, проживавший до революции в г. Елтомире и работавший учителем в Елтомирском высшем начальном училище, - начиная с 1917 года включается в активную политическую деятельность, состоял одновременно в партии боротьбистов и укалестов.

ДОВЖЕНКО якобы состоял одним из ад'ютантов гетмана Скоропадского.

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

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

Необходимо по петлюровским и гетманским архивам, а также архивам быв. организации боротьбистов и укалестов по г.г. Елтомиру и Киеву, проверить данные о ДОВЖЕНКО.

С проверкой просьбы не задерживать.

НАЧАЛЬНИК 2 ОТДЕЛА УЧБ НКВД УССР
КАПИТАН ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ

/ДР. ЗДЕШКИЙ/

НАЧ 6 ОТДЕЛЕНИЯ 2 ОТДЕЛА
ДЕПТЕНАНТ ГОСБЕЗОПАСНОСТИ

/ПЕРСОНСКИЙ/

19 февраля 1941 года

№ 162786

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



РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

**МЕТОД
СОЦІАЛІСТИЧНОГО
РЕАЛІЗМУ
В КОНТЕКСТІ
ІДЕОЛОГІЇ
МАРКСИЗМУ-
ЛЕНІНІЗМУ**

Мистецтвознавчі рефлексії соціалістичного реалізму

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

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

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

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

Найголовнішою рисою соцреалізму була партійність, яка перетворила творчий стиль на політичний метод: «На всіх етапах історії радянського суспільства керівництво партії забезпечувало радянському мистецтву правильність перспективи, чіткість принципів, сприятливі умови для розвитку. Вивчаючи об'єктивні закономірності формування соціалістичної художньої культури, Комуністична партія Радянського Союзу сформувала певні

завдання для мистецтва: наблизити мистецтво до народу та народ до мистецтва, служити боротьбі за соціалізм, за комуністичне виховання радянського народу, розвивати мистецтво соціалістичного реалізму, боротись проти формалізму, натуралізму, естетизму, догматики. Партія виховує радянських художників в душі вірності справі комунізму, в душі непримиренності до буржуазної ідеології та ревізійнізму. Сформування цих завдань та боротьба за їх реалізацію — основна мета, якої добивалось партійне керівництво від мистецтва на всіх етапах розвитку Радянської країни: чи в 1918–1921 рр., чи в час опублікування резолюції ЦК про художню літературу в 1925 р. та постанови ЦК від 1932 р. про перебудову літературно-художніх організацій, чи в повоєнні роки в 1946–1948 рр., коли були прийняті рішення з питань ідеології, чи в останні роки, коли партія сформулювала основні завдання мистецтва у рішеннях XX та XXI з'їздів КПРС, у деяких документах з питань пропаганди та ідеологічної роботи, у зверненнях до з'їздів письменників, художників та композиторів, у виступах керівників партії з проблем літератури та мистецтва» [276, с. 608].

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

робітників та селян. Заради них ми повинні навчитись господарювати, рахувати. Це також стосується і мистецтва та культури. Для того, щоб мистецтво змогло наблизитись до народу і народ до мистецтва, ми спочатку повинні підняти загальний освітній та культурний рівень» [398, с. 12–17].

Радянська влада будувала свою політику на тому, що обов'язково у всьому мусив бути присутнім образ ворога. Як правило, він спочатку з'являвся, а після втручання Комуністичної партії, в нашому випадку у справі мистецтва, — зникав. Періодично у політичній та мистецькій сферах життя мала відбуватися обов'язкова перемога Комуністичної партії у ланці її опікування культурою держави. Партійне керівництво обов'язково «будувалося на суворо науковій основі» [276, с. 508]. І це, звичайно, означало, що всі заходи, які проводила партія в галузі художньої культури, знаходилися у відповідності з «об'єктивними» законами розвитку мистецтва в умовах соціалістичного ладу. Для зручності боротьби за утвердження нового мистецтва було придумано поняття «передова лінія ідеологічного фронту». Мистецтво ставало або політичним і своїм, або аполітичним і чужим: «Животворний дух комуністичної партійності — основна сила революційного радянського мистецтва, всього передового мистецтва соціалістичного табору» [276, с. 610]. Отже, партійність творчості ставала обов'язком як для партійних, так і безпартійних радянських художників.

Найзрозуміліше про перемогу нового мистецького стилю, уже на другий день після його проголошення, скаже М. Горький: «В чому я бачу перемогу комунізму на з'їзді письменників? В тому, що ті, хто раніше вважались безпартійними... визнали комунізм єдиною бойовою керівною ідеєю у творчості, в живописі словом» [105, с. 338].

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

Спробуємо проаналізувати основні його положення щодо багатонаціонального характеру радянського мистецтва. Останнім параграфом у розділі «Історична закономірність розвитку мистецтва» всіх посібників з естетики того часу було змалювання мистецтва в епоху капіталізму. Прикриваючись марксистсько-ленінською теорією, в цьому розділі автори мали змогу похапцем розповісти про закордонні течії у мистецтві. Як правило, дуже коротко. «Криза буржуазного мистецтва, що супроводжувалась занепадом ідейно-тематичного живопису, композицій, втратою багатьох цінних якостей реалістичної художньої форми в цілому, була помітною вже починаючи з імпресіонізму» [276, с. 128]. І далі: «Наступний крок на шляху розриву мистецтва з реалізмом та ідейністю зробили сезаністи, фовісти, кубісти, футуристи, експресіоністи, пуристи та інші «новатори», які завели мистецтво у глухий кут...» [276, с. 26].

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

Тут простежується доволі чітка паралель з політикою, де куркульодноосібник знищується лише для того, щоб він не міг протистояти колективу. Зображення особи у соцреалізмі майже обов'язково потребує роз'яснення: чому зображена саме ця персона. Так з'являється необхідна допоміжна атрибуція, що дозволяє продовжити підсвідому розповідь про зображене, яке може бути корисне і повчальне або некорисне, тобто непотрібне чи малопотрібне. До останніх буде віднесено пейзаж і портрет (якщо він не насичений додатковими деталями для літературного зрозуміння). Отже, запрограмоване мистецтво має бажані і менш потрібні ідеали. Новий устрій вигадає небувалі раніше соціальні сполучення, часто анекдотичні

і навіть безглузді, але через свою політичність оспівані образотворчим мистецтвом. Наприклад, новоутворення радянського часу — робітник-інтелігент — образ, який буде бажаний у пластичних мистецтвах довоєнного і повоєнного часу і матиме пояснення як характерне явище нової дійсності: «Явища, які вже не переважають кількісно, також не можуть лише за цієї одної причини виключаються із сфери типового. Все залежить від того, чи здатні вони реально впливати на хід суспільного життя. Тому мистецтво соціалістичного реалізму не в праві ігнорувати негативні впливи нашої сучасності. Якщо у нас зустрічаються розкрадачі суспільної власності, хапуги, бюрократи, хулігани, морально слабкі люди — це не просто випадкові патологічні явища: вони досить симптоматичні для тих ворожих сил, які хоча й доживають свій вік, але міцно тримаються за існування. Їх живлять залишки власництва, користолюбства, індивідуалізму. Розкриваючи в типових образах справжню суть цих явищ, мистецтво повинне здійснювати почесне завдання з викоринення всього застарілого у суспільному житті» [276, с. 115].

Художній метод у творах післявоєнного мистецтвознавства розглядався виключно як одна з категорій марксистсько-ленінсько-сталінської естетики: «Не дарма питання про художній метод, про реалістичний спосіб підходу до відображення дійсності, а саме питання про метод соціалістичного реалізму — найбільше критикується буржуазними теоретиками мистецтва та їх ревізійністськими прислужниками» [276, с. 174]. Тобто художнім методом ставала сукупність принципів художнього відбору, узагальнення, ідейно-естетична оцінка та художнє зображення дійсності у мистецтві. Два головні чинники ставали закладами розуміння методу — співставлення форми і змісту у творах мистецтва і межа умовності дозволеного у мистецтві. Умовність, без якої у мистецтві зображення залишається фотографічним відбитком, пережила трансформацію від умовних зображень в образах 1930-х до гіперреалістичної передачі образного ряду у творах скульптури чи живопису, які подекуди лише копіювали навколишнє життя, не створюючи ані явного, ані схованого підтексту. Як не парадоксально, такі твори (В. Костецького, О. Шовкуненка, В. Касіяна, К. Трохименка) були найбільш розповсюдженими і зрозумілими у народі.

Формування світобачення глядача відбувалося водночас з формуванням світобачення митця. Головним чином Комуністичній партії, під керівництвом якої існувало усе радянське образотворче мистецтво, необхідно було

перебороти опір митців старшого покоління, які здобули освіту у дореволюційних академіях чи художніх студіях, а тому мали стосовно методу і теми старе розуміння. Страх митця перед загрозою опинитися у таборі «формалістів» спонукав останнього до безумовного зниження своїх потенційних можливостей. До того ж практично щотижня у пресі з'являлася стаття про радянське образотворче мистецтво (це стосувалося усього народу країни) і про правильність шляхів у мистецтві (це стосувалося безпосередньо кожного митця). «Історичні» постанови ЦК ВКП(б) і ЦК КП(б)У про літературу і мистецтво внесли ідейну ясність в розуми радянських художників, спрямували їх творчість до гострих проблем сучасності. Українські живописці, графіки, скульптори, майстри монументального та театральнореконструкційного живопису, «озброєні» історичними вказівками партії, готувалися тепер до ювілейних художніх виставок. У своїх творах вони славили велич Батьківщини, увічнювали героїзм радянських людей, виявлений в ратних і трудових подвигах, оспівували красу рідної землі.

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

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

Ось чому, відзначаючи успіхи радянського образотворчого мистецтва, партія ще раз нагадує нашим художникам, що одним з найважливіших ідеологічних завдань, які стоять перед ними, є боротьба з рецидивами формалістичних впливів буржуазного мистецтва, з найменшими проявами низькопоклонства перед іноземщиною» [76]. Характерною є й наступна цитата: «Геніально розроблене товаришем Й. В. Сталіним в розділі “Про діалектичний і історичний матеріалізм” положення про неослабну боротьбу нового з старим, того, що народжується, з відживаючим є для всіх радянських митців дороговказом у боротьбі проти пережитків капіталізму в свідомості радянських людей, зокрема в боротьбі проти найживучішого і найнебезпечнішого з цих пережитків — буржуазного націоналізму» [168].

«Класичний твір» товариша Сталіна дав українським художникам насагу в роботі над творами до виставки «Ленін, Сталін і Україна». Війна перешкодила відкрити цю виставку. Митці не встигли закінчити розпочаті

твори, переважна більшість полотен, творів скульптури і графіки загинула. Але праця над ними не минула марно і втілилася в нових творах українських митців презентованих на великих післявоєнних виставках, де глядачі побачили ряд яскравих полотен про більшовицьку партію і її вождів.

«Радянські митці не мислять своєї творчості без глибокого вивчення “Короткого курсу історії ВКП(б)”, що став нашою настольною книгою. Сталінська книга допомогла і мені в роботі над гравюрами з серії “Ленін і Україна”, де я прагнув показати історичну роль більшовицької партії і її вождів у створенні і зміцненні Української радянської держави», — писав В. Касян у статті «Настольна книга радянського митця» [168].

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

Перед художниками Радянської України стоять відповідальні завдання. Одним з найближчих є участь у всесоюзній художній виставці 1949 року. Оспівати в своїх творах велич і могутність партії Леніна–Сталіна, мудрість її вождів, показати історичну роль більшовицької партії і радянської держави у боротьбі за комунізм — святий обов’язок радянських митців. Художники Радянської України прославлять у своїх творах того, хто дав українському народові щасливе соціалістичне життя, хто здійснив одвічні мрії українців і возз’єднав усі українські землі в єдиній соціалістичній державі — невід’ємній частині великого Радянського Союзу, хто веде наш народ до комунізму» [168].

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

тиці є розгляд питання, що має таке ж відношення і до змісту, і до форми художнього твору та критики формалістичної теорії стилів: «Буржуазні формалісти-мистецтвознавці, звичайно, беруть будь-яку особливість художньої форми чи технічний прийом і представляють його як основу особливого стилю. Вони, з великими натяжками, відшуковують цей прийом у різних видах та жанрах мистецтва, у творах, що не мають нічого спільного ні за методом, ні за характером естетичних ідеалів авторів» [276, с. 179].

Найсильнішої критики, насамперед у сенсі діаметрально протилежного бачення творчих засад побудови твору, зазнали праці відомого німецького мистецтвознавця Г. Вельфліна, який пропонував у розгляді мистецького твору два найголовніших стилі — лінійний та живописний [73, с. 17–27]. Спростовуючи поняття «стиль», радянське мистецтвознавство пропонувало об'єднання стилю з методом. Це надзвичайно важливо для розуміння того, навіщо комуністичній ідеології була потрібна боротьба зі стилем. Відповідь криється у тому, що в радянському мистецтві був запрограмований і бажаний соціалістичний реалізм, що мусив бути одночасно стилем і методом. Різностильові пошуки відвертали б художника від дотримання єдиного узаконеного методу. Все інше залишалося під забороною: «Твори, що спираються на формалістичні методи, фактично виходять за межі мистецтва» [73, с. 186]. Під поняття «формалістичне» потрапляло практично усе, що не мало академічної, реалістичної основи: «Не менш цікава постать Петрицького, який так старанно залицявся до ворогів, піддабузницьки плазуючи перед покровителями з Управління мистецтв при РНК УРСР. Він теж виявився зручною людиною для протаскування ворожої, формалістичної ідеології на сцену театру, в малюнках. І дивно, на зборах художників він плакався, що його нібито тероризували вороги і він буцімто... «жертва ворогів» [6].

Боротьба з «несоціалістичним реалізмом» буде точитися протягом п'ятдесяти років, можливо, трошки послабившись до середини 1980-х рр.: «Образотворче мистецтво Радянської України перебуває нині на піднесенні. Тов. М. С. Хрущов у своїй доповіді на з'їзді КП(б) України підкреслив, що до 30-річчя радянської влади українські радянські художники створили ряд високодейних творів.

Ці досягнення українського радянського образотворчого мистецтва прямо витікають з пройденого ним історичного шляху. То був шлях непримиренної боротьби з усіма проявами ворожої нашому народові буржуазної

ідеології, і насамперед з українським буржуазним націоналізмом, його агентурою в українському образотворчому мистецтві — контрреволюційним “бойчукізмом”, з формалізмом, натуралізмом та іншими занепадницькими буржуазними течіями.

“Правда” на своїх сторінках викрила антипатріотичну групу театральних критиків, носіїв “ідей” буржуазного космополітизму в театральній критиці і театрознавстві. “Правда” справедливо вказала також на те, що серед критиків і мистецтвознавців у галузі образотворчого мистецтва є люди, подібні до юзовських і гурвичів. Ці давні вороги радянського реалістичного мистецтва і жалюгідні раби буржуазної ідеології протягом довгого часу систематично нападають на радянських художників-реалістів, дискредитують і паплюжать радянське мистецтво, пропагують наскрізь прогнилі, шкідливі ідеї безрідного космополітизму, формалізму, натуралізму.

Одним із цих людей є І. Врона. Його довголітня ворожа радянському мистецтву “діяльність” в галузі художньої критики і мистецтвознавства, а також і в галузі художнього виховання молоді завдала великої шкоди розвиткові українського радянського образотворчого мистецтва» [260].

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

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

Це стало можливим завдяки тому, що українське радянське образотворче мистецтво під керівництвом мудрої політичної партії Леніна — Сталіна росло і міцніло в боротьбі із будь-якими проявами буржуазної ідеології, та в першу чергу із спробами українських буржуазних націоналістів відірвати українське мистецтво від найпрогресивнішої, яка постійно оплодотворює мистецтво братських народів, культури великого російського народу» [92].

Багато українських мистецтвознавців намагалися донести правду до читача на сторінках місцевих газет і у мистецтвознавчих збірниках, що видавалися Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР. Але навіть найменший відхід від комуністичної лінії в українському радянському мистецтвознавстві у бік вивчення національних традицій, навіть згадка про імпресіонізм чи дореволюційне авангардне мистецтво наражалися на повчальну статтю з Москви: «Проте треба визнати, що секція критики і мистецтвознавства Спілки радянських художників України не спромоглися по-більшовицькому до кінця здемаскувати тих «мистецтвознавців», які в своїх «наукових» розвідках протягували буржуазно-націоналістичні концепції «школи» Грушевського. Не зробив цього і колектив наукових працівників Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР, очолений М. Рильським. А саме цьому Інституту потрібно було не обмежуватися критикою «при зачинених дверях» націоналістичних концепцій у творах своїх наукових працівників: Я. Затенацького, Б. Бутника-Сіверського та ін., а винести її, критику, в пресу та на обговорення широкої мистецької громадськості. Коріння цього треба вбачати у відсутності в Інституті справжньої більшовицької атмосфери критики і самокритики, в ліберальному ставленні до тих, хто намагається відгородитись від критики і тим самим залишитись на своїх старих, ворожих марксизмові-ленінізмові буржуазно-націоналістичних позиціях.

Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР протягом трьох останніх років працював над створенням «Короткого нарису історії українського образотворчого мистецтва». Маючи і час, і відповідні умови для роботи над «Нарисом», авторський колектив (Л. Славін, Л. Калениченко, Б. Бутник-Сіверський та Я. Затенацький) не справився з поставленими перед ними завданнями, не вніс нічого нового в радянське мистецтво саме через те, що опинився у полоні антинаукових буржуазно-націоналістичних концепцій «школи» М. Грушевського та писанини таких махрово-націоналістичних мистецтвознавців, як Д. Антонович, П. Зайцев, Ф. Ернст та інші. Уникаючи широкого обговорення цього «Нарису» художньою громадськістю, Інститут з санкції самого керівника і редактора «Нарису» М. Рильського поспішив здати його до друку у видавництво «Мистецтво».

Запеклий ворог російської культури, колишній петлюрівський міністр І. Огієнко вважав за єдино правильний науковий принцип «звати україн-

ським всі ті твори, що написані українцями, або написані на українській мові, або ті, що мають виразні ознаки нашої мови!» [301].

«Народ нашої країни, першим зробивши соціалістичну революцію і збудувавши соціалізм, вписав нову сторінку і в історію художнього розвитку людства», — прочитає студент 1960 р. в «Основах марксистсько-ленінської естетики» [276, с. 303]. Як бачимо, теоретики мистецтва Радянського Союзу опікувалися не лише внутрішньою мистецькою політикою, але і зовнішньою світовою. Поняття «соціалістичний реалізм» охоплював дві сторони мистецтва: методологію, тобто метод, і кінцевий його результат — твір, що був виконаний у соцреалістичній манері. Таке трактування «переможної» манери у пластичних мистецтвах теоретиками післявоєнного часу було насильно зараховане до творчого принципу, тобто методу: «Соціалістичний реалізм як творчий метод характеризується перш за все якісно зміненим ступенем усвідомлення художником його творчих установок, його громадської позиції, естетичного та світоглядного ставлення до дійсності. Соціалістичний реалізм — це метод художньої творчості з позицій наукового комуністичного світобачення, боротьби за перемогу соціалістичного та комуністичного суспільства. Свідоме використання наукової ідеології в процесі художнього пізнання дійсності, ясність та послідовність суспільно-політичної, етичної та естетичної позиції художника — все це створює в мистецтві соціалістичного реалізму небувало широкі можливості для реалістичного образного відображення життя порівняно із реалістичним мистецтвом минулого» [276, с. 304].

В такій ситуації годі було б сподіватися на схвальні відгуки з приводу автентичності українського мистецтва. У 1949 р. недотримання правил стосовно доктрини «Україна — молодша сестра» цілком реально могло закінчитися в'язницею: «Давній ворог російського реалістичного живопису, І. Врона і тут користується з нагоди, щоб звести новий наклеп на органічний зв'язок українського живопису з традиціями славної російської реалістичної школи. Знову він діє випробуваним дворушницьким методом. В одному місці пише, що збереження майстрами-реалістами своїх творчих принципів і передача їх молодшому поколінню були «живою традицією, живим вкладом у радянський живопис кращої спадщини російського реалістичного живопису, на якій виховалися ці старі художники в дореволюційні часи». А кількома рядками нижче заявляє: «З часу 6-ї Всеукраїнської виставки

цілком ясно визначилися реалістичні позиції живопису. Великим кроком було тут посилення і зміцнення творчих зв'язків з мистецтвом великого російського народу, що змінили нездорові попередні тенденції до ізоляції». Важко уявити собі зухваліший наклеп на радянське мистецтво! Ні у російських, ні в українських радянських художників ніколи не було тенденцій до ізоляції. Ці тенденції марно намагалися насадити вороги радянського народу — українські буржуазні націоналісти і формалісти. Але партія Леніна–Сталіна, на щастя радянського народу, на щастя радянського мистецтва, розгромила цих виродків.

У горезвісній редакційній статті «На антипартійних позиціях» буде написано таке: «Чого варта, наприклад, така брехлива ворожа “теорія”, вигадана І. Вроною. У відбудовний період, обмежена у своїй практиці і зосереджена на підготовці молодих кадрів, архітектура пережила період боротьби між старою академічною та еклектичною школою і модними течіями функціоналізму і конструктивізму. Перемогли останні» [260]. Брехня, наклеп! Ворожий радянському мистецтву конструктивізм, яким була заражена свого часу певна група архітекторів, ніколи не перемагав у Радянському Союзі, в тому числі і в Радянській Україні. Він був засуджений партією, яка повела радянських архітекторів шляхом соціалістичного реалізму.

Соціалістичний реалізм, основний творчий метод радянського мистецтва, І. Врона розглядає лише як мистецьку течію. На його думку, ворожі радянському мистецтву течії і впливи не шкодять, а... сприяють становленню соціалістичного реалізму. Він пише, що радянська архітектура “часом в чужих і викривлених формах являє живий і безперервний процес (!) складання і формування соціалістичного реалізму”.

Він і тут не розкрив керівної ролі партії в розвитку архітектури, а обмежився лише переліком деяких партійних рішень з цих питань.

Антипатріотам, безрідним космополітам, підголоскам буржуазних націоналістів не вдасться збити радянських художників з цього шляху, не вдасться принизити, спалюжити досягнення радянського мистецтва — найпрогресивнішого, найдухотворенішого в світі. Естетствуючі формалісти, безрідні космополіти будуть до кінця викриті і розгромлені» [260].

Розуміючи правильність зауважень стосовно соцреалізму в архітектурі, архітектор-аспірант О. Ігнатов 1954 р. захищає дисертацію «Борьба за социалистический реализм в архитектуре Украины в период построения

социализма 1917–1937 гг.». В авторефераті О. Ігнатов пояснює, що (наводимо мовою оригіналу) «...борьба за социалистический реализм рассматривается в связи с возникновением и разрешением общественных противоречий, как процесс развития, становления и победы социалистического реализма, противостоящего формализму всяких оттенков» [151, с. 3]. В іншому місці він зазначає: «Социалистический реализм как творческий метод проявлялся в основных своих чертах с первых послереволюционных лет, хотя эти черты еще не были сформулированы. Борьба за с. р. являлась закономерным процессом его становления, защиты его принципов от формалистических извращений. Как идеологическая она была одной из форм классовой борьбы» [151, с. 13]. Таким чином, підтверджується доктрина про політичність і класову приналежність соцреалізму, як засобу боротьби класів, а це означає, що в класовому соціалістичному суспільстві інші напрямки у мистецтві, крім дозволених, існувати не можуть.

Можливо, найповніше дух часу стосовно питань соціалістичного реалізму відтворюють документи з приватного життя творчої інтелігенції тих часів. 2003 р. для загального користування було відкрито архів О. Хвостенка-Хвостова у Музеї-архіві літератури і мистецтва України. Наводимо лист П. П. Вірського О. Хвостенку-Хвостову від 24.09.1946 (цитуємо мовою оригіналу): «Дела наши московские идут в свете постановления ЦК ВКП(б) о журналах “Звезда” и “Ленинград”. А в остальном все как и следовало ожидать. Кое-кто расстрелян, кое-кто уехал отдыхать в Сочи, а Комитет Искусств перестраивает работу со скоростью 1000 километров в час. Я лично буду пробовать писать сценарий балета. Мои 2 сценария “в свете постановления” — провалились» [462]. Інший документ — рукопис А. Петрицького 1949 р. — чернетка тез до виступу на пленумі Спілки художників (цитуємо мовою оригіналу): «Наше искусство как форма идеологии черпает свое содержание из жизни общества. Наше общество, которое создает преимущества социалистической системы, преодолевая трудности, идет к коммунизму... Не может далее мириться с ошибками, совершаемыми отдельными художниками, не желающими преодолеть и ликвидировать остатки враждебной идеологии. Тов. Сталин определил метод советского искусства как метод социалистического реализма — искусства идейного, понятного массам — поэтому демократического и познавательного». Далі багато перекреслено, а в решті стенограми пленуму останньої фрази не знаходимо, тобто вона не зачитувалася [442]. Після закресле-

ного виразу А. Петрицький продовжує: «Лучшие образцы идейного и реалистического искусства дает нам Великая Русская (обидва слова написані з великої літери) школа живописи. Я думаю, что едва ли найдется художник в нашей стране, который не убежден в правде жизнеутверждающего реализма как единого метода Советского искусства...» [442].

Отже, методом українського радянського мистецтва у розумінні критиків післявоєнної доби став метод соціалістичного реалізму, що розвивався на основі «високої комуністичної моралі»: «Мистецтво соціалістичного реалізму розвивається на основі високої комуністичної ідейності, його збагачують ідеї марксистсько-ленінського вчення» [276, с. 426] (переклад з російської).

За два десятиліття, що минули, між виданнями «Нарисів марксистсько-ленінської естетики» 1957 р. і наступного колективного твору «Із історії радянського мистецтвознавства та естетичної думки 1930-х років» 1977 р., бачення проблем соціалістичного реалізму доволі сильно зміниться, але магістральний напрямок у розумінні і висвітленні проблем образотворчого мистецтва ще залишається під сильним впливом комуністичної тоталітарної доктрини. Разом з тим, за визначенням із Великої Радянської енциклопедії стосовно соцреалізму, він залишається першочерговим завданням, вирішення якого намагається нав'язати митцеві офіційна влада: «В процессе совершенствования метода соцреализма, предполагающего многообразие творческих течений, художественных манер, стилей, жанров, все с большей остротой встает проблема художественного мастерства» [71, с. 182]. Збірка мистецтвознавчих праць «Із історії радянського мистецтвознавства та естетичної думки 1930-х років» за загальною редакцією В. Ванслова та Л. Денисової [67] була складена з досліджень провідних мистецтвознавців країни А. Демьтєва, Н. Козюри, В. Роговина, С. Червонної, І. Вайсфельда, Г. Масловського, І. Рижкіна, З. Сафарової. Кількість досліджень тих років про соціалістичний реалізм і бачення його функції у житті держави, зрозуміло, порохувати сьогодні вже неможливо. Практично всі мистецтвознавчі твори СРСР, які торкалися проблем сучасного мистецтва, обов'язково починалися з цитування державних документів і висловів чергового комуністичного лідера країни щодо провідного методу радянських художників — соціалістичного реалізму. Пропонована до вивчення книга, як і більшість творів того часу, починається з виступу Л. І. Брежнева про радянське суспільство, яке, звичайно, повинні оспівувати митці. Наведена нижче цитата відтворює дух часу, коли

радянській владі уже не було потрібно доводити свою правоту, а комуністичним керманічам у мистецтві боротися з формалізмом чи іншими проявами буржуазних мистецтв. Соцреалізм давно переміг, і партійне завдання — лише підтримувати правильний його розвиток і процвітання. На XXV з'їзді КПРС Л. І. Брежнев, говорячи про святкування шістдесятиліття Великої Жовтневої соціалістичної революції, вказав на досягнення радянських людей: «Ми створили нове суспільство, якого ще не знало людство. Це — суспільство з безкризовою, процвітаючою економікою, з соціалістичними відносинами, повної свободи. Це — суспільство, де панує науково-матеріалістичний світогляд. Це — суспільство впевненості в майбутньому, у світлих комуністичних перспективах...» [55, с. 105–106].

Проблеми становлення і утвердження соцреалізму 1930-х рр. з позицій вчених кінця сімдесятих мають інше, толерантніше, розуміння. Щоправда, в описах Першого всесоюзного з'їзду радянських письменників не знаходимо жодного слова про Й. Сталіна — «винахідника» терміна «соцреалізм». Про новий стиль сказано просто: «...творчі принципи на основі вивчення досвіду переможного будівництва соціалізму та росту соціалістичної культури знайшли своє основне вираження в принципах соціалістичного реалізму» [121, с. 28]. І далі: «Так поняття “соціалістичний реалізм” набувало все більшої ваги. І саме тому, що поняття це узагальнювало реальні, ті, що виявилися на практиці, особливості радянської літератури, і було знайдене в процесі колективних теоретичних пошуків, воно було підтримане партією та отримало широке визнання у радянських письменників та діячів мистецтва» [121, с. 31].

Як бачимо, виявляється, що доносів, партзборів, в'язниць і таборів не було. У згаданій праці 1977 р. їх замінив «процес колективних пошуків». 2000 закатованих у СРСР митців — це «...преодоление пагубных идеологических воздействий на него (соцреалізм) со стороны эксплуататорских классов, церкви, феодалов, буржуазии». Це цитата з виступу М. Горького на 1-му з'їзді письменників [67, с. 6–26].

Цікаво, що у сімдесятих роках стосовно 1-го з'їзду письменників, який породив поняття «соціалістичний реалізм», наводяться зовсім інші цитати і виступи. У багатьох виданнях згадується І. Грабар: «...Немає галузей ближчих одна до одної, як радянська література та радянське образотворче мистецтво... — говорив, звертаючись до письменників, Ігор Грабар. — Ви

користуєтесь методом соціалістичного реалізму, і ми користуємось цим кращим із існуючих методів... Ми слухали, як багато з вас говорили, що цей з'їзд їх багато чому навчив. Товариші, цей з'їзд і нас багато чому навчив. Ми сподіваємось використовувати ваш досвід і ваші думки» [121, с. 61].

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

С. Червонная в матеріалі «Проблемы национальных культур народов СССР в художественной критике», який вміщено в академічній збірці «Из советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов», показує ставлення офіційних московських радянських мистецтвознавчих інституцій до національних меншин та їх мистецтва. Україна, звичайно, відноситься до нацменшин, а щодо українського мистецтва і критики авторка має цікаві роздуми: «Не слід думати, ніби нахил в бік посилення пошуків національної специфіки був характерний на межі 1920–1930-х рр. лише для художньої критики, що вивчає мистецтво національних меншин далеких глибин та околиць, у яких не було в минулому традицій професійної, “академічної” художньої культури. “Національний ухил” в цей час позначився явно (хоча, звичайно, не всі мистецтвознавці та критики поділяли його) і в деяких інших республіках...» [405, с. 250–318].

З безумовно шовіністичних позицій трактує С. Червонная боротьбу за національне мистецтво в Україні початку тридцятих років: «До 1932 р. вирішальне слово в українській художній критиці було за тими, хто на перший план висував завдання формування національної своєрідності українського радянського мистецтва. Ця позиція сама по собі не була однозначною. На правому фланзі вона дійсно поєднувалась із проповіддю “буржуазного націоналізму та куркульства”, з культом патріархальності та старовини, із спробами ізоляції українського мистецтва від усїєї багатонаціональної радянської художньої культури. В той же час багато українських художників та критиків намагались досягнути діалектичної єдності та синтезу соціалістичного змісту і національної форми і зовсім не протиставляли свої пошуки національної своєрідності ні пролетарському інтернаціоналізму в ідеологічному плані, ні реалізму в плані художньої стилістики та творчої методології» [405, с. 260–261]. Свідомим мистецтвознавцем у працях С. Червонної постає діяч Комуністичної партії України, нарком освіти 1927–1933 рр. М. Скрипник: «...Він відповідно до провідних тенденцій в естетичній думці

та художній критиці того часу великого значення надає питанням національної своєрідності, національної форми мистецтва» [405, с. 260–261].

У доповіді на засіданні АХЧУ 2 липня 1930 р. М. Скрипник різко засудив вульгарну рапівську критику «бойчукізму» в дузі статей Г. Шкурупія, він бачив у ній «спрощення марксистсько-ленінської методології вирішення соціологічних художніх проблем та відходження в сторону пролеткультивщини» [343, с. 19]. Разом з тим треба згадати, що саме М. Скрипник одним з перших в Україні перефразував поняття національного мистецтва, він був незгодним з багатьма постулатами бойчукістів (хоча його доля власна і доля М. Бойчука стали ідентичними — влада знищила обох). У статті 1932 р. «На герць» він питає читача: «І от дозвольте вас запитати, шановні товариші, якби ви як члени партії були мобілізовані в Казахстан, Таджикистан, Закавказзя чи ще куди-небудь, що б змінилось у ваших творах і що залишилось у них національного? Як ви розумієте національну форму в мистецтві, де вона у вас? Я зовсім не хочу нав'язувати вам той чи інший стиль, проте мене непокоїть, що насправді ви забули про те, що наше мистецтво є національним за формою, пролетарським за змістом» [342].

Продовжуючи розповідь про українське мистецтво 1930-х рр., С. Червонная згадує пленум ЦК Компартії України, що відбувся 9 травня 1932 р. як офіційна реакція української партократії на постанову ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій». Це явище змальовується як позитивне, а питання пленуму — боротьба з націоналізмом і виховання трудящих у душі пролетарського інтернаціоналізму — логічними і правильними: «Уроки України не пройдуть безслідно для усіх партійних організацій» [405, с. 250–318].

І усе ж у кінці сімдесятих років у мистецтвознавстві, хоча і абсолютно радянському, відчуваються певні демократичні зміни. Виправдати Бойчука та бойчукізм мистецтвознавці ще бояться. Розмірковуючи над цим явищем, згадуємо і цитуємо сумнозвісну статтю Г. Радіонова «Разгром бойчукизма и художественное образование. Письмо с Украины» [298]. Матеріал, який, по суті, став вироком українському генію, подається як полемічний: «Напевно, найбільшою помилкою такого типу було засудження “бойчукізму” в тих формах, в яких воно проходило в українській (та й не лише в українській) художній критиці 1933–1937 рр. І помилка ця полягала не в тому, що критика показала слабкі сторони творчої практики та естетичної теорії

М. Бойчука, вказала на схематизм та стилізацію деяких, особливо ранніх, його розписів... В інших республіках, можливо, не було настільки великої фігури, як М. Бойчук, критика якої набула б такого сильного резонансу. Але і в інших республіках були вульгарно-соціологічні помилки» [136].

Щоправда, такої характеристики «столь крупной фигуры, как М. Бойчук» не було з часу появи останньої статті у «Вечірньому Києві» від 29 травня 1929 р. [298]. Знадобилося без малого 50 років, щоб на офіційному рівні московської преси було надруковано щось схоже на вибачення за скоєні злочини задля розквіту соціалістичного реалізму.

В українському мистецтвознавстві переважна більшість досліджень радянського часу зверталася до терміна «соціалістичний реалізм» при змалюванні сучасного мистецтва. Власне, інакше і не могло бути, бо тоталітарна система знищувала будь-який, навіть найменший, прояв волевиявлення у мистецтвознавчих текстах. Вище були наведені цитати з періодичної української преси, які стосувалися соціалістичного реалізму, де чітко можна побачити, як система підтримувала головний мистецький напрямок і що робили з незгодними. Трансформація бачення соціалістичного реалізму простежується в межах навіть одного покоління вчених. Нашим завданням було показати це видозмінення у контексті розуміння невільної думки вченого. І якщо компартійні працівники з Вищої партійної школи при ЦК КПРС, творчих спілок, відповідних відділів ЦК КПРС, Ради Міністрів та інших державних установ (імен цих «мистецтвознавців» сьогодні вже ніхто і не знає) свідомо створювали директивні документи щодо соцреалізму у мистецтві, то працівники музеїв, журналів, академій, у переважній більшості випадків розуміючи усю несправедливість подібних текстів, мусили їх вивчати і цитувати у своїх працях. Тому, вивчаючи сьогодні мистецтвознавчу літературу періоду від закінчення Великої Вітчизняної війни до перемоги демократичного суспільства початку 1990-х, треба враховувати, чому автор змушений був робити саме такі висновки стосовно єдиного методу в українському радянському мистецтві. «Однозначно “правильними” були оцінки радянського мистецтвознавства, пов’язані з мистецтвом правлячого класу. Будь-який аналіз образотворчого мистецтва чи архітектури, починаючи від храмового будівництва Київської Русі і до межі ХХ ст., набував передовсім політичного звучання. Мистецтвознавство радянської доби настільки звикло до штампів у висвітленні історичних подій, що переосмислення і правильне розуміння питання,

абстраговане від колишнього політичного радянського замовлення, для багатьох старших колег сьогодні залишається неможливим» [315, с. 122].

Вченим, що вивчав проблеми соціалістичного реалізму в Україні, був доктор мистецтвознавства В. А. Афанасьєв. У одній з перших його монографій «Український радянський живопис», опублікованій 1962 р. [16], у главі «Утвердження на позиціях соціалістичного реалізму», автор пише: «Вирішального значення в піднесенні всього радянського мистецтва, в тому числі і українського, мала сама наша дійсність: історичні перемоги соціалізму на всіх ділянках народного господарства, зримі, вдчутні результати титанічної напруженої роботи всього народу по перебудові промисловості і сільського господарства творчо запалювали митців, захоплювали кожного чесного художника. До того ж партія весь час націлювала майстрів мистецтва на зв'язок з життям, з ділами своїх сучасників. Тому-то характерною рисою українського живопису 30-х років є масовий поворот художників до сучасної тематики. Реалістична зрілість таланту, сила художнього узагальнення, жива емоційна привабливість образу в цих творах молодих живописців свідчили про успішне засвоєння українською радянською художньою школою кращих традицій вітчизняного мистецтва, про подолання гальмуючих формалістичних і буржуазно-націоналістичних тенденцій, про зміцнення позицій соціалістичного реалізму в усьому українському радянському мистецтві» [16, с. 22–32].

В іншій ґрунтовній праці 1967 р. «Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві» автор змальовує шлях українського радянського мистецтва, звичайно, посилаючись на партійні документи. Одна з глав називається «Так званий бойчукізм» [20, с. 92]. Широкому загалу читачів, маскуючись у цитатах, В. Афанасьєв розповідає історію М. Бойчука і бойчукізму. Він наводить слова М. Бойчука з виступу на Першому пленумі Оргбюро Спілки художників та скульпторів УРСР 1934 р. При цьому для більшості читачів стають зрозумілими дії системи: «Кожному із нас, і особливо мені, потрібно ясно, чітко сказати, за що він — за соціалістичний реалізм чи за своє минуле. Я ясно і недвозначно відповідаю: за соціалістичний реалізм, проти того, що зветься тепер “бойчукізмом” [53, с. 112]. Мабуть, і саме закінчення книги, де у бібліографії подаються твори Ф. Енгельса, В. Леніна, С. Косіора, М. Скрипника, словами «практичне втілення й розвиток принципів соціалістичного реалізму в кон-

кретних художніх творах — це процес постійний і безконечний» [20, с. 160], — є цілком логічним і сьогодні зрозумілим.

У 1973 р. В. Афанасьєв видає наступну велику книгу «Риси сучасності» [19]. Робота переважно присвячена образотворчому мистецтву 1960–1970 рр., але у вступі, висновках і в окремих розділах є звернення до мистецтва 1930-х рр. Словосполучення «соціалістичний реалізм» у книзі зустрічається набагато рідше. Та й висловів революційно-агітаційного характеру автор потроху позбувається. У главі «Соціалістичний реалізм — надійна основа дальшого розвитку і зростання українського мистецтва» читаємо: «Діалектична складність взаємообумовленості творчого методу і художньої практики полягає в тому, що, залишаючись надійною основою і головною рушійною силою розвитку українського радянського мистецтва, метод соціалістичного реалізму сам розвивається і збагачується. Вірність принципам соціалістичного реалізму зовсім не означає суворого дотримання певного кола традицій, прийомів і художньо-виражальних засобів, хоч вони колись і прислужилися розвитку радянського мистецтва» [19, с. 170]. У 1977 р. у збірнику «Теоретичні проблеми радянського мистецтвознавства» в розділі «Питання теорії мистецтва» В. Афанасьєв друкує змістовну теоретичну статтю «Веління часу» [21, с. 3–18], яка починається цитатою із Звітної доповіді Л. Брежнєва Центральному Комітету КПРС: «Радянські письменники, художники, композитори працівники театру, кіно, телебачення — всі, чий талант і професійне вміння служать народові, справі комунізму, заслуговують глибокої вдячності» [21, с. 3]. У контексті цього брежнєвського виступу можна зрозуміти, що боротьба за ідеали соціалістичного реалізму вже давно виграна. Це підтверджує і В. Афанасьєв заключною фразою дослідження: «Причини цих зрушень коріняться в закономірностях розвитку нашого суспільства, яке вимагає уважного перегляду багатьох усталених поглядів на мистецькі проблеми, на критерії художньої цінності, з тим щоб повніше і ефективніше використати в інтересах народу велику виховну і перетворюючу силу мистецтва соціалістичного реалізму» [21, с. 18]. Отже, боротьба за стиль припинилася. Стиль переміг. Його лише треба ефективно використовувати.

Наступна велика праця вченого — стаття у збірнику мистецтвознавчих праць «Мистецтво і сучасність» [24, с. 5–21]. Матеріал називається «Ідейно-тематичне та сюжетне оновлення українського образотворчого мистецтва в процесі становлення соціалістичного реалізму». Він починається словами:

«Становлення соцреалізму в українському образотворчому мистецтві — процес складний і багатограний». Це в принципі — справедливе і чесне окреслення подій. І далі: «Отже, формування нового творчого методу — соціалістичного реалізму — базувалося насамперед на тих лавинних змінах, що відбулися у мистецтві на його ідейному та сюжетному рівні» [24, с. 20].

Вивчення і теоретичні розробки засад соціалістичного реалізму продовжувалися і в інших творах В. Афанасьєва, таких як «Шляхами братерства і єднання» [28], «Українське радянське образотворче мистецтво» [27], «Взаємозбагачення і зближення українського мистецтва з мистецтвом братніх радянських народів» [29], «Соціалістичне місто “Новий Харків” як втілення ідей радянського авангарду в архітектурі 1920–1930-х років» [25], «Верность памяти юности беспечной» [15]. У 1985 р. В. Афанасьєв захистив докторську дисертацію на тему «Українське радянське образотворче мистецтво 1917–1941 рр.: Проблеми становлення», де вивченню та дослідженню методу соціалістичного реалізму були присвячені дві глави [27].

Бачення соціалістичного реалізму докорінно змінилося у 90-ті рр. ХХ ст. і продовжує видозмінюватися і сьогодні. Можемо навести щонайменше чотири різні підходи до проблем і досліджень соціалістичного реалізму, які згруповують навколо себе достатньо мистецтвознавців, філософів, культурологів, політологів, мистецьких критиків. Сьогодні вітчизняні та зарубіжні мистецтвознавці стосовно питань розуміння соціалістичного реалізму мають діаметрально протилежні бачення. Одна частина, до якої належать, наприклад, Б. Гройс [113], В. Паперний [281], Г. Скляренко [339], О. Сидор-Гибелінда [336], О. Новицька [273], Б. Лобановський [225], М. Алленов [4], Д. Степовик, Г. Міщенко, М. Попович [289], вважають соціалістичний реалізм методом шкідливим, радянським і таким, що не народив самостійного талановитого мистецтва. Іншої думки дотримуються учені — В. Арсланов [10], О. Авраменко [2], М. Бовні [427], І. Голомшток [97], Х. Гюнтер [117], И. Смирнов [346], Б. Розенталь [320], У. Юстус [421], Б. Менцель [242], М. Риклін [309], О. Голубець [98], С. Жижек [134], О. Морозов [256], О. Роготченко [318], Є. Деготь [120], Г. Веселовська [72, с. 276–321].

Неоднозначність у висновках щодо соцреалізму підтверджує думку про те, що це зовсім не таке примітивне явище, як намагається його представити О. Сидор-Гибелінда [336]. Автор поділяє думку Г. Скляренко, яка пише в одній з останніх праць: «...вдалося найскладніше — виховати за

своєю подобою свого глядача, тобто привчити людину дивитися, але не бачити того, що відбувається, перевіряючи реальність урядовими настановами і вимірюючи свої життєві потреби звітами партійних з'їздів. Але не тільки глядача. Він створив свого художника, чиї амбіції уже не обмежувались образним осягненням світу, а йшли далі — до його повної перебудови за власним проектом» [339, с. 183–187]. У сучасному інтернетовому словнику літературних термінів «соціалістичний реалізм» визначається таким чином: «Соціалістичний реалізм — пізноавангардистичний напрям у російському мистецтві 1930–1940 рр., який поєднує метод апропріації художніх стилів минулого з авангардистськими стратегіями, орієнтованими на постійне шокування глядача. Найбільший представник — Сталін» [113].

У виданні 1997 р. «Словарь культуры XX века» В. Руднева про соцреалізм можна було дізнатися таке: «Соціалістичний реалізм — напрям в радянському мистецтві, що являє собою у формулюванні 1930-х рр. правдиве та історичне конкретне зображення», а у формулюванні А. Синявського в його статті «Що таке соціалістичний реалізм»: «Напівкласичне напівмистецтво, не надто соціалістичного зовсім не реалізму» [466], Е. Неізнаний, виступаючи перед студентами московських художніх вузів 1990 р., намагався зорієнтувати творчу молодь на розуміння проблеми і трагедії стилю, застерігаючи від тих нападок, які колись йому самому довелося зазнати від тоталітарної системи: «Історія знала художника-жертву. Художника-філософа. Художника-революціонера. Художника-божевільного. Соцреалізм родич монстра — художника-чиновника. І це так неприродно, як пожежник-підпалювач чи лікар-вбивця» [465].

Серед учених, що жили в колишньому СРСР, чи не найакадемічніше дослідив проблеми соціалістичного реалізму і його спорідненість з німецьким, італійським, іспанським і частково американським мистецтвом 1930–1940-х рр. І. Голомшток: «Це реалізм, але реалізм “особливий”, відрізняється від усіх реалізмів, що існували та існують в європейському мистецтві. «У формах самого життя» він відображав не дійсність, а ідеологію, міф, нав'язаний як реальність, та бажане, яке видавали за дійсність. Функціями мистецтва «нового типу» було створення універсального міфу, його пропаганда, вплив за його допомогою на свідомість мас. Але за цим всім стояла ще одна — напівезотерична, не завжди висловлена прямо, але, можливо, основна мета тоталітаризму, функція — створення Нової Людини» [346, с. 186].

Мусимо визнати, що соціалістичний реалізм іще недостатньо досліджений українськими мистецтвознавцями. Бракує теоретичних аналітичних розвідок. Тому публікацію О. Петрової «Соцреалізм у типологічній системі стилів: Зміна парадигми чи заміщення понять?» [286] 1999 р. можна вважати одною з перших мистецтвознавчих творів на дану тему. Автор, зокрема, зазначає: «Відомо, що кожен стиль виникає еволюційним шляхом як результат змін людського світовідношення. Соцреалізм був нав'язаний мистецтву декларативно. Саме тут можна говорити про другу підміну — вульгарну ідеологізацію мистецтва та нехтування саме художньою формою (настанова Сталіна–Жданова про домінанту «марксистського світобачення в мистецтві»). Соцреалізм не виробив стилю, лише репресивний метод одержавленого мистецтва» [286, с. 34–36]. Розвідка М. Криволапова відкриває перший випуск збірника наукових праць «Мистецтвознавство України» — «Художня критика і проблеми осмислення мистецької спадщини». Автор пише: «У повоєнні роки прославлення вождя тривало з посиленою енергією. Цій меті був підпорядкований і сумнозвісний метод соціалістичного реалізму. Під прикриттям цього методу, вигаданого Ждановим та Горьким і впровадженого Сталіним силоміць, у творчому процесі стали звичними суворі заборони на висвітлення негативних сторін дійсності. Силоміць насаджений метод соціалістичного реалізму виключав будь-який вияв інакodomства в мистецтві та літературі, будь-яку спробу критично поглянути на тіньові сторони життя» [198]. А загалом можемо констатувати: є усі підстави до висновку про те, що очевидна на сьогоднішній день різновекторність розуміння соціалістичного реалізму, який характеризує значний період у розвитку українського радянського мистецтва, спонукає до подальшого вивчення цілої низки нерозв'язаних проблем дискусійного характеру.

Автор дослідження розділяє концепцію Г. Веселовської, яку вчена опублікувала в матеріалі «Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950)», щодо стильових особливостей соціалістичного реалізму доби першої фази українського тоталітаризму. Автор також погоджується з твердженням Г. Веселовської про насильну підміну стильових функцій образотворчого мистецтва зазначеної доби політичним тиском на митця, що призвело до деформації розвитку мистецьких процесів [72, с. 320].

Творення ілюзій винятковості і безконкурентного середовища: Знищення школи М. Бойчука

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

Тому вважаємо за доцільне детальніше зупинитися на творчості М. Бойчука та його школи, простеживши при цьому певну хронологію у розвитку подій.

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

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

Саме в Парижі, далеко від України, вперше формувалися відомі нам поняття «школа Михайла Бойчука», «бойчукізм», «бойчукісти». Появу школи фактично фіксує експонування у 1910 р. на виставці у відомому в Парижі «Салоні незалежних» 18 колективних праць під загальною назвою «Відродження візантійського мистецтва» (автори творів — Михайло Бойчук, Микола Касперович, Софія Сегно) [52, с. 8]. Звернімо увагу на особливий характер колективного виконання композицій, який властивий усій подальшій праці М. Бойчука. Сама назва циклу представлених художниками праць свідчила про обрані бойчукістами орієнтири, визначала шляхи усіх подальших їхніх творчих пошуків: «Зафіксуємо в цілості традиційні підстави народного малярства на Україні. Простота рисунку, золоті фони, ніжність тонів, все до найменшої рисочки варте уваги на малюнку. Нічого зайвого, досконале розуміння площини, фарб, розуміння і розташування ліній. Пізнаємо дійсні закони малювання. Станемо керманичами ліній, красок. Не досить спостерігати явища в природі. Вони мусять бути узяті в зсумовану форму» [41, с. 17].

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

У вересні 1910 р., після короткочасної подорожі з Парижа в Італію, М. Бойчук знову повертається до Львова, де розташовується у Науковому товаристві ім. Т. Шевченка, у майстерні знаменитого І. Труша, звільненій з нагоди спорудження останнім власного будинку [52, с. 19]. У Львові продовжується активна і наполеглива праця. Проте характерно, що тут йому не вдається сформувати потужної творчої групи однодумців, як у Парижі. Новаторські ідеї М. Бойчука у Львові дуже добре сприймаються, але не виокремлюються особливо. Бачення мистецьких проблем М. Бойчуком споріднене з творчими думками, виразниками яких були такі відомі постаті, як О. Кульчицька, І. Труш, О. Наваківський, А. Манастирський, О. Курилас та ін. В сенсі потужного подальшого впливу вирізняється хіба що знайомство з Ярославом Стефановичівною (згодом Музикою) і Миколою Федюком. Зустрічі з М. Бойчуком стали значною мірою вирішальними для подальшого формування творчої долі згаданих художників. Можемо також стверджувати про вплив (хоч і не безпосередній) М. Бойчука на відомого у Львові випускника Краківської академії, «неовізантиста» Михайла Осінчука, якому Наукове товариство ім. Т. Шевченка передало майстерню після виїзду Учителя в Київ [52, с. 14].

Восени 1917 р. в житті М. Бойчука настає докорінний перелом — його обирають професором новоствореної Української академії мистецтв у Києві і запрошують очолити майстерню монументального мистецтва. Факт заснування унікального навчального закладу в Києві в історичному зрізі усього ХХ ст. важко переоцінити. Він насамперед підкреслював загальноєвропейський рівень тогочасного українського мистецтва. Прикметним можна вважати той факт, що Українська академія принципово відрізнялася від єдиної в тодішній Російській імперії та однієї з найконсервативніших у Європі — Петербурзької академії мистецтв. «У новоствореній Українській академії мистецтв (пізніше — Київський художній інститут) Михайло Бойчук очолив монументальну майстерню. Викладацька діяльність поєдну-

ється в цей щасливий для майстра період з державним замовленням. Разом зі своїми учнями Рокицьким, Шехтманом, Івановою він розписує фрескою наприкінці 1920-х рр. Селянський санаторій біля Одеси, склавши таким чином паралель до мексиканської школи Дієго Рівери» [101, с. 8]. Важливість створення навчального закладу в Києві усвідомлювали видатні діячі культури і мистецтва. Так, зокрема, на Першому всеукраїнському з'їзді художників Олександр Богомазов говорив: «...Тільки створення вищої художньої школи у Києві, вільної від академічної рутини і плазування перед авторитетами, може по-справжньому сприяти розквіту українського мистецтва в колах сучасних європейських художніх течій» [225, с. 18].

Поруч з М. Бойчуком, в Українській академії мистецтв викладали досвідчені художники і педагоги — Микола Бурачек, Михайло Жук, Василь і Федір Кричевські, Олександр Мурашко, Григорій Нарбут та інші. Немало викладачів були відвертими прихильниками новітніх авангардних течій — Олександр Богомазов, Віктор Пальмов, Казимир Малевич, Володимир Татлін. Важливим елементом усього процесу навчання була різноманітність творчих поглядів і методів, можливість їх вільної адаптації і вибору студентами. Слід, однак, відзначити, що пріоритетну роль все ж відігравали пошуки національної специфіки сучасного українського мистецтва, поєднання традицій із сучасністю. Святослав Гординський так писав про ті роки: «Творці Академії були і є представниками національного мистецтва, яке виростало з повсякденних потреб, але базувалося на історичному досвіді і національних аспіраціях викристалізувати типові риси українського мистецтва так, щоб воно стало рівнорядне серед мистецтв інших народів. Не дивно, що найбільший вплив на розвиток мистецтва в Україні мали митці, сильно закорінені в традиції: Нарбут у козацькیم бароко, Василь Кричевський у народнім мистецтві, Бойчук у візантиці — стилі, що найдовше з усіх домінував в українському мистецтві» [104, с. 457].

Центральній Раді, очолюваній М. Грушевським, не судилося існувати довго. Після небувалих катаклізмів громадянської війни у Києві остаточно встановлюється радянська влада. У той дуже неспокійний час М. Бойчук не емігрує, як це зробили чимало художників, а залишається на викладацькій роботі і загалом позитивно сприймає проголошені ідеали Жовтневої революції. Увесь свій талант і подальші зусилля він надалі скеровує на всебічне теоретичне обґрунтування і практичне створення сучасної школи україн-

ського монументального живопису. В її базові підвалини закладається насамперед висока духовність, міцну основу якої творять традиції візантійської культури, давнього українського іконопису, мистецтва народного примітиву. Така основа, проте, могла видаватися міцною лише її творцям. Для радянської ж влади подібне підґрунтя не могло бути у будь-якому разі прийнятним. Адже тоталітарна система була побудована на очевидному релігійному нігілізмі та атеїзмі, вона масово нищила церкви та спалювала безцінні творіння минулого — ікони. За таких умов теоритичні концепції М. Бойчука радянські ідеологи могли витримувати лише до того моменту, коли було запущено «маховик» репресій. Учитель та його школа були практично приреченими. «Майстерня монументального малярства М. Бойчука, до якої записалося чи не найбільше учнів, з огляду на настанови і мистецькі мотивації часу, — підкреслює О. К. Федорук [377], — була для свого часу авангардною, що б там про неї не говорили, і увібрала вона досягнення не тільки сучасних майстрів, а й давнього мистецтва, і насамперед Візантії й Київської Русі, проторенесансу, а також глибокі основи народної творчості. Майстерні судилося дуже швидко перерости в школу національної культури. Принципи лінійно-ритмічної організації образності в системі творчості, що сповідували її учасники, були виявом дисциплінованої свободи, до якої закликав М. Бойчук: “Вільно наслідуючи будь-яку течію, нехай кожен з вас виявляє себе, але ваша праця повинна бути творчою”» [306, с. 56–57].

Важливо відзначити той факт, що київський період діяльності М. Бойчука не починався з нової позначки, а був практичним продовженням його праці в Парижі: «Перші кроки київської школи Бойчука мають багато спільного з паризькою в концептуальному й пластичному смислі. В них особливо відчутна заангажованість мистецтвом народного примітиву, прихильність до елегантних мотивів, ідилічних селянських образів, улюблених алегорій, сповнених розважливості, зосередженості й щирої простоти. Цим творінням не раз бракує професійного досвіду, зате є принадна наївність, довірливість, глибоке почуття» [52, с. 32].

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

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

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

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

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

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

За ідейним, художнім і технічним рівнем виконуваних робіт безпосередньо слідкувала спеціальна експертна комісія: «Тож успіхи українських монументалістів на той час були особливо промовистими, а школа М. Бойчука, при всій складності і суперечності свого становлення, після виконання комплексного оформлення селянського санаторію на Хаджибеївському лимані стала помітним і знаменним явищем» [17, с. 18].

Закінчення роботи над фресками санаторію і розпочата політична боротьба у мистецьких угрупованнях остаточно розмежували колектив Української академії мистецтв на табори. Звичними стають ідеологічні провокації і доноси. Критичні висловлювання переростають у політичні звинувачення. Лише сама згадка про мексиканське «капіталістичне» мистецтво могла наразити на неприємність. Годі було сподіватись, що запозичення площинних прийомів у всесвітньо відомого закордонного митця минеться молодим монументалістам: «У тому ж 1928 р. М. Бойчук з групою своїх учнів одержав замовлення виконати художнє оформлення селянського санаторію. Безумовно, що свіжі враження від недавньої зустрічі і знайом-

* Тут В. Афанасьєв посилається на статтю Г. О. Лебедева «Крестьянский санаторий в Одессе» (Строительство и архитектура. — 1970. — № 6. — С. 29–30) [215]. Деяке уявлення про зовнішній вигляд будинку можна скласти за репродукціями М. Рокитського «Селянський санаторій».

ства з творчістю Д. Рівери* були у центрі зацікавлених обговорень творчого колективу. Конкретні ж ознаки впливу мексиканських зразків помітні у загальній експресії, у виразності лапідарної форми, в пластичному узагальненні окремих груп, персонажів (особливо в композиціях М. Рокитського, якому вони, очевидно, найбільше імпонували» [17, с. 28].

Під час розгортання репресій поступово зникають учні М. Бойчука. Він пробує захищатися, звертаючись у пресу: «Я заявляю, що всі зусилля зіпхнути мене в болото реакції, звідки б вони не походили, будуть марні. 12 років моєї безупинної мистецької і педагогічної праці, з яких 10 — в радянській школі, виховання ряду художників, що заявили себе як радянські фахівці, є достатній доказ моєї участі в будівництві соціалістичної культури в Україні» [54].

Звичайно, не є збігом обставин те, що перші прояви ворожості до М. Бойчука та до його послідовників з'являються саме у газеті «Вечірній Київ» (від 29 та 31 травня 1929 р.). Обидві частини статті опубліковані в рубриці «ИЗО» (газета тоді виходила російською мовою) і підписані М. Бабенком. В матеріалі від 29 травня під назвою «Что такое «бойчукизм»? Призрак Византии и современная украинская живопись» (частина 1) М. Бабенко друкує свої враження від творчості М. Бойчука [31; 32; 33]. В цьому матеріалі ще немає комуністичної люті, тим більше — М. Бабенко починає суперечку здаля: «Нарочитое или невольное отражение социальной эпохи — таков незабываемый закон, во все времена направляющий и руководящий кистью или резцом мастеров изобразительного искусства. Героические эпизоды борьбы за новые социальные устои, захватывающие моменты нашего индустриального строительства, процессы индустриального и сельского труда, новый быт, во всех его проявлениях, портреты вождей и вдохновителей строительства — таковы темы современного художника. Форма, стиль нового революционного искусства и в частности, живописи, это — монументализм, декоративность и схематичность, широкие полотна, способные запечатлеть крупные пласты людской массы, борющейся, создающей и утверждающей свою волю. В области завоевания современного сюжета положение в нашей живописи в Союзе Республик в целом, и на

* Тут В. Афанасьєв має на увазі зустріч В. Седяра з Д. Ріверою у Москві і лист В. Седяра до О. Павленко з описанням цієї зустрічі.

Украине в частности, обстоит более или менее благополучно. Но этого, однако, далеко нельзя сказать в отношении овладения нужной формой и стилем. Мы имеем в виду попытки воскрешения византизма в украинской живописи, нашедшие уже себе некоторое освещение на страницах “Вечернего Киева”. Мы ни на минуту не склонны умалять того бесспорного значения и достоинств, которые имеются за группой художников-бойчукистов. Это с достаточной убедительностью показал хотя-бы (правопис тих років. — О. Р.) ряд местных выставок АРМУ в Киеве, Днепропетровске и Одессе, состоявшихся в декабре — феврале 1926–27 года, и в особенности 1-я всеукраинская выставка АРМУ в Харькове в марте — апреле 1927 года. Но что печать византизма, архаизма, несомненно, лежащая на многих работах самого проф. Бойчука и его учеников, придает им мертвенную, не вяжущуюся с духом времени, манерность, — это тоже бесспорно» [32]. Стаття закінчується достатньо лояльним висновком: «Таким образом, и с национально-исторической точки зрения попытки насадить плоскостную манеру письма в современной украинской живописи не имеют под собой действительных оснований и ничем себя не оправдывают» [32].

Важко сказати, що трапилося протягом двох днів, але наступна стаття того ж самого автора М. Бабенка, в тій самій газеті «Вечірній Київ» і в тій самій рубриці «ИЗО», має вже зовсім інші критичні відтинки: «Зато у нас на Украине убогому творчеству византийских пастырей посчастливилось как нельзя лучше. У нас крупное, наиболее передовое по своим исканиям, крыло мастеров молодого поколения художников, которое, быть может, многое сумело бы дать для увековечивания революционной эпохи, наложило печать мертвой церковности на свою творческую работу, искажает и калечит свою продукцию, портит вкусы выдавшего уже кое-что зрителя и наводит на ложный путь нашего, не искушенного еще, массового зрителя — рабочего и крестьянина» [33].

Звичайно, М. Бойчуком були зроблені відчайдушні спроби уникнути переслідувань, довести свою лояльність. Не допомогла праця за сумісництвом в РСФСР, у Ленінградському інституті пролетарського мистецтва. Не змогли переконати радянських ідеологів відверто компромісні за своїм характером розписи, виконані бойчукістами для Червонозаводського театру в Харкові та вже зовсім радянські килими-гобелени В. Седяра та І. Падалки. Час розгулу радянської тоталітарної системи настав. Навесні

1932 р. ліквідовані усі мистецькі об'єднання, в тому числі й АРМУ. Скрізь запроваджується єдиний творчий метод соціалістичного реалізму. Часи «українізації» завершуються самогубством народного комісара освіти України М. Скрипника, а також письменника М. Хвильового. Розпочався відвертий наступ проти національної культури і мистецтва, їх основних носіїв — селянства та інтелігенції. На селах справу вершив голодомор, а в містах розпочалася ліквідація «таємних націоналістичних організацій» учених, письменників, музикантів, художників — сфабрикована справа «Спілки визволення України» (1930). Упродовж короткого відрізка часу українська культура і мистецтво зазнали жахливих втрат. Велика радянська енциклопедія зазначала, що «Сталін раз і назавжди визначив шляхи українського мистецтва» [71].

Десятки років представники «школи», розкидані по світу, шукали шляхів, щоб вижити: «Хтось відрікся, відступився, навіть затаврував «попівських прислужників», «формалістів» і «недобитків українського буржуазного націоналізму», хтось добував віку у глухих кутках, не наважуючись виставлятися, аби не привертати до себе уваги. Були й такі, менш «одіозні», чия біографія склалася відносно спокійно» [52, с. 31].

Але навіть фізичне знищення генія і його команди, винищення творів ще довгі роки не дадуть спокою ревнителю соціалістичного мистецтва. Одним з небагатьох, хто наважиться прилюдно захистити пам'ять М. Бойчука і його послідовників, буде знаковий космополіт З. Толкачов — свого часу визволитель Освенціма» і завжди до кінця чесна людина. З. Толкачову діставалося зі шпальт газет і з бурхливих виступів на спільчанських з'їздах. Після урочистих зборів в СХ УРСР, присвячених Постанові Ради Міністрів СРСР «Про перетворення Всеросійської Академії мистецтв на Академію мистецтв СРСР (вересень 1947р.) в газеті «Радянське мистецтво» в матеріалі С. Раєвського «Викорінити рецидиви українського буржуазного націоналізму в образотворчому мистецтві» [301] читаємо таке: «Виступ художника З. Толкачова на цих зборах теж був не принциповим, а плутаним у “теоретичних” формулюваннях. В ньому З. Толкачов не відійшов від своїх індивідуальних уподобань формалістично-бойчуківського характеру, широко відомих мистецькій громадськості і по виступу перед столичними художниками навесні цього року, і недавно у Львові. Навіть на зборах секції критики, що відбулася 10 вересня, З. Толкачов не довів, що відмовився від своєї

тактики. В чому ж вона полягає? Зупиняючись на статті Л. Владича “Проти плазування перед іноземщиною в образотворчому мистецтві”, що вийшла друком у серпні 1947 р. [76], З. Толкачов намагається заперечувати наведені в ній докази реакційної ролі бойчукізму. За З. Толкачовим виходить, що основна хиба бойчукістів полягала в тому, що вони помилково тлумачили творчість Джотто. І тільки. Нема діла З. Толкачову до того, що бойчукісти підносили на свій прапор Джотто не як художника, а як лозунг повернення нашого мистецтва до середньовіччя. Запеклим ворогам радянського мистецтва ім’я Джотто потрібне було тільки для того, щоб відвернути українських художників від високого мистецтва російської реалістичної школи» [301].

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

В періодичних українських виданнях 1940–1960-х рр. нами виявлено десятки негативних матеріалів про бойчукізм як явище. Характерним прикладом може служити цитата з редакційної статті у газеті «Радянське мистецтво» від 23 лютого 1949 р. під заголовком «На антипатріотичних позиціях» [260]. Матеріал присвячено критиці київських мистецтвознавців І. Врони, В. Бутника-Сіверського та Я. Затенацького. Тут, зокрема, зазначається: «Цілком втративши совість і сором, І. Врона наслідуюється зарахувати до заходів, здійснених за геніальним лєнінським планом монументальної пропаганди, бойчуківські розписи Луцьких казарм у Києві, формалістичну мазанину безрідного космополіта і раба занепадицького буржуазного мистецтва Василя Єрмилова в Центральному червоноармійському клубі у Харкові, жалюгідні формалістичні творіння Бєрнарда Кратка, його тим-

часові “пам’ятники” Т. Г. Шевченкові в Києві та Харкові, що їх народ справедливо оцінив як знуцання над світлою пам’яттю великого українського народного поета» [260].

Ідеям М. Бойчука, активно продукованим і впроваджуваним у галузі монументального мистецтва, судилося функціонувати недовго, однак вони стали справді унікальним явищем в історії українського мистецтва ХХ ст. Їх актуальність є цілком очевидною й сьогодні, в час переосмислення головних цілей і методів мистецької освіти в Україні. М. Бойчук разом з учнями започаткував нові форми сучасного українського монументального мистецтва: «Складно і суперечливо йшло становлення українського монументального живопису. Були безумовні піднесення і викликані різними обставинами спади. Але цей вид мистецтва невпинно розвивався, набуваючи все більшого поширення, здобуваючи визнання. І незаперечним досягненням на його історичному шляху залишається комплексне художнє оформлення селянського санаторію на Хаджибеївському лимані в Одесі. На жаль, майже нічого не збереглося із створеного цим унікальним колективом, але так чи інакше набутий ним досвід, завдяки нечисленным підготовчим роботам, фотографіям, публікаціям в пресі, що збереглися, закарбувався у свідомості громадськості і лишився цінним набутком для тих художників-монументалістів, яким довелося працювати пізніше: О. Павленко, О. Мизіна, І. Жданко, А. Іванової, Л. Крамаренка, Г. Довженка. Цей досвід, особливо в його пошуках шляхів плідного засвоєння традицій народного мистецтва, був одним із живильних джерел подальшого розвитку українського монументального мистецтва і в повоєнні роки, і в наступні часи» [17, с. 32].

Зміна комуністичних урядів в межах колишньої УРСР була явищем у принципі цілком закономірним, як для тоталітарного суспільства. Кожна нова генерація компартійців, обійнявши керівні посади, намагалася звальювати скоєні в державі злочини на своїх попередників. У 1958 р. відбувся Третій з’їзд Спілки художників Української РСР. Звітну доповідь на ньому зачитував хтось із референтів: (в архівах не збереглося прізвища доповідача). В умовах закулісної спілчанської гри такі безіменні доповіді зустрічаються досить часто, особливо, коли йдеться про жорстоку критику. У випадку 1958 р. йшлося, навпаки, про вибачення і засудження старого уряду. Проте ніхто з претендентів на нові посади не наважився виголосити вирок системі, до якої був причетним. У промовах з трибуни з’їзду вибачи-

лися за усе і навіть згадали репресованих, щоправда у кількості лише двох осіб. Ім'я страченого Михайла Бойчука згадане не було. «Чимало шкоди українській літературі і мистецтву принесло перебування на Україні Кагановича, де він насаджував культ своєї особи. Знаходилися митці, які зображали його в шахтарській роботі, то в одязі сталевара. Зображали на фоні домен і шахт, на фоні робітників, по всіх канонах театральності-помпезних постановок і установок культу особи: він — герой, а народ — безлика маса. Каганович цював українську інтелігенцію. Вже відомі факти з письменниками. А ми знаємо, як давалося завдання обов'язково знайти українських буржуазних націоналістів і серед художників. З почуттям гіркоти і болю ми повинні повідомити про те, що безвинно загинули такі художники, як Пустовійт, Падалка та інші, які посмертно реабілітовані» [257]. Отже, як бачимо, М. Бойчук залишився під час вибачення на довгі роки у знайомому словосполученні «та інші».

Відзначаючи великий вплив М. Бойчука на тогочасне покоління художників, слід, проте, згадати, що школа М. Бойчука в сенсі конкретного навчального закладу не існувала: «...Це був він сам зі своєю широкою системою мистецьких поглядів, ідейних принципів і методики роботи — вдосконалення і самовдосконалення... Вона (школа) існувала скрізь, де був Бойчук, — в Парижі, у Львові, Києві, Одесі, Харкові. В учнях-колегах генеза вчителя відбивалася повніше, оскільки М. Бойчук був значно продуктивнішим педагогом, ніж митцем» [52, с. 3]. І справді, здавалося, що М. Бойчук завжди був переконаний у власних силах, йому немовби й не потрібно було вдосконалюватися, і тому він постійно вдосконалював тих, з ким спілкувався: «...Бойчукізм загалом був відкритою системою, що мала чіткі межі дисципліни і творчості, а також художнього матеріалу, що міг стати придатним для використання. Прихильник колективних методів праці, М. Бойчук мав тверді переконання, що «мистецтво не зупиняється десь і на чомусь. Воно в своєму рухові проходить усі народи і в кожному тільки своєрідно виявляється. Лише вузький національний «гонор» може засліплювати малокультурних людей: вони ладні пишатися як своїм тим, що є загальнолюдським — інтернаціональним» [377, с. 25–26].

«Учитель» та його «школа» були практично завчасу приреченими. М. Бойчука було страчено 13 липня 1937 р. Монументальні твори М. Бойчука та його колег В. Седяра, І. Падалки, С. Налепінської, М. Касперовича

та інших бойчукістів були знищені, а їхні імена надовго зникли зі сторінок історії радянського мистецтва. Сьогодні важко віднайти бодай ескіз чи студентський малюнок доби 1930-х рр. Здавалося, що усе, що пов'язане з ім'ям геніального Михайла Бойчука та його учнів, або вже давно знайдене і відоме, або пропало навіки. У даному дослідженні авторіві двічі вдалося наблизитися до першоджерел мистецької спадщини М. Бойчука та його кола. Першим був запис розмови з київським художником В. Забаштою, який працював у 1973 р. на посаді декана у Київському державному художньому інституті і намагався врятувати фрески бойчукістів, що відкрилися після пожежі в одній із майстерень другого поверху, у лівому крилі. Реставрація розписів була заборонена, і за наказом тодішнього керівництва вони знову були замальовані. Фотографування також заборонили, проте існує детальний запис розповіді про зображувані мотиви*.

Другим відкриттям стало темперне зображення на фанерному щиті. Припускаємо, що цей твір, з огляду на спосіб komponування фігур, насиченість сюжету дійовими особами, колористичну манеру (наприклад, червона хустка жінки намальована на тлі червоної сорочки чоловіка), може належати В. Седляру. Саме такий рідкісний прийом у живописі використовували І. Падалка та В. Седляр. Характерними в даному живописі є портретні зображення, близькі до творів В. Седляра «Портрет художниці О. Павленко» (1927) і «У школі лікнепу» (1924–1925). Портретні образи тут, особливо жіночі, надзвичайно споріднені з віднайденим твором. Отже, можемо зробити припущення, що це могли бути ескізи чи навіть фрагмент невідомого розпису. Про змалювання робітничого класу у фресках, а також про знищену фреску роботи М. Гурвича для Клубу моряків у Одесі згадує, зокрема, М. Бовн у найбільшому на сьогодні дослідженні соцреалізму [427, с. 128].

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

Факт народження, життя і трагічна загибель школи Михайла Бойчука у контексті розвитку образотворчого мистецтва 1930-х рр. минулого століт-

* Запис розмови з В. Забаштою знаходиться у фонотеці автора.

тя стає логічним продовженням розвитку всієї української культури періоду, що вивчається. Запровадження методу соціалістичного реалізму в українську художню культуру та підведення під нього марксистсько-ленінської основи супроводжувалося не тільки ліквідацією будь-яких інших мистецьких напрямків, а й особистим негативним ставленням Й. Сталіна до України і всього українського. Підтриманий партійним контролем та мистецькою критикою, що вважалася марксистською, соціалістичний реалізм виключав будь-який прояв незгоди та висвітлення тінювих сторін життя. Серед знищених протягом 30–40-х рр. XX ст. митців СРСР, кількість жертв в Україні перевищила третину від загального числа. Під державний геноцид потрапили художники, чия творчість була набагато «скромнішою» за іконописний стиль бойчуків та їх захоплення візантійським мистецтвом і явною спорідненістю у колористичних та композиційних прийомах з іспанцем Дієго Ріверою, італійцями Маріо Сіроні, Ферручіо Ферразі, Убалдо Оппі, Джордже де Кіріко, німцем Крістіаном Шадам. Ідеологічна доктрина УРСР вимагала від митця балансування між утопічним (вигаданим) реалізмом і реалістичним (натурним) показом подій. Історичність моменту митець обов'язково мусив підкреслити. Сьогодні стає зрозумілим, що національна свідомість і бажання працювати, спираючись на здобутки національного сакрального малярства прирекли М. Бойчука та його послідовників до фізичного знищення. Ідеологія і терор після страти бойчукізму — контркультури соціалістичного реалізму у першій фазі його виникнення, стають суттю і основою образотворчого мистецтва тоталітарного режиму радянської України на два наступні десятиліття.



РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

**УКРАЇНСЬКЕ
РАДЯНСЬКЕ
МИСТЕЦТВО
1930–1950-х
Здобутки і межі**

Скульптура

Розвиток української скульптури, як і скульптури усього СРСР початку тридцятих років, має певні особливості. Перш за все це замовлена літературність створюваних образів, які мусять бути популярні та зрозумілі споживачу, тобто простому народу — переможцю. Широкого розповсюдження в країні набуде гасло «Країна мусить знати своїх героїв». Художники і особливо скульптори активно включаються у таку популяризаторську роботу. Цим буде пояснено два головних принципи тодішньої радянської і української радянської скульптури. Перше це те, що скульптор, як з власного бажання так і під примусом, стане прославляти і в такий спосіб підтримувати нову владу, другий — це те, що у образотворчому мистецтві масово з'являться образи, які раніше, навіть теоретично, не могли претендувати на мистецьке оспівування (образ радянської людини). Ці дві складові, помножені на політизацію образотворчого мистецтва, направлять розвиток української радянської скульптури у принципово інше русло розвитку. Прикладом може слугувати перша московська алея ударників соціалістичної праці, досвід якої стане обов'язковим для копіювання у всіх тодішніх республіках.

Нині відобразити, а тим більше дослідити і проаналізувати розвиток української пластики

від початку рад влади до перемоги стилю — методу соціалістичного реалізму стає все важче. Ще 1972 р. київський дослідник скульптури мистецтвознавець Юрій Варварецький писав: «Всебічний аналіз періоду становлення української радянської скульптури, який хронологічно обіймає п'ятнадцятиріччя з 1918 до 1933 р., утруднюється тим, що про значну кількість творів, особливо монументальних, доводиться судити за фотографіями чи на підставі більш-менш докладних згадок у тогочасній пресі» [68, с. 3].

Зрозуміло, що скульптура — завжди була тісно пов'язана з ідеологією і не завжди через наявність державного замовлення. Скульптор Андреев зробив десяток ескізних фігурок Леніна (до 24 см), не сподіваючись на майбутнє замовлення. План монументальної пропаганди, підтриманий персонально Леніним і усіма першими особами держави так досі і не зрозумілий до свого кінцевого логічного завдання. Завдання замінити існуючі монументи сатрапам на нові революційно-робітничі образи могло бути лише вершиною айсбергу. Цілком можливо, що кінцева мета проекту крилася зовсім в іншому. До жовтневого заколоту Ленін сімнадцять років не жив в Росії. Перебуваючи за кордоном, більшим чином у Женеві, він, зрозуміло, долучився до зарубіжної європейської культури і побуту. Величезна кількість пам'ятників світського і сакрального характеру на вулицях і у храмах певне драгувала майбутнього вождя саме сповіданням буржуазного способу життя і міцних засад стабільного суспільства, проти чого виступав політик. Адже зробивши аналогію між зарубіжними масовками — виїздами за місто веселою громадою і запровадженням у переможному СРСР обов'язкових для виконання пролетарських свят, можна зробити припущення, що радянська монументальна пропаганда могла бути відповіддю хворої особи на предмет роздратування- буржуазне закордонне мистецтво. Збіг наступних магістральних шляхів розвитку європейських держав з тоталітарними устроями СРСР, Німеччини, Італії, Іспанії зробили розвиток образотворчого мистецтва доволі тотожним. Втручання партійних еліт у мистецькі процеси спостерігаються не лише в СРСР. Щоправда такої міцної опіки, яка була в Радянськiм Союзi, особливо в його європейській частині, не було в інших країнах.

Цю версію підтримує розвідка Н. Ушакової, стосовно перемоги в образотворчому мистецтві стилю, що буде пізніше названий соціалістичний реалізм [376, с. 187–196].

Дослідженню скульптури радянської України зокрема і Радянського Союзу в цілому (бо процеси розвитку, нищення і занепаду були практично ідентичними), присвячено багато праць українських, російських, німецьких, італійських мистецтвознавців. Переважна кількість джерел наведена в списку використаної літератури, але особливої уваги заслуговують розвідки Л. Владича, В. Цельтнера, І. Голомштока, М. Нике, Т. Лахусен, А. Замкова, К. Кларк, Б. Менцель, Н. Асеевої, Ю. Варварецького, Д. Янка, М. Протас та Л. Лисенко. Три останні автори дослідили розвиток української радянської скульптури настільки ретельно з точки зору фактичного, історичного, мистецтвознавчого аналізу, що копіювання оприлюдненого стає неможливим із норм мистецтвознавчої професійної етики. Автор даної розвідки мав спілкування з усіма вищезгаданими мистецтвознавцями, а також з В. Константиновим (свідком процесу) у Харкові, І. Каракіс у Києві, Г. Баррас у Сімферополі. Тому у даному дослідженні перелік авторів, що жили і працювали між 1930 і 1950 та їх творів буде наведено у неповній кількості, через те, що така робота вже проведена і оприлюднена. Особливу подяку виказую Людмилі Лисенко, Марині Протас та Дмитру Янку за допомогу у написанні цього розділу та за дозвіл користуватися їх архівною та джерельною базами.

В. Толстой в одній з перших ґрунтовних розвідок, досліджуючи художні процеси 1920–1930-х рр. [368, с. 26], звернув увагу на те, що «...подвійність розвитку станкової скульптури простежується у передвижницьких жанрових композиціях, які протистояли авангардним пошукам переважної більшості митців періоду, що вивчається. Першим і найвірогіднішим поясненням такого бачення мистецтва керівною владою може бути навіть не реалістичне зображення моделей у творах прибічників академічного стилю, а домінанта в новій архітектурі інтер'єрних просторів «в дусі “сталінського ампіру”, що були розраховані на масштабні повнофігурні групи, створені в офіційному стилі тоталітаризму — “радянському класицизмі”. Але таке пояснення може сприйматися сьогодні виключно як версія. Бо у голодні післяреволюційні роки монумент навіть з “монументальної пропаганди” залишався джерелом заробітку і можливістю вижити, а у наступні роки, аж до створення спілки художників і скульпторів, можливістю вижити і не потрапити під ліцата каральної системи. Тому розмірковувати стосовно стильових уподобань митців, що опинилися у резервації, некоректно. Цілком можна погодитися, що радянська скульптура початку тридцятих зберігала високу культуру

пластичної мови попередників. Разом з тим «скульптура усе більше набувала політичного забарвлення, театралізованої оповідності, тяжіла до натуралізму. Митцєві обов'язково треба було догодити смакові замовника. Нерозуміння замовником твору могло мати трагічні наслідки. Пріоритетною в естетичній оцінці стає ідеологічна заангажованість твору та його відповідність «правді життя в її революційному розвитку» [137, с. 59].

Після того, як у 1929 р. не було визначено кращий проект пам'ятника Т. Г. Шевченку для Харкова і другий конкурс 1930 р. також не дав результатів, московське керівництво (вважається, за вказівкою О. Жданова) прийшло на «допомогу» українському скульптурному мистецтву, і наступний конкурс вже було оголошено всесоюзним. Під пильною увагою опинився не лише харківський, а й канівський і київський монументи. В рік, коли Україна переживала спланований сталінським режимом геноцид, між двома провальними колективізаціями 1931–1932 рр., голодом 1931 і першим голодомором 1932–1933, українські скульптори були змушені взяти участь у конкурсі (з огляду на сьогоденні бачення історії, розуміючи, хто стане переможцем)*. Перемогу визначила не лише мистецька вартість проекту, а в першу чергу політико-ідеологічна благонадійність автора, який не захоплювався свого часу авангардом (державна увага надавала чимало переваг скульптору, як свідчив Л. Молодожанін, що навчався тоді у М. Манізера, допомагаючи йому ліпити постать поета) [279, с. 56]. Разом з тим «незахоплення» авангардом М. Манізера зовсім не завадило йому після перемоги на конкурсі кардинально переробити перші задуми і звернутися саме до авангардної побудови модулорної композиції, яка у графічному виконанні дуже нагадувала проект башти III Інтернаціоналу В. Татліна (1919). Серед пропонованих конкурсних проектів лідерство захопили варіанти Ф. Кричевського, С. Меркурова, М. Драгана, К. Бульдїна. У проекті-переможці М. Манізера будуть запозичені східці Ф. Кричевського та ритм другорядних фігур К. Бульдїна. Пластична ж частина пам'ятника віддзеркалює суцільну відповідність вимогам єдиного методу. Порушення встановлених нормативів таврувалося «буржуазним націоналізмом» і жорстко вико-

* Серед українських скульпторів були: Б. Кратко, Ж. Діндо, Л. Блох, І. Кавалерїдзе, М. Гельман, О. Кудрявцева, Л. Муравін, Я. Ражба, М. Новосельський, А. Писаренко, П. Мітковицер.

рінювалося. Проте проєкт Манізера — Лангбарда програмно чітко декларував «великий стиль» радянської доби — «радянський класицизм», вірець «як треба» робити скульптуру, «яка» ідеологічно дійова скульптура потрібна державі, партії, народу.

Звичайно, преса тих часів і наступних (1940–1950-х рр.) і навіть описовий жанр українського радянського мистецтвознавства 1980-х не звернули уваги на такий плагіат і використання найкращих ідей супротивників. Роботи росіян М. Манізера та Й. Лангбарда були визнані за зразок «класичних творів української монументальної пластики». «Вони свідчать: скульптура оволоділа ідеями свого часу і необхідною художньою мовою для їх втілення» [279, с. 56]. Зрозумілою стає причина відхилення проєктів пам'ятника та оформлення Чернечої гори в Каневі спочатку у розробці Б. Кратка, а потім — архітектора В. Кричевського і скульптора В. Клімова (реалістична постать в душі часу планувалась великого розміру — 24 м): автори, що захоплювались модерністськими засобами моделювання, не вважалися керівними структурами гідними перемоги. Тому їх проєкти визначені як формалістично-націоналістичні, а на Чернечій горі встановлений пам'ятник М. Манізера (1939) Київський пам'ятник Т. Шевченку М. Манізера (1939) більш статичний порівняно із харківським та канівським. Як справедливо стверджує М. Протас «...за орієнтир було обрано “класичну” російську пластику другої половини XVIII — початку XIX ст., яка в історії зарекомендувала себе гуманістичним висококультурним мистецтвом і яку запозиче радянська держава. Німецький тоталітаризм цього періоду запозичить античні надбання». Це стовідсотково справедливий висновок, який допоможе правильно зрозуміти наступний, післявоєнний період, коли бетонні монументи розтиражуються сотнями примірників і будуть встановлені в міських парках та на сільських кладовищах. Можливо, саме цей період 1945–1980 і варто було б назвати монументальною пропагандою української комуністичної ідеології на відміну від загальноприйнятих дат монументальної пропаганди, за часи якої кількість оприлюднених по всій країні творів можна порахувати на пальцях двох рук.

Передвоєнна українська скульптура розвивалася згідно із принципами образотворення, визначеними Першим Всесоюзним з'їздом письменників (1934), де були сформульовані нормативні критерії єдиного творчого методу соціалістичного реалізму. Їх затвердження декларував і Перший з'їзд

радянських художників України 1938 р. Провідною темою скульптури стає радянський народ, радянська людина — будівник нового життя, творець, полум'яний патріот соціалістичної Вітчизни. Основною формою партійного, державного проводу розвитком цієї галузі мистецтва стали конкурси на проекти пам'ятників, оголошувані не лише урядом УРСР, а й місцевими радянськими органами» [159, с. 26]. Відтак крилата фраза тих років, що належить одному з провідних ідеологів тоталітарної образотворчості В. Касяну, «...скульптура є живим літописом радянської історії», не лише виправдовує себе, але й прояснює головне етапне завдання ідеології, коли тематика і художня якість пластики фіксує етапи формування міфології тоталітаризму, «...ставлячи перед українськими скульпторами завдання багатобічного відображення духовного змісту радянської людини. Це вимагало подальшого вдосконалення майстерності, подальшого вивчення життя народу, його праці, його побуту» [155, с. 150]. Варто додати, що подальше вивчення життя народу ніколи не було радянським «ноу хау», бо митці усіх періодів існування професії вивчали модель. А от те, що моделлю ставав народ заслуговує на подальше дослідження. Радянський народ зразка воєнного лихоліття і повоєнного періоду складав піраміду у вищій точці якої стояв бог. Богів за період, що досліджується було два — Ленін і Сталін. Образи і значущість цих фігур спиралися на напів богів — секретарів партії, голів республік, партійних діячів, професійних передовиків і воєначальників. У наступних періодах під час правління Л. Брежньова буде узаконено встановлення погруддя на батьківщині двічі героя радянського союзу. Скульптор Радянської України початку тридцятих років мав дороговказ, яким і мусив користуватися у власній творчості. Його, зокрема, ілюструє альманах «Образотворче мистецтво» за 1934 р. — орган Спілки радянських художників і скульпторів УСРР (правопис тих років). Альманах починається портретом С. М. Кірова роботи В. Касяна і некрологом, що закінчується зверненням до художників, які «...ще більше посилять свою пильність до класового ворога, ще тісніше згуртуються навколо Комуністичної партії і великого Сталіна». Перша непідписна редакційна стаття альманаху «На піднесенні» [261] вже у другій фразі спрямовує українського митця (окремо виділяючи скульптора): «Художники, скульптори заглибились у творчу роботу, вони в масі наполегливо шукають можливостей і шляхів до якнай-досконалішої форми й образної мови, яка допомогла б передати те, що їх

хвилює, передати правдиво теми боротьби й соціалістичного будівництва, дати твори високої ідейно-політичної й художньої якості» [261, с. 3]. Власне, цієї цитати було б цілком достатньо, аби проілюструвати соціально-політичне тло української скульптури від початку 30-х рр. ХХ ст. У даній роботі додається можлива версія бачення розвитку української радянської пластики під проводом Комуністичної партії, а також досліджуються методи впливу на митця. Скульптору початку тридцятих як позитивний приклад для наслідування пропонується творчість російських передвижників та бельгійського художника К. Менье. На 54 сторінках з ілюстраціями у провідному органі Спілки художників — «Образотворчому мистецтві» вміщено статтю І. Рабіновича «К. Менье». З творчості бельгійця періоду 1880–1890-х рр. тенденційно відібрано твори робітничої тематики, які ілюструють пропонувані засади. [297, с. 91–143].

Марксистська теза про пролетарське суспільство, в якому немає класових конфліктів, призводить на ґрунті пластики до безпроблемних, гіпертрофовано оптимістичних і однозначних у створенні і сприйнятті образних схем. Інтер'єрні простори радянської архітектури в душі «сталінського ампіру» були розраховані на повнофігурні групові композиції, створені в офіційному стилі тоталітаризму — «радянському класицизмі» [368, с. 26].

Радянська критика справедливо констатувала: «Саме у 1930-ті рр. з новою силою стверджується роль пам'ятника як ідейно-художнього, смислового, композиційного центру міської забудови» [279, с. 52]. Компромісне наслідування офіційним мистецтвом здобутків авангарду критика схвалює, і проект вважається «новаторським». Проте пластична частина пам'ятника віддзеркалює зовсім іншу тенденцію — суцільну відповідність вимогам єдиного методу [279, с. 56]. Ці слова, написані Володимиром Павловичем Цельтнерою (псевдонім Павлов) 1983 року, сьогодні можна читати як послання і як код. Володимир Павлович був моїм учителем (*О. Р.*), готував мене до вступу у художній інститут і студіював з історії архітектури, скульптури та живопису. Це була людина енциклопедичних знань. А якби Володимир Павлович жив і творив сьогодні, громада дізналася б набагато більше прихованих фактів. Тому посилаюся сьогодні на творчість мистецтвознавців післявоєнної доби треба делікатно і напрочуд обережно. За часів панування ідеологічного диктату провідні мистецтвознавці вчилися писати двома мовами — офіційною і міжрядковою. І коли Ви читаєте, що роль пам'ятника це перш за усе смисло-

ве, ідейно-художнє навантаження у міській забудові, слід пам'ятати яке саме смислове навантаження принесли у міста пам'ятники Сталіну, Леніну, Хрущову, Брежнєву, чекістам, партійним керівникам і керівницям і чому з такою ненавистю змужніла партократія спочатку знищить монументи царизму та «їх сатрапів», а у наступних періодах буде руйнувати усе, що не підпаде під ідейно-художнє навантаження комуністичної ідеології.

Закутий у прокрустове ідеологічне ложе митець продовжував пошук компромісного рішення. Внутрішній протест і боротьба творця точилася між ідеологією і професіоналізмом. Хоча треба відмітити, що багатьом митцям диктат якщо і не подобався, то й не заважав. Можна навести десятки прикладів справді цікавих скульптурних творів зроблених у душі часу, таких що прославляють навколишню соціалістичну дійсність. Це роботи Й. Рика «Піонер» (1936), Л. Твердянської «Пустуни» (1936), Т. Стась-Склярської «Воротар» (1936), «Льотчиця з сином» (1938), погруддя К. Ворошилова та Л. Кагановича, І. Матвієнка «Піонерка» (1937), Г. Теннер — кінна статуя К. Ворошилова (1939).

* * *

Ідея синтезу архітектури і монументально-декоративної скульптури, розповсюджена у 1930-ті рр., втілювалася в Україні відповідно до партійної постанови «Про реконструкцію старих міст і будівництво нових промислових та адміністративних центрів» (1931).

Головні ж сили українських майстрів пластики були сконцентровані у Києві та Харкові.

У столиці Радянської України Харкові, де на той час були зосереджені провідні мистецькі сили, починає працювати Л. Муравін. Його першою значною роботою стає «Індустріалізація» — барель'єф для клубу харчовиків (1930) і наступний за ним барил'єф «Червоноармієць» (1932). Двома роками пізніше Л. Муравін зустрічається з непересічною людиною, талановитим скульптором М. Лисенко з яким пропрацює разом 10 років. Знаковою роботою майстрів стає п'ятиметрова композиція «Ленін і Сталін — керівники жовтневого штурму»

З точки зору художньої виразності твір і досі здається бездоганим. Зображені молоді завзяті люди, які ще не набули рис «вождів». Талант художників примушував тисячі людей повірити у «світлі образи». Цілком

можливо, що скульптори і самі в них вірили, бо агітаційна машина, як, до речі, і машина фашистської Німеччини, вже працювала на повну міць. До кола мистецьких парадоксів, для порівняння з «Керівниками», можна включити творчість німецького кінематографіста цих років Лені Ріфеншталь, яка зуміла зняти документально-художній фільм «Тріумф волі», що прославляв фашистський Рейх. Цікаво, що у стрічці жодного разу не показано зброї, насильства чи «надлюдяності». Для пропаганди ідей німецького націонал-соціалізму і конкретно гітлерівської коаліції цей фільм зробив набагато більше, ніж всі інші твори, що реалістично відображали могутність Третього рейху [419].

1938 р. скульпторів запрошують до участі в закритому конкурсі на оформлення Радянського павільйону на Міжнародній виставці в Нью-Йорку. Виходячи з реалій часу, що досліджується, можна зробити висновок, що тільки успіх в роботі та прийняття принципів соціалістичного реалізму гарантували подальше життя і творчу діяльність цих митців в тоталітарній країні. Скульптори зробили 2 великі групи 5,5 метрів кожна з металізованого цементу (бронзобетон): «Героїка громадянської війни» та «Героїка соціалістичного будівництва», які фланкували вхід до павільйону, акцентованого двома пілонами (арх. Б. Йофан, К. Алабян) [155, с. 146]. В той же час ці групи були дубльовані в меншому розмірі для радянського посольства у Вашингтоні (розміром в 1,5 натурі).

Останньою передвоєнною роботою творчої пари стане пам'ятник Герою Радянського Союзу Поліні Осипенко (червень 1941 р.), який всигнуть відкрити на батьківщині знаменитої льотчиці у Бердянську.

«Оскільки розмах архітектурного будівництва, — як відзначив І. Голомшток, — вимагав великого обсягу робіт скульптурно-декоративного оформлення з обов'язковою умовою зробити замовлення в короткі терміни, скульптори все частіше стали створювати творчі бригади для виконання монументальних робіт. Така колективна творчість, яку схвалювало партійне й державне керівництво, декларувала ідейну перемогу єдиного методу над суб'єктивістськими інтенціями митців 1920-х рр. ... Саме повсякденне життя, хоч і відсунене на периферію художнього процесу, у світлі революційних перетворень набувало нових барв: побут, природа і навіть звичайні речі, відображаючи в собі риси нового життя, повинні були, згідно з радянською теорією, наповнюватися іншим і глибшим змістом» [96, с. 138].

Паралельно з бригадою Лисенко–Муравін в Україні починають творчо працювати ще кілька колективів. Таке об'єднання є у душі того часу. Створюються об'єднання літературні, художні, шкільні і заводські. Саме вони — об'єднання творчих людей за інтересами і стануть наріжним каменем у наступній жорсткій ідеї правлячого клану — ідеї знищення усіх угруповань і насильницьке згуртування у одне — Спілку. Адже саме бажання створення резервації залишиться домінуючим у народженні Спілок інтелігенції. Це будуть спілки письменників, архітекторів, журналістів, композиторів, художників. Практично уся творча інтелігенція в такий спосіб ставала підвідомчою і керованою. А відсутність можливості заробітку поза спілкою швидко зробили людей покірними.

У 1932 р. в Житомирі бригадним способом виконується пам'ятник М. Щорсу (автори Б. Кратко, М. Гельман і П. Ульянов).

А у 1935 народжується скульптура «В. І. Ленін і Й. В. Сталін в Горках» автори Ю. Білостоцький, Є. Фрідман і Г. Пивоваров. Доля цих скульпторів склалася щасливо. Вони встановлюють пам'ятник комсомольцям Трипілля, що налічував 5 бронзових горельєфів, 1937-го — пам'ятник С. Орджонікідзе для заводу «Ленінська кузня», 1938-го — пам'ятник «К. Ворошилов», 1939 — го здобувають можливість виконати оформлення Українського павільйону на Всесоюзній сільськогосподарській виставці у Москві. Це дві скульптурні композиції «Стахановці промисловості» та «Стахановці сільського господарства», а також барельєф «Ленін–Сталін» та горельєф «Старе і нове сільське господарство».

Досліджуючи художні образи бригади тих років, слід мати на увазі, що «...занадто підкреслена театральність та показовість образів, зайва деталізація, пережантований антураж, спрямовані на переконання глядача в правдивості ілюзії, — така пластична мова пов'язувалась не з втратою митцями почуття міри», — як про це з відомих причин писав В. Павлов [279, с. 61].

Масові репресії інтелігенції досягли піку 1937 року. Саме в цей час продовжується боротьба з формалізмом, імпресіонізмом та проявами конструктивістських ідей у пластиці. Життю скульпторів, особливо причетних до зображення вождів загрожує фізичне знищення. Статті Г. Лариненка «Молоді творці» [211], В. Чепелева «Про одну скульптурну ідею» [401], М. Гельмана «До питання про деформації в монументальній пластиці» [89],

Л. Муравіна «Молоді кадри скульпторів» [258], опублікованих в «Образотворчому мистецтві», підтверджують неприхований тиск на скульпторів. У оприлюднених матеріалах йдеться про необхідність боротьби з декоративізмом та відходом від натури. Будь яке формальне рішення образу, навіть натяк на не академізм оголошується хибним і ворожим принципом партійності та народності радянського мистецтва [258, с. 28–29; 90, с. 20].

«Сталінське суспільство повинно було стати завершенням усіх шляхів всього людства, і тому, що воно виявляється центром, перехрестям усіх доріг, то все минуле також відчужується і стає також «нашим», — напише про це В. Паперний у 2000 р. [282, с. 132].

«Публічні каяття митців — художників, літераторів, музикантів, які в минулому віддавали данину модерністським пошукам, стають ознаками доби. Симптоматичним для 1930-х рр. був факт остаточного звільнення М. Гельмана від впливу “ворожих” т. зв. “формалістичних буржуазно-націоналістичних” тенденцій, що дало йому змогу в 1939 р. здобути звання професора скульптури Київського художнього інституту, де він працював з 1926 р. Вимушений компроміс у творчості (до війни М. Гельман працював головним чином над портретною галереєю сучасників) рятує митця від фізичного знищення та позбавляє від нескінченних принизливих масових обговорень особистої справи як неблагонадійного або ворога народу», — напише у ще не оприлюдненій праці М. Протас.

У другій половині 1930-х рр. з'являється оновлене ім'я у скульптурних колах країни. Це М. Гельман.

Привертають увагу перш за усе правдивість відображення і зрозумілість репродукованих образів. Протягом п'яти років побачили світ «Будьонівець» (1935), «Колгоспник» (1936), «Піонервожата» (1939), «Інженер-винахідник Краківський» (1936), «Народний артист РСФСР В. Топорков» (1936), «Портрет артистки В. Бендіної» (1939), «Т. Шевченко» (1939) та ін. Людмила Сак, київська дослідниця творчості М. Гельмана, 1975 р. у монографії «Макс Гельман» обережно обминає цей період у творчості скульптора, пишучи: «Однією з основних проблем, що хвилювали радянських скульпторів наприкінці 1920-х — на початку 1930-х рр., було створення узагальненого образу радянської людини...» [325, с. 26] Насправді це був вимушений порятунок. Яскравим прикладом компромісного мистецького образу стає твір М. Гельмана «На кордоні» (закінчено 1937 р.) Твір став реабілітацією майстра. Композиція була

схвально сприйнята високопосадовцями, бо оспівувала офіційно пропоновану версію — казку про ворога, який хоче перетнути кордон і знищити державу. Насправді «ворожих» версій було дві. Ворог зовнішній — «На кордоні» і ворог внутрішній «Допит ворога» В. Костецького, «Впіймали диверсанта» К. Шурупова. Вищенаведені твори стають яскравим прикладом служіння образотворчих мистецтв тоталітарній радянській системі. Такі твори згуртовували молодь навколо провідної ідеї, виховували підрастаюче покоління у дусі служіння ідеалам комуністичної моралі. Образи Павки Корчагіна, Павлика Морозова, Зої Космодем'янської, героїв підпілля, а також пісні тих років, що прославляли партію та Сталіна, насправді принесли багато лиха, бо виховували людей у сліпій вірі ідеалам брехливої тоталітарної системи, в якій життя людини було нічого не варте. Існують сотні прикладів, коли молоді люди віддавали життя за систему, підбадьорені вигаданими художніми образами тодішньої образотворчості. У реальності мистецтво допомогло агітаційній пропаганді передвоєнного періоду знаходити і підтримувати боротьбу і ненависть до вигаданого диверсанта, шкідника, зловмисника. Системі був потрібен митець-провокатор і його твір. Тридцять років стануть початком зловісної гри тоталітарної держави зі своїм народом, де роль митця у вихованні суспільства стоятиме на ключових позиціях. У подальших періодах — військовому (часів ВВВ) і після перемоги у війні аж до середини 1980-х співпраця нововирощеної творчої радянської інтелігенції під проводом КДБ, Вищої партійної школи, комітетів комсомолу і комуністичної партії набуде образу тандему із загальною користю обох учасників.

Утворення Спілки художників України дозволило контролювати діяльність скульпторів, живописців, графіків, інтегруючи партійну ідеологічну політику в творчість митців. Спілка уособлювала водночас державний партійний апарат і персону вождя [408, с. 181]

«Сталінське суспільство повинно було стати завершенням усіх шляхів всього людства, і тому, що воно виявляється центром, перехрестям усіх доріг, то все минуле також відчужується і стає також “нашим”, — напише про це В. Паперний у 2000 р. [282, с. 132].

Нові правила гри і виживання докорінно змінять творчість однієї з найкращих жінок-скульпторів довоєнної доби Л. Блох (1881–1943). Учениця Родена забуде студії учителя і, зрозумівши ситуацію правильно, стане слухняною академісткою. Прикладом може слугувати пам'ятник Короленку

у Полтаві (1940), який згодом назвуть «сухуватим» [279, с. 62]. Нещаслива доля талановитого майстра Л. Блох закінчиться далеко від батьківщини. Л. Блох житиме під час евакуації в Казахстані і навіть зуміє зробити декілька творчих робіт. Показовою буде остання «Казашка-медсестра» (1942), де майстриня, розуміючи свою долю, позбудеться страху перед худрадою і виконає твір у своїй манері юних років як гідна роденівська учениця. Скульптура буде повністю позбавлена натуралістичних рис, притаманних переважній більшості творів доби, і нагадуватиме розкуту творчість обдарованої художниці часів щасливої сецесії.

* * *

Практично повністю перейде на рятівну радянську тематику І. Матвієнко. У другій половині 1930-х рр. вона розробить чимало рельєфів для Дніпропетровська і Харкова. В 1935 р. І. Матвієнко виконає для головноштамту м. Сталіно (нині Донецьк) шість барельєфів — «Дирижабль», «Дніпрогес», «26 комісарів», «Авіазв'язок», «Табір Шмідта». Для фонтана в цьому ж місті скульпторка робить декоративну постать, а для парку відпочинку — 2,5-метрову постать шахтаря. З найбільш вдалих робіт тої пори є триметрова скульптура «Доярка» (1938).

Наприкінці 1930-х рр., після закінчення Київського художнього інституту, до скульптурної еліти несподівано потрапляє зовсім юний В. Мухін. Його студентська композиція «Хлопчик-рибалка» (1937) — пропонуванний гіпсовий ескіз до міського фонтану в Києві потрапляє в тему. Напівоголене тіло юного атлета повністю відповідає тодішнім партійним установам — створенню образу «сталевої людини». Безумовно талановитий молодий скульптор протягом наступного року блискуче захищає диплом композицією «Й. В. Сталін, К. Є. Ворошилов і С. М. Будьоний на південному фронті. 1919 р.» Практична цитата з цієї роботи — твір Г. Петіна «Й. Сталін й К. Ворошилов», що був оприлюднений 1939-го. Протягом трьох наступних років, аж до початку війни В. Мухін у співавторстві з П. Гевеке і А. Гріншпуном виконує зразки для масового тиражування. Серед них твори — «М. І. Калінін», «С. М. Кіров», «Л. М. Каганович», барельєф «А. О. Жданов», скульптурна група «К. Є. Ворошилов і О. Я. Пархоменко».

Залізний дух і залізне тіло — бажані теми для скульптурних завдань. У прогресивному українському місті Сталіно для парку ім. Горького 1935 р.

розробляється фонтан скульптором Й. Риком (1897–1958) Це дівочі тіла, які практично тотожні з образами росіянки В. Мухіної («Колгоспниця» для парної скульптури «Робітник і колгоспниця» (1936), а також німця А. Брекера «Мститель» (рос.) (1935) та п'ятиметрових оголених скульптур Й. Торрака у композиції «Товариство»(1937), що були відлиті у бронзу і встановлені коло входу у павільйон Німеччини на виставці в Парижі 1937 року. Наступною відомою довоєнною роботою Й. Рика стала композиція для харківського палацу піонерів і школярів «Хлопчик з човником» (1936).

Дніпровським українцем називали друзі по цеху Якова Самійловича Ражбу, який народився у Кременчуці 1904 року. Рідний Дніпро був від малих літ і протягом усього довгого, до 1986-го р. — останнього року життя майстра, його наснагою і сумом. Яків Самійлович прожив життя трударя-філософа. Йому повезло проминути 1937, 1949 і усі шестидесяті, період коли талант майстра розквітнув на повну силу. Він брав участь у великій кількості виставок, був нагороджений численними нагородами. Дружив з Л. Владичем, перу якого належить багато текстів про скульптора. Ражба закінчив першу мистецьку освіту 1929 р. у Харкові. Юнакові сильно повезло. Його учителями з фаху були Л. Блох та Б. Кратко про яких у книзі, що вийде вже після смерті скульптора і мистецтвознавця Л. Владич напише, що останні були визначними художниками-педагогами, носіями високих реалістичних традицій і прищеплювали своїм вихованцям справжню культуру пластики. Кожне написане слово відповідало дійсності. Можливо варто було б додати сьогодні, що з усіх претендентів на пам'ятник Т. Г. Шевченку, Я. Ражбі єдиному було «поставлено на вид» саме нереалістичне бачення образу поета. Молодий скульптор наважився показати образ, який навіть теоретично не зміг би сподобатися журі. Скульптор за короткий час тричі буде звертатися до образу кобзаря. 1930 — міжнародний, 1933 — всесоюзний і 1936–1937 — всеукраїнський конкурси на будівництво пам'ятників у Харкові, Києві, Каневі. На міжнародному конкурсі 1930-го він показує проект, де домінанта — фігура кобзаря, вбраного у костюм моди тих років у 8 разів більше за модулем од юрби людей коло ніг поета. Можливо такий образ міг би сподобатися сьогодні у 2003. Та й то без упевненості. Юнак випередив час у розумінні ролі генія. Він створи образ могутній як Дніпро. І в абсолютному нереалізмі зумів передати біль отця нації. У цій першій конкурсній роботі читається усе. Це і радість життя і спілкування у мис-

тецькій столиці і, безумовно, вплив «Березильських» постановок Курбаса, і захоплення театральними художниками і театральними виставами авангардного конструктивіського молодого театру, і, звичайно, кубістичні захопаності 25 річного юнака-художника. А. Владич припускав, що на творчість Я. Ражби впливали літературні образи В. Маяковського, який неодноразово відвідував Харків з виступами, але це недоведений факт. Пошуки Я. Ражби «в галузі монументально-декоративної пластики набувають чимдалі чіткішої цілеспрямованості» (наприклад, в композиції «Т. Шевченко» (1925) і в другому варіанті (1930) [322]. За 1936–1941 рр. Ражба робить монументальні скульптури для обеліска «Звільнення Києва від білополяків» (1937). Цим роботам передують горель'єф «Кавалерійська атака» та захоплення окремих різновидом скульптурної творчості — рухомих скульптур для святкових демонстрацій, які набувають в Україні, як і в Німеччині сили нового політичного мистецтва. Сьогодні можна констатувати той факт, що митцеві таке життя подобається. Він працює по 20 годин на добу і не відчуває втоми. Народжуються нові і нові твори на переможну соціалістичну тематику, в яких немає жодного фальшу. Рель'єфи «Жінки в індустрії» та «Жінки в колгоспному будівництві», горель'єф «3 поля» 1937, де зображені дівчатка, що повертаються додому абсолютно єдиничний твору німецького художника Леопольда Шмуцлера «Робітниця, які повертаються з поля» (1940). Феномен полягає в тому, що обидва митці — українець і німець закохані у свої моделі і свято вірять у чистоту зображуваних образів. В 1941 р. встановлюється пам'ятник Леніну в Ізюмі зруйнований під час бомбардування. Паралельно Я. Ражба виконує для Українського павільйону в Москві рельєфи: «Сільське господарство» та «Індустріалізація» (1939) і розпрацьовує (певно для заробітку) бюст Й. Сталіна і погруддя В. Леніна для тиражуванні у фарфорі (не доведено, 1939–1941). У післявоєнні роки Я. Ражба продовжує оспівувати соціалістичний лад «Погруддя двічі героя Радянського Союзу С. Супрун» (1947), «Герой соцпраці Г. Буркацька» (1957). Обминувши космополітичну кампанію, 1952 р. Яків Ражба всуває до лав Комунистичної партії, що рятує його від тоталітарного свавілля професійних художників-провокаторів, штатних працівників КДБ у бурхливі 1960-ті.

З другої половини тридцятих на замовлення Держваних скульптурних майстерень починає працювати ще одна учениця А. Блох Ірина Мельгунова.

Відмінний портретист, вона одразу привертає увагу до своїх робіт саме з точки зору вивіреної акаменмічної побудови твору. Підміна понять класичний академізм і соціалістичний реалізм виведуть її роботи у ряд майстрів, які беруть участь в художніх виставках і художньому житті країни. На VI Всеукраїнській художній виставці, що відбулася 1935 р. у Києві, І. Мільгунова репрезентує скульптуру «Дівчина, що заплітає косу». І тоді і зараз буде проводитися паралель між жіночими образами вчителя і учня — Блох і Мельгунової. Насправді це принципово різні композиції, що відображають різний настрій портретованих і, що головне, різне соціальне навантаження творів. Дівчина, що заплітає косу роботи І. Мельгунової — робфаківка з 1930-х. Переданий внутрішній світ моделі не тотожний сацеційній дівчині роботи А. Блох французького періоду. За твердженням професора Людмили Лисенко піонерство Ірини Мельгунової заключається не у копіюванні, а у відродженні чи правильніше народженні ліричного портрету-образу у час найжорстокішого тоталітарного утиску образотворчого мистецтва. Важко сказати свідомо чи підсвідомо це зробила молода скульптореса, але саме їй належить ліричний психологічний портретний образ сутність якого була заборонена тодішньою існуючою компартійною ідеологією. Вона випередила час щонайменше на десять років, бо ліричні образи переможців живописці і скульптори почнуть створювати лише на межі 1940–1950-х рр., та й то спочатку у живописі у творах С. О. Григорьєва, Т. Н. Яблонської. Ірина Мельгунова перекреслила своєю «Дівчиною» усю стратегію військової доктрини держави, де образ юні обов'язково мав асоціюватися з фізкультурницею, парашутисткою, комсомолкою, молодою людиною, яка завтра без вагань віддасть своє життя за владу Рад, тобто тим людським матеріалом, де не залишалося місця емоціям індивіда, тим людям, смерті яких у найближчому часі будуть рахувати сотнями тисяч, тим людям життя яких буде цікавити державу виключно як робоча сила на фронті, заводі, таборі. Ще більше ця різниця очевидна в роботах «Бюст ударниці Христенко» (1935), «Портрет стахановки» (1938), («Школярка», 1941), І. Мельгуновій вдаються портрети що несуть два коди –зовнішній і прихований. Внутрішня суперечка моделі виводить її з образу чисто мистецького в образ філософський. До війни Мельгунова виконує погруддя вождів і діячів культури (1939). Наступна етапна робота — постать С. Орджонікідзе, а для Дніпропетровського оперного театру фігура «Циганки». Війна зупиняє

на довгі роки злет молодой обдарованої скульпторки, слід якої губиться у післявоєнних катаклізмах держави.

15 травня 1942 р. під час безглуздо спланованої Керченської кампанії разом з тисячами радянськими солдатами і матросами у складі Ельтигенського десанту героїськи гине у віці 34 років талановитий київський скульптор Геннадій Пивоваров. Вихоячи з дослідження його доробку, можна констатувати, що у чорноморсько-азовських водах загинув один з найобдарованіших українських скульпторів передвоєнної доби. Від закінчення у 1931 р. Київського художнього інституту Г. Пивоваров пропрацював лише десять років, але навіть за цей блискавично короткий час зумів зробити напрочуд багато. Спочатку Г. Пивоваров працює у співавторстві з Білостоцьким і Фрідманом. Вони створюють композицію «В. І. Ленін, Й. В. Сталін у Горках» (1935). Твір стає популярним і його тиражують великими серіями. Не будучи комсомольським чи партійним лідером, сповідуючи академізм у радянській скульптурі, Пивоваров береться за виконання найважливіших замовлень. Романтика перемоги нового устрою щиро захоплює юнака і відкриває йому шлях до монументальної скульптури. Майстра цікавлять великі за розміром об'єми, він переносить скульптуру з майстерні на вулицю, де твір живе зовсім іншим життям. Для центральної київської площі імені Сталіна у 1937 р. Г. Пивоваров виконує нову композицію, новий образ вождя, який сприймається глядачем цілком логічно як композиційна домінанта центру. На відміну від переважної більшості аналогічних творів, що швидко виконуються в усіх республіках колишнього СРСР, київський монумент показує фігуру вождя народів, що сидить. Це був доволі небезпечний експеримент, бо скульптор наближав портретованого до народу, а не оспівував його велич, як це пропонували практично усі конкурси тих років, а особливо проекти забудови Площі Рад, де домінантою обов'язково ставала фігура Леніна чи Сталіна. Наступним пам'ятником стане фігура Й. Сталіна для Президії Верховної Ради УРСР (1937). Протягом останніх передвоєнних років Г. Пивоваров працює над образами української та російської інтелігенції. «О. Пушкін» (1937), «Академік Павлов» (1938–1939), «О. Довженко» (1938), портрети «Т. Шевченко» (1939), «І. Франко» (1940).

Разом із скульпторами Ю. Білостоцьким і Е. Фрідманом Г. Пивоваров розробляє і виконує для Всесоюзної сільськогосподарської виставки трифігурну композицію «Передовики соціалістичної індустрії». Це знаковий твір

доби, де бездоганною майстерністю професіонала оспівується час у якому живе митець. Разом з тим твір європейського рівня, що міг би скласти конкуренцію роботам вітчизняних і німецьких скульпторів.

Одним з найскравіших прикладів становлення творчої особистості періоду, що вивчається, є Іван Васильович Макогон (1907–2001).

І. Макогон народився 1907 р. у селі Грушеваха Петровського району, Харківської області. До 1922 р. він живе у родині батьків — селян-бідняків, а тоді лишає родину і два роки виховується у свого учителя — комуніста Н. Верклова з міста Ізюм. Це були щасливі роки дитинства, які швидко скінчилися. 1924 р. вихователь захворює на туберкульоз і І. Макогон опиняється у дитячому будинку міста Харкова. Цілком можливо, що саме цей перебіг подій стає доленосним, адже у великому столичному місті Іван за два роки перебування у дитячому будинку з 1924 до 1926 закінчує Харківську художньо-промислову профшколу і влітку 1926 вступає до Харківського художнього інституту. 1931 р. І. Макогон закінчує Харківський художній інститут, клас монументально-станкового живопису і одержує звання — художник. Протягом усього терміну навчання в інституті, І. Макогон вчиться скульптурі під керівництвом професора І. В. Севери. Далі доля митця складається у душі радянського щасливого кіно довоєнної доби. Закінчивши інститут, як комсомолец, І. Макогону мобілізують на «культроботу» до Донбасу, де митець спочатку працює керівником «ИЗО кружков» (рос.), а згодом викладачем у Горлівському рабфаці мистецтв. Ця акція партійно-художньої освіти мала кодову назву «Призов «300». Кандидатури відбиралися (мобілізувалися) безпосередньо представниками ЦК КП(б)У (правопис тих років. — О. Р.) 1933-го. І. Макогон потрапляє до призову у робітничо-селянську Червону Армію. Усе наступне життя майстра іде під диктовку тоталітарної моралі новонародженого радянського суспільства. Державі потрібні молоді талановиті кадри, які будуть працювати в тилу і на фронті. Поняття фронт стає загальним, війна неминучою. В такій ситуації важливо виховати особливих людей. Це — політруки. Їх готують заздалегідь, випробовуючи на складних ланках ідеологічного ланцюга. 1934 р. І. Макогон закінчує військово-саперну школу і одержує звання командира саперного взводу. Кілька місяців художник працює командиром саперного взводу в саперному батальйоні після чого його демобілізують (звільняють у довгострокову відпустку, як буде зазначено у офіційних документах і особовій

справі). Тобто справу зроблено. Людина влаштована за фахом, залишаючись кадровим військовим. Йде 1934 р., і Іван Макогон — син селянина бідняка, чиста людина, завзятий художник, юнак, що обожнює нову владу і вважає її єдиною правильною, бо не познав жахів голоду і голодомору, встиг пожити в столичному місті, закінчив престижний вуз і вже прислужився у Робітничо-селянській Червоній армії, підходить на роль ведучого на складному ідеологічному фронті. П'ять років він вільно живе і працює в Києві «В цей час я з великою наполегливістю працюю в царині скульптури, а разом з тим виконую ряд живописних творів на замовлення комітету у справах мистецтв та інших організацій. Та у найближчому часі я цілком віддаюся роботі в скульптурі, відчуваючи, що саме в скульптурі моє призначення. В художніх виставках беру участь виключно скульптурними творами. Учасник виставок 1935, 1936, 1937 і 1939 рр. У 1938 р. був на курсах підвищення командирів запасу РККА і протягом 1939–1940 рр. брав участь у визвольних походах РККА у Західну Україну та Північну Буковину. В жовтні 1940 р. я звільняюся в ДСО і знову повертаюся до мистецтва»- власноручно напише Іван Макогон у автобіографії. Це скупий фактичний документ, який пояснює цілу низку фактів з життя майстра. Художник уже не вільний від державної опіки і жити за власним розсудом не може. У потрібний час його висмикують з налагодженого цивільного мистецького життя і митець стає військовим. Разом з тим матеріальне забезпечення стимулює життя художника. У нього весь час є державне замовлення. Короткострокові від року до трьох військові курси (не плутати з строковою службою у війську) пройшли чимало митців. «З перших днів війни А. Я. Футерман на фронті. Тут йому стало у пригоді навчання протягом 1933–1934 рр. на короткострокових курсах Червоної Армії», — напише у вступній статті до каталогу Я. Футермана Р. Звиняцьківський. Така модель співпраці державних органів, спочатку Червоної Армії а пізніше Комітету державної безпеки з митцем у наступному післявоєнному середовищі буде нормою. Різницею стане те, що Іван Макогон був і на все життя залишився чесною людиною. Він вірив у радянську владу і служив їй, залишаючись талановитим, обдарованим митцем. Наступні покоління «служителів» від мистецтва будуть співпрацювати з КДБ після скоєних злочинів. Переважною більшістю це трапляється з тими, хто залишався на окупованій території, співпрацював з окупаційною владою чи служив у німецькому війську під час ВВВ. Митець потрапляв у розробку

і після першого доносу на усе життя залишався інформатором. Доволі часто ці люди були не лише донощиками, але й виступали у ролі провокаторів, виконуючи завдання комітету. Частіше від інших розпрацьовувалася національно-патріотична тема. Більше тридцяти осіб в Спілці художників за таку роботу щомісячно одержували гроші. Матеріали такої «співпраці» зберігаються у архівах СБУ та ФСБ в Росії і будуть розсекречені після п'ятдесяти років від дня першого документа у кожній індивідуальній справі.

З 1934 до початку ВВВ Іван Макогон працює багато і напрочуд плідно. Для штабу Київського особого військового округу 1934 р. він ліпить портрет В. Леніна, власноруч вибиваючи його у білому мармурі. Підставка виконується у чорному полірованому лабрадориті. Поєднання двох протилежних локальних кольорів в образі вождя було досить небезпечним експериментом. Цього ж року майстер закінчує ще студентську композицію «Голова дівчини» або «Мрія» також вибиваючи її у італійському мармурі. Робота експонувалася на республіканській художній виставці 1936 року. На жаль про твір можемо судити лише з фотографії тих років, адже оригінал не зберігся. Поєднуючи реалістично виліплене обличчя юної красуні з детально пропрацьованими ідеальними губами, носом і закритими очами, І. Макогон вдається до цідком роденівського прийому, зображуючи волосся лише контурно, схематично. Твір експонувався в Українському музеї образотворчого мистецтва і був утрачений під час окупації. Є недоведена версія, що «Мрія» була відібрана німецькими мистецтвознавцями, як один з найкращих зразків колекції, і вивезена разом з іншими творами. Після війни слід «Мрії» загубився. 1934 р. був плідним у творчості командира саперного взводу. Зрозумівши перевагу жовто — білого італійського мармuru, І. Макогон переводить у матеріал композицію «Пам'яті скульптора Ігоря Левицького», яка у всіх наступних документах буде фігурувати як «Композиція». Цей твір на щастя пережив усі лихоліття і залишився у скарбниці Національного Музею образотворчого мистецтва України. Митець зображує дві голови у надзвичайно складному для сприйняття ракурсі, а саме перпендикулярно одна до другої. Голова дівчини є другорядною, бо вона за задумом автора лише підкреслює образ скульптора. Голова дівчини з «Композиції» і «Мрія» без сумніву ліплена з однієї моделі, але несуть принципово різне смислове навантаження. Голова скульптора І. Левицького зроблена українським митцем у першій половині тридцятих років у близькій

тотожності з головами німця А. Брекера того періоду. Звернення до античного героя яскраво демонструє прихильність українця до європейської скульптурної моди. Наступного 1935 р. він створює «Маску» у твердому матеріалі — граніті. 1936 І. Макогон звертається до нової для себе техніки і нового матеріалу. Він робить психологічний, глибоко драматичний образ Івана Северина. Як і в «Мрії», проробляючи ніс, очі, вуха він навмисне не звертає уваги на волосся і вуса. На шиї і передпліччі скульптури видно сліди від пальця. Твір виконано у теракоті з подальшим високим обпалом.

У такій самій манері, з залишками сліду від пальця при ліпленні на міцному погрудді, але вже з детальними пропрацьовками обличчям — академічним з реалістично відображеними глибокими зморшками на лобі «Портрет батька» вимальовується втіленою у матеріалі мрією про подяку. Художник і цього разу звертається до теракоти, випалюючи її до рожево-червоного блиску. Твір потрапив на «Виставку кращих творів образотворчого радянського мистецтва за двадцять років» і 1937 експонувався в Москві.

1938 р. І. Макогон виконує Пам'ятник «Історику Грушевському» і пам'ятники-надгробки «діячу української культури і науки (актору Саксаганському) та історику Яворницькому» (цитуємо згідно з оригіналом. — *О. Р.*). Про «історика Грушевського» далі практично ніде не згадується. До війни І. Макогон ще встигає виграти конкурс Комітету у справах мистецтв на ювілейну медаль «Т. Г. Шевченко».

У явному протиріччі до затвердженого у Харкові манізеровського образу Кобзаря, для Канівського музею-заповідника «Могила Т. Г. Шевченка», Іван Макогон виконує монументальний бюст Т. Шевченка. Треба підкреслити, що запропонований образ геть перекреслив три встановлені монументи у Харкові, Києві, Каневі де театральний персонаж був одягнений у дорогий панський костюм. Офіційна влада хотіла бачити саме такого поета, а не народного бунтаря. Образ, створений І. Макогоном проявив саме бунтарський характер українського генія. Звернувшись до античного образу героя, митець вдягнув його у сільську народну сорочку, розхристану на грудях. Спочатку твір було виконано у гіпсі, а наступного 1939 р. відлито у бронзі.

Слова фронт і фронтіві рисунки до лексики І. Макогона входить набагато раніше, ніж для великої кількості славних українських художни-

ків, що боронили батьківщину. 1940 р. митець показує фронтний альбом-зарисовки на груповій виставці разом з К. М. Єлевою та С. О. Григор'євим.

Війна застала скульптора за роботою над новим Шевченковим образом, якого він так і не зробив. Перші дні війни Іван Макогон малює плакати, як згадає пізніше «типа окон РОСТА», бере участь у евакуації колгоспів з Барвенківського району, а вже у жовтні його мобілізують до Червоної Армії. Ще до війни вивчений сапер одразу потрапляє у саперний батальйон і бере участь у важких боях під рідним Ізюмом, де виживши після страшних баталій, подає заяву до кандидатів у члени КПРС. Пізніше будуть кровопролитні бої під Ростовом, Сальськом на Північному Кавказі. 1944 року митця направляють до студії Грекова до Москви, але доля воїна його не покидає. Маючи можливість не брати безпосередньої участі у військових діях, він виїжджає на фронті Вітчизняної війни і стає учасником боїв за Тернопіль, Львів, Ярослав. Ясо-Кишенівська битва, як одна з найкращих боєнь Другої світової війни справляє на художника особливе враження кількістю бездарно загиблих товаришів і недругів. «Эти впечатления послужили мне для первых моих композиций «Переправа» и «Истребитель танков». В 1945 г. я был в поверженном Берлине на месте заключительных боев нашей армии. После этого я выставил композиции «Знамя Победы», а уже в 1948 г. я выставил большую статую «Народный мститель» которая была принята, но признана ошибочной в решении художественного образа» (З автобіографії І. Макогона, написаної власноручно). З моєї точки зору, три вище згадані твори є найсильнішими зі створених образів за емоційною силою переданих почуттів. Цілком зрозуміло, чому саме ці композиції гостро критикували тогочасні глядачі та критики. Скульптору вдалося показати на емоційному і підсвідомому рівні будні тяжкої військової роботи. Безпафосні і без жодної фальші образи, відкидали благополучний стереотип воїна — переможця. «Знижчувач танків» це портрет самогубця, який зараз загине за чужу ідею. Моторошний образ воїна, що йде на смерть. У «Переправі» скульптор звертається до практично забороненого у радянському мистецтві прийому, а саме до зображення оголеного чоловічого тіла. Власне у скульптурній історії цього твору усе абсолютно достовірно, бо художник змальовує реальний факт у реальному житті, що повністю відповідає доктрині і канону соціалістичного реалізму. Більш того, це не вигаданий, а історичний факт, що відбувся в реальному житті І. Макогона, про

який він згадує у автобіографії. «Во время поездок на фронт мною было выполнено много рисунков, несколько эскизов в глине и несколько портретных этюдов в глине» (Автобіографія). Факт форсування ріки оголеними воїнами — не фантазія митця, а реальна дійсність. Герой був зображений правдиво, але не так, як того вимагала навколишня післявоєнна дійсність. Наступний твір, що був розкритикований художньою радою «Народний месник». Можливо від ще гострішої критики митця врятувало те, що він був членом славнозвісної студії ім. М. Грекова. У перший післявоєнний рік І. Макогон дозволяє собі зобразити напівоголеного героя з міцною статурою і зовсім не схожого на втілюваний у живописі, кіно і літературі образ партизана у куфайці, виснаженого і нещасного. Тим більше, що любов до міцного тіла у комуністичних керманічів зникає одразу після переможного салюту. Дивно, але талановитий скульптор не потрапляє цього разу у офійну доктрину, хоча повністю її підтримує і є радянською людиною. У запалі фронтових перемог, він захоплюється реально правдивими образами, не розуміючи, що від митця тої пори чекають зовсім іншого. Реабілітацією стає твір «Велика дружба: Ленін і Сталін» (1948), що купується Музеєм Радянської Армії у Москві. Добротний професійний твір, де митець правильно розуміє бажання глядача і робить фігуру Сталіна на плечі якого лежить рука Леніна вищим на зріст, хоча на справді усе було навпаки. Вивчаючи творчість талановитого українського скульптора Івана Макогона, приходиш до висновку, що навіть такий послідовний радянський громадянин як він не уникає роздвоєння у творчому житті. З маловідомих робіт тих років збереглися фотознімки портрета Героя Радянського Союзу генерал-полковника «Товариша Чибисова М. Є.» (1946). Це нетонований гіпс. Намагаючись відтворити зовнішню схожість портретованого, Макогон потрапляє у його внутрішній світ і замість суворого полководця народжується філософ, що страждає. Можна доміслити, що страждає воєначальник від жахливої кількості безневинно загублених людських душ, переважно молодих від наказів, який останній мусив давати чи підписувати під час Другої світової. Цей твір пролежав у майстерні 20 років і був оприлюднений лише 1964 р. на виставці «20 років визволення Радянської України». 1948-го І. Макогон створює «Портрет художника Павла Глоби» (тонований гіпс). Ця робота брала участь у Московській виставці скульпторів, але позитивних відгуків не одержала. Тут скульптор звертається до улюбленого до війни

творчого прийому, залишаючи в портреті сліди від пальця і не закінчуючи у детальній проробці деталі обличчя. Замість неминучої патетики у радянського художника народжується образ зневіреного, знедоленого і сумного творця. Образ сильний і емоційний, але такий, що явно був не на часі. Протягом двох років, 1951–1952, Макогон створює дві кінні фігури — «Маршал Ворошилов» та «Маршал Василевський приймає парад». Друга скульптура готувалася спеціально до всесоюзної художньої виставки. Та попри всі намагання скульптора зробити образ героя-надлюдина, другий маршал став людяний і лагідний. Певно, він вийшов правдивий, але це сильно не сподобалося журі. «К сожалению жури не заметило моих успехов, которые я добился в своей композиции и работа не участвует в экспозиции выставки 1952. Это с одной стороны огорчает меня, а с другой стороны нацеливает меня на еще больший труд по овладению более высоким мастерством и более глубокими знаниями» (Автобіографія). Це буде остання помилка майстра. Майстра, якого, як багатьох, неодноразово підводила не політична близорукість, а саме господній талант. Намагаючись робити правильно він робив чесно, що було принципово проти правил і було не потрібно чиновникам від мистецтва. Бездоганна радянська біографія не давало жодної змоги ретивим критикам вкусити скульптора, разом з тим і жодних нагород не передбачалося. У 1953 за кілька місяців до смерті Сталіна у Макогона відбулася доленосна розмова з лауреатом Сталінської премії народним художником РСФСР, членом-кореспондентом Академії художеств СРСР Євгеном Вучетичем. Треба розуміти, що старший товариш пояснив молодшому колезі правильність поведінки і дав характеристику-індульгенцію, в якій написав: «Иван Васильевич Макогон, будучи вполне политически грамотным человеком, систематически совершенствуется, работая над своим идейным и профессиональным ростом». Це була характеристика до всупу до московської спілки радянських художників. З того часу Іван Васильович помилок у творчості не робив. Усі наступні скульптурні образи будуть високопрофесійними, завжди відповідатимуть духу часу і завданню часу і принесуть авторові усіх можливих нагород на художній ниві. Він стане Заслуженим діячем мистецтв, пізніше професором, викладачем, партійним та спілчанським діячем. Творчість майстра байдуже буде іти двома напрямками, але вже ніколи не потрапить під критичне перо. Як приклад можна порівняти два жіночих образи, обидва виконаних 1957-го. «Портрет

дівчини» (гіпс) отримає диплом виставки присвяченій 40 річчю ВВВ, але замість романтичного дівчиська, скульптор зобразить бездушну модель. Від романтики перших повоєнних років нічого не залишиться. Бездоганною буде майстерність, але вже суха і безкомпромісна. Натомість офіційне замовлення – портрет двічі героя соціалістичної праці товаришки Виштак С. Д., що встановлять того ж 1957 р. на батьківщині героїні в селі Лосятин Гребінківського району Київської області, стане зразком радянського парадного жіночого портрету. Сільську героїню — ланкову, задля подвигу якої працюватиме ціла ланка, приписуючи їй одній небувалі досягнення у рекордних цифрах, Іван Макогон зобразить у всіх вимогах соціалістичного реалізму. П'єдестал спроектований архітектором М. Катерногою підніме вправно виліплена сиськату героїню вище натовпу. Митець стане співучасником творення великого брехливого міфу про надлюдину, міфу що починався в парі з німецькими образами А. Бреккера, Й. Торрака, російськими творами В. Мухіної ще до війни і залишився з новою мораллю оспівування вигаданих, неіснуючих брехливих подій — казочок, що виховуватимуть радянську людину аж до самої Перебудови. Наступні образи маестро будуть виключно радянськими. Рельєф оформлення павільйону «Тваринництво» на виставці передового досвіду народного господарства Української РСР «Свинарка», «Чабан», «Телятниця», Портрет Героя радянської праці шахтаря Івана Побоки (1959). Закінчиться період, що вивчається у творчості Івана Макогона жіночою багатометровою фігурою (5,3 метри) у співавторстві з С. Кириченко, Б. Довгань, В. Луцак, Н. Клейн у композиції «Хліб-сіль». Це буде тодішнє «ноу хау» в образотворчому мистецтві, а саме бетон з кольоровим камінням та смальтою. Твір і сьогодні цілком сучасний і такий, що точно відбивав дух радості у початку недовгої відлиги.

* * *

В 1934 р. до Києва з Харкова переїжджає випускник Одеського художнього інституту (майстерня проф. П. Мітковицера і Б. Яковлєва, дипломна робота «Вантажник») Е. Фрідман (1904–1982), де його «випробовують», залучаючи до виконання скульптур-зразків, що підлягають масовому тиражуванню (таким став його бюст С. М. Кірова), і того ж року він входить в колектив бригади скульпторів, що виконувала численні відповідальні дер-

жавні замовлення, разом з Ю. Білостоцьким та Г. Пивоваровим. Їх колективний метод праці був схвалений партійним керівництвом. Окрім вже згадуваних вище спільних творів, Е. Фрідман у складі творчої бригади створює для Будинку Червоної Армії 3-метрову постать червоноармійця (1938), а через рік — кінну постать М. Щорса та фігуру О. Пушкіна. Тоді ж, у 1939 р., бригада споруджує пам'ятник загиблим стратонавтам для м. Сталіно. Самостійно Е. Фрідман намагається також працювати, але не в індивідуалізованій манері моделювання, а в нормативній. Так, у 1937 р. він виконує серію портретів учасників олімпіади самодіяльного мистецтва, бюст ударниці Марії Демченко (1938), портрет «Шахтар Концедалов» (1938).

1937 р. до Київського художнього інституту вступає Макар Вронський. Він переїхав до України з Білорусії, де всиг закінчити Вітебський художній технікум 1930 –го і попрацював викладачем креслення і малюнку у середніх школах. У якості художника працював також в районній газеті міста Борисова. Студентом КХІ юнак виявився напрочуд завзятим у роботі, бо був набагато старшим від однокурсників (1910 р. н.) Він одразу правильно зорієнтувався у політичній і мистецькій ситуації довкола і почав робити виключно правильні твори. Приклад Макара Вронського характерний приклад молодого талановитого митця доби. Як і більшість тодішніх студентів, він працював наполегливо і дуже багато. Політичних помилок не робив і результат його діяльності був передбаченим. 1951 р. за монумент Т. Г. Шевченко у співавторстві з О. Олійником митець здобуде Сталінську премію — найпочеснішу відзнаку тодішнього мистецького і політичного соціуму.

З початком війни Вронський разом з інститутом евакуюється в місто Самарканд. 1944 року, як студент, направляється на 1-й Український фронт для «творчої роботи у підготовці художньої виставки «Бойовий шлях 1-го Українського фронту» (Автобіографія у особовій справі НСХУ). М. Вронський веде велику поза інститутську громадську діяльність виконуючи «...общественные, художественного порядка задания для клубов, а на старших курсах для выставок и музеев города». М. Вронський навчаючись в інституті мав персональну державну стипендію. 1945 він одержує диплом з відзнакою і звання художника — скульптора. Двома роками пізніше юнака запрошують на викладацьку роботу до художнього інституту, де він і працює до останніх днів життя, отримуючи усі можливі привілеї. Макар

Вронський без сумніву був обдарованим і талановитим художником. Приклад його творчого життя може бути прикладом благополуччя у радянській тоталітарній системі. Унікальним у цій історії є те, що митець не брав учасі у багатоходових розробках ідеологічних провокацій, куди потрапляли безвинні студенти і творча молодь, залишаючись заручниками системи на усе життя.

На восьмій республіканській художній виставці 1945–1946 рр. М. Вронський дебютує портретом «Командира партизанського загону тов. Бугрова», на наступній дев'ятій виставці трьома роботами — «Леся Українка» (гіпс тонований), «Портрет двічі героя радянського союзу Головачова» і велика (230 см) фігура «Максим Горький» у співавторстві з О. Олійником. У цьому ж творчому дуеті народиться твір «Й. Сталін у засланні». Макар Вронський зі студентських років тяжів до портрету. Цитату з брошури про майстра наводимо виключно для того, аби зрозуміти дух часу і оцінку невідомого критика творчості скульптора. Насправді усі згадані портрети були високо професіональними, які відповідали завданням творчого методу і політичним. Слід додати, що і сьогодні ці твори залишаються зразками професійно виконаного академічного парадного портрету. «Работая над образом советского человека, М. К. Вронский создал ряд скульптурных произведений, в которых раскрывает типическое и характерное для людей Сталинской эпохи: в бюсте дважды Героя Советского Союза А. А. Головачева (1947), установленного на родине героя, М. К. Вронский передал целеустремленность, внутреннюю собранность, мужество и решимость советского офицера; в бюсте В. П. Образцова (1949) — пытливость большого ума, подлинный гуманизм советского ученого; в портрете знатного металлурга Днепропетровска Озерова (1948) — трудовую доблесть стахановца производства», — прочитаємо у модній в ті часи брошурі-складені, випущеній у Москві 1951 року.

Молодий скульптор М. Вронський мав бездоганну репутацію комуніста і саме такій людині можна було доручити справу державного рівня. Другим скульптором став О. Олійник — людина відома у колах національно налаштованих українців. Йшлося про делікатне завдання, а саме розробку монумента Великому Кобзареві для еміграційної української діаспори у Канаді. Це був перший жест добрової волі і перші спроби налагодження стосунків з співвітчизниками, яких іще кількома роками раніше називали виключно

«запроданцями» та «українськими буржуазними націоналістами». Підстраховуючи одне одного у незрозумілому і явно дискомфортному завданні, високопосадовці від культури, архітектури і політики почали створювати комісії, мета яких була придати акції виключно політичного забарвлення. Аби відтворити «романтику» подій, пропоемо документ від 1949 року. Цитуємо мовою оригіналу. «Заключение комиссии по памятнику Т. Г. Шевченко, изготовленному в дар украинской эмиграции в Канаде.

По поручению ЦК КП(б)У комиссия в составе Начальника Управления по делам архитектуры при Совете Министров УССР члена корреспондента Академии Архитектуры УССР тов. Орехова В. М., лауреата Сталинской премии тов. Бажана Н. П., действительного члена Академии Наук УССР, доктора филологических наук, лауреата Сталинской премии тов. Рыльского М. Т., действительного члена Академии Архитектуры, доктора архитектуры, профессора тов. Катонина Е. И., заместителя начальника по делам архитектуры при Совете Министров УССР тов. Иваненко Н. К., скульптора профессора тов. Гельман М. И., директора института монументальной живописи и скульптуры Академии Архитектуры УССР, члена-корреспондента Академии Архитектуры УССР тов. Мизина А. В., и директора музея Т. Г. Шевченко тов. Мацепура Н. И. в присутствии авторов памятника Т. Г. Шевченко тт. Вронского и Олейника для памятника, изготовленного и отправленного в дар украинской эмиграции в Канаде (Постановление Совета Министров УССР № 1079 от 4 мая 1949 г.).

Комиссия считает, что:

- памятник в своей скульптуре и архитектуре запроектирован и выполнен на высоком идейном и художественном уровне.
- в скульптуре авторам удалось отразить образ великого украинского народного поэта Т. Г. Шевченко.
- исполненные трестом «Будмонумент» три бронзовые копии могут быть установлены в городах Украины (Сталино, Львове, Одессе).
- для сооружения указанных памятников необходимо запроектировать три отдельных постамента с учетом всех требований, зависящих от места, где будет решено установить памятник.
- с целью сохранения уникального значения данной скульптуры Т. Г. Шевченко считать необходимым ограничить выпуск осмотренной скульптуры имеющимися тремя бронзовыми копиями и одной авторской гипсовой

моделью» (Підписи.) (Дата на документі відсутня. Ймовірно, січень 1950 р.).

Скупий папірець допомагає розібратися з відстані у 55 років, що ж насправді відбувалося на межі сорокових-п'ятдесятих років минулого сторіччя. Спільна перемога у ВВВ СРСР та США, Ялтинська конференція, включення України до ООН, передбачало толерантне ставлення керівництва республіки до багатьох питань, які були практично заборонені упродовж довгого періоду. Монумент Тараса Шевченка, за думкою тодішніх ідеологів (цю ідею приписують Кириченко), міг би стати бажаним компромісом. Розглядалися й інші пропозиції, у яких пропонувалися скульптурні групи робітників, воїнів, селян. Але перемогла пропозиція увіковічення пам'яті Шевченка за кордоном. Так і трапилося. Скульпторів високоповажне зібрання з комісії байдуже зарахувало до нижчої табелі про ранги, а складач документа навіть не вписав ініціали до прізвищ. Передбачаючи можливі наслідки, комісія підкреслила, що монумент не є унікальним, а є тиражним. Цим було поставлено крапку у складних сплетіннях існуючої і можливої інтриги. 1950-го року пам'ятник для Торонто було закінчено, а у 1951 р. за пам'ятник Т. Г. Шевченка М. К Вронському та О. П. Олійнику була присуджена Сталінська премія.

Протягом наступного десятиліття М. Вронський плідно працює сам і у співавторстві з О. Олійником. Народжуються твори «Портрет майстра прокатного цеху заводу ім. Петровського Ф. Т. Азарова» (терракота) у співавторстві з О. Олійником, «Бюст-пам'ятник профессору В. Образцову» встановлений на території Жовтневої лікарні у Києві, (граніт, бронза 1950), Портрет героя соціалістичної праці А. Пармузіної (одинадцята республіканська виставка 1952 р. і декадна виставка у Москві), «Портрет В. Маяковського» (1952), у співавторстві з О. Олійником, «Т. Шевченко та Н. Чернишевський» бронза (1954), «Дівчина із снопом» оргскло (1957), Пам'ятник В. Леніну висотою 4,5 метри для Головного павільйону ВДНГ у співавторстві з О. Олійником, «Портрет двічі героя соціалістичної праці Д. Бойко» (мармур) 1959 р., портрет профессора А. Коломійченка (мармур) 1959 р.

Професійна майстерність і талант М. Вронського, Сталінська премія і величезна кількість зробленого до 1960-х рр. виводили митця до еліти української радянської скульптури. Його творчість репрезентована у престижних альбомах «Советская Скульптура 1917–1957» (Москва, 1957),

«Украинская советская скульптура» (Київ, 1960). Про митця пишуть провідні мистецтвознавці В. Афанасєв, П. Говдя, П. Буднік, Ю. Белічко, С. Кириченко, П. Білецьким, Ю. Бобошко, Л. Владич, І. Врона, Я. Затенацький, І. Ігнаткін, С. Євдокіменко, І. Днестров. Разом з цим він залишався цікавим, самобутнім митцем, хоча і працював за законами і нормами складного часу. Порівнюючи його портрети Героя Соціалістичної Праці Д. Бойка і лікаря М. Амосова, зроблені у один рік (1960), можна побачити двох різних авторів — офіційного номенклатурного і ліричного камерного. Але висновок у тому, що обидва талановиті і самобутні.

«Правда» застерігала спеціалістів від будь-якого посягання на авторитет масового смаку. За цим виникає ще один фантом, добре знайомий будь-якому учаснику радянського художнього життя останнього півстоліття. Це «вердикт народу», який протиставляється найменшим спробам іншого творчого мислення. «Народу це незрозуміло!», — ефективна в очах влади, але химерна по суті конструкція, адже наших офіційних ідеологів ніколи не цікавило, що ж насправді думають прості люди, в тому числі і про мистецтво» [256, с. 42].

Такий підхід до творчості простежується і в скульптурі «М. В. Гоголь» (1937) роботи З. Давидович, в пластичній композиції «Т. Шевченко і М. Щепкін» (1939), «Портрет Бомарше» І. Шаповала, «Портрет О. Довженка» Г. Пивоварова (1940); створювали високопрофесійні портретні образи: І. Севера — «Коперник» (1932) — для московського планетарію, Б. Кратко — «Портрет І. Бродського», «Портрет М. Бойчука», «Ф. Кричевський», «П. Волокідін» (І. Макогон — «Портрет І. Севери» (1937), Г. Петрашевич — «Автопортрет» (1931), «Оксана» (1932), І. Матвієнко — «Портрет письменника А. Церетелі» (1938) для канівського Музею.

* * *

Якщо в інших галузях образотворчого мистецтва, таких як графіка, живопис, театральне мистецтво оформлення спектаклю, межа 1930-х не є переломом у перемозі соціалістичного реалізму, то в пластичі тих років соцреалістичні тенденції завойовують магістральну лінію. Пропоновані орієнтири — російська класична скульптура межі XVIII–XIX століть, академічна римська пластика наполегливо захоплять жанр. Кубістичні спроби кінця 1920-х («Артем» роботи І. Кавалерідзе) не знаходять широкої під-

тримки. Ідеологія практично повністю витісняє творчий пошук. Сприймається зрозуміле простому люду академічне (соцреалістичне) виконання скульптурного твору. Ідеології фашизму і комунізму змішуються, і в останні перед війною роки мистецтво Німеччини і СРСР–УРСР стають тотожними. Описовість, гігантоманія і реальне (реалістичне) зображення героя стають обов'язковою нормою провідного мистецтва європейського тоталітаризму. Роль скульптора-художника, митця-індивідуала слабшає і якщо і не зникає зовсім, то вже не несе домінуючого навантаження. Натомість виростає значення колективної думки і колективної відповідальності. Професійні революціонери змінюються професійними політінформаторами, а буквально кількома роками пізніше замполітами, які будуть пильно стежити і відповідати за ідеологію, яку назвуть ідеологічним фронтом. Фронт буде потребувати боротьби і сценарій з театрального (захоплення Зимового палацу) перетвориться на цілком реальну війну з власним народом. Серед сотень тисяч репресованих і знищених у сталінських таборах людей буде чимало творчого люду.

Так, 1937 р. заарештована з іншими професорами КХІ Ж. Діндо. Її було засуджено до 10 років ув'язнення. Того ж 1937-го заарештовано і заслано в м. Чарджоу (Туркменія) її чоловіка — Б. Кратка, секретаря партійного комітету Київського художнього інституту. Б. Кратка звинуватять у недостатній рішучості у боротьбі з професором Бойчуком і його оточенням.

Практично усі дослідники процесів образотворчого мистецтва тридцятих років (М. Бовн, Е. Деготь, О. Морозов, А. Іванов, Б. Гройс, С. Хан-Магомедов, Ю. Маркін та ін.) підкреслюють спорідненість мистецтва тоталітарних європейських держав. Крім архітектури, зразки якої у багатьох випадках уже не збереглися, найбільш яскраво процеси зближення культур СРСР та Німеччини демонструє скульптура. На початок 1930-х рр. в Німеччині працювало 2300 скульпторів. Приблизно така ж кількість була і в СРСР. Керівництво обох країн приділяло велику увагу саме скульптурі як виду мистецтва екстер'єрного і найбільш масового. Ідеологи Третього рейху подібно до ідеологів Країни Рад вбачали у новітній скульптурі абсолютні ідеали нового мистецтва, що оспівувало нову людину — надлюдину і нове суспільство — фашистське в Німеччині, радянське в СРСР. Скульптура, як велика монументальна, так і мала станкова, ставала засобом пропаганди. Перш за все це стосувалося тем, що відтворювались у скульптурних замов-

леннях. Обидва режими заохочували зображення лідерів, робітників, селян, шахтарів, солдатів, прикордонників, воєначальників, завзятої молоді.

Скульптуру, як німецьку, так і радянську (в нашому випадку українську радянську), не варто розглядати окремо, поза контекстом соціокультурної ситуації, зумовленої державно-художньою політикою. Адже заідеологізованість обох систем породила саме таке мистецтво. Монументальній скульптурі, яка майже уся залишилася в проектах у Німеччині і, навпаки, практично цілком була реалізована в радянських республіках СРСР у післявоєнний період, відводилася роль символу того часу.

Як і в радянській Україні, у фашистській Німеччині державні ідеологи намагалися підпорядкувати собі нове покоління скульпторів. Серед найбільш популярної молоді слід відзначити твори А. Вампера, Ф. Келле, Й. Торака, В. Меллера, А. Брекера. Саме Арно Брекер (1900–1990) став найбільш популярним німецьким скульптором періоду Третього рейху. Творчість А. Брекера того часу, як згадувалося раніше, була спорідненою творчості російської скульпторки В. Мухіної. Брекеру належить винахід повного знеособлення зображуваного, що поширився і в творах українських майстрів пластики. В образах українських сталеварів, колгоспників, спортсменів, піонерів, прикордонників стає все менше конкретних посилань на модель. До певної міри це пояснюється небажанням митця зображати конкретну особу, бо відомі випадки, коли образ пізніше репресованого зображуваного реально шкодив художнику. Спільним для українських та німецьких скульпторів було і тяжіння до монументальної величі. Таким «було призначення триметрових статуй-персоніфікацій А. Брекера у внутрішньому дворі нової Канцелярії в Берліні («Партія» та «Вермахт», 1939) і величезні кінні групи Й. Торака на Мартовому полі в Нюрнберзі. Можна згадати шестиметрових бронзових гігантів перед входом у павільйон Німеччини в Парижі 1937-го Й. Торака [239]. Лише війна зупинила роботу над 400-метровим рельєфним фризом висотою понад 10 метрів, що планувався для прикраси Триумфальної арки в Берліні. Головний проект було розроблено відповідно до малюнків, пояснень і побажань А. Гітлера. В цей час в Україні зводиться три пам'ятники Т. Шевченку (київський та канівський разом з постаментом перевищують п'ятнадцять метрів, висота харківського сягає за двадцять). Фігури Леніна, Сталіна, робітників та скульптурні групи у проектах реконструкції площі Рад у Києві 1934–1935 рр. плануються

від 10 до 70 метрів. Ще однією рисою, яка єднає пластичну культуру тоталітарних держав у 30-х рр. минулого сторіччя, стало звернення до воєнної теми в скульптурі. В Німеччині споруджуються пам'ятники загиблим у першій світовій війні. Особливо популярна композиція воїна з мечем (А. Брекер «Месник»), воїна, що спирається на коліно, і воїна, що вмирає. В останній модифікації німецькі скульптори запозичують образи в античних скульпторів. Зображені фігури постають оголеними або напівоголеними, демонструючи міць надлюдини — представника Третього рейху. Серед меморіалів першої світової війни слід згадати меморіал в Штральзуні (1935, скульптор Г. Кольбе), в Хестене-Майні (1937, скульптор Р. Шайбе), у вестфальському місті Алені (1938, скульптор А. Вампер). Монументальний горельєф «Товариші» А. Брекера став взірцем пропагандистського твору.

На відміну від німецьких, українські скульптори, звертаючись до образів трударів та військових — пам'ятник Щорсу у Житомирі (1932, скульптор Б. Кратко), «На кордоні» (1937, М. Гельман), «Іспанська жінка» (1937, Г. Петрашевич), «Г. Котовський» (1937) та «К. Ворошилов» (1938, Г. Теннер), «Моряки» (1938, Б. Іванов), «Червоноармійці в поході» та «Вилазка за місто» (1938, Я. Ражба), скульптурна група біля входу в павільйон України на Всесоюзній сільськогосподарській виставці (1939, Ю. Білостоцький, І. Пивоваров, Е. Фрідман) показують героїв одягнених, а в деяких випадках (Я. Ражба. «З поля», горельєф у залі Робітничого театру в Дніпропетровську, 1937,) вбранню приділяється пильна увага. До певної міри винятком стають роботи І. Удовиці «Жіночий портрет» (1932), і «Дружина» (1934), Л. По «Танок з шарфом» (1937), Л. Лопатської «Музика» — статуя для фасаду Робітничого театру в Дніпропетровську (1937), де жіночі моделі зображені оголені, як у І. Удовиці, або напівоголені, як у Л. Лопатинської. Чоловічі оголені фігури майже не зустрічаються.

* * *

Російським учений О. Якимович на одному з круглих столів середини 1970-х запропонував термін «ідеологічний реалізм». Він не брав тоді це словосполучення у лапки і не орієнтував слухача на неконформістське бачення чи читання пропонованого образу. Насправді цей винахід великого ученого окреслив цілу епоху тоталітарної сваволі не лише українського, а й російського, німецького, італійського мистецтва довоєнної і повоєнної доби

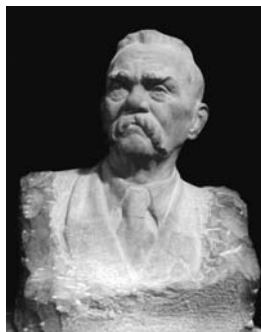
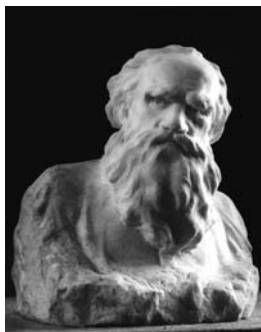
[305, с. 12]. Ідеологія, що опанувала образотворчим мистецтвом великих держав, спотворила логіку причинно-наслідкових дій і призвела до тяжкої руйнації свідомості та підсвідомості творця який жив і працював у невільному соціумі. Наступним парадоксом епохи стане те, що не дивлячись на утиски і диктат з боку влади, образотворче мистецтво (у даному разі скульптура) не лише не втратила, але й набуло у багатьох випадках рис майстерності, професіоналізму. Воно стало доступним для розуміння мільйонів малоосвічених людей, а у часи воєнного лихоліття слугувало агітатором та інформатором. Скульптура знадобилася могутній тоталітарній системі для втілення пропагандистських ідей і утвердженню диктатури влади. Наступний за воєнним період розпочне свій скульптурний поступ на міських та сільських цвинтарях, де будуть встановлені мідні, бронзові, бетонні та алебастрові групи у практично класицистичній манері, торкаючи підсвідомі почуття глядача у шані до загиблих. Найкращі зразки таких пам'ячників тиражуватимуться по всій країні. Благодатною стане тема увіковічення образів переможців та наступний за камерним етап побудови споруд-велетнів. Після архітектури мистецтво скульптури тоталітарних держав обіймає провідне місце в ідеологічній політиці. Звичайно, тоталітарність радянської України ставить її образотворче мистецтво в один ряд з високорозвиненими європейськими країнами — Росією, Німеччиною, Італією. І якщо до кінця 30-х німецькі скульптори, які підтримують фашистську ідеологію, повністю переходять на копіювання принципів «статуарної пластики Поліклета та Праксителя, прийомів Мікеланджело, Родена та Хільдебрандта» [239, с. 30–35], українські майстри скульптури під впливом партійних дороговказів змушені були шукати свій, притаманний саме тому довоєнному часу стиль у змалюванні запропонованого радянського героя, стаючи в такий спосіб частиною радянської ідеологічної докрини. Скульптор у своїй творчості повинен був підтримувати міф про виняткове значення політики партії, демонструвати свою повну згоду з нею, підтверджувати своєю творчістю безконкурентність середовища. Дивним залишається те, що, незважаючи на ідеологічні утиски, загальний рівень скульптурної школи радянської України 1930–1950 рр. не лише не падає, а, навпаки, росте, мужніючи у майстерності і набуваючи досвіду езопової мови.



Я. Ражба. Проект пам'ятника Т. Г. Шевченку. Гіпс. 1930



*Н. Морозова. Родина.
1930–1940*





*Р. Андрєєва. Павлінка.
Дерево. 1953*

Ліворуч:

*І. Андрійчук. Л. Толстий,
погруддя. Мармур. 1955*

*І. Андрійчук. Жіночий
портрет. Мармур. 1955*

*І. Андрійчук. Портрет
старого арсенальця-коваля
М. Піорка. Піщаник. 1957*

Р. Андрєєва. Навесні. Оргскло. 1958





Є. Фоменко (Васіна). Колгоспниці. Глина. 1956



Е. Кунцевич. Родина. Глина. 1955



Е. Кунцевич. Металурги. Бронза. 1957



*А. Фурерман. Пам'ятник
В. І. Леніну в Коростені.
Граніт, чавун. 1935*



*І. Макогон. Велика дружба
(Ленін і Сталін).
Гіпс тонований. 1948*



*А. Фурерман. Метробу-
дівники. Тонований гіпс.
1962*



А. Футерман. Туруханський край. Мармур. 1951



М. Денисенко. Павло Корчагін. Глина. 1957

*С. Астаулов. Розстріл партизан. Штучний камінь.
1961–1963*



П. Голович. Будівельниця. Гіпс. 1960

П. Голович. Бюст бригадира заводу «Арсенал» Гончаренко. Гіпс. 1960



Е. Горбань. До мирної праці. Глина. 1960



*Л. Вороніна. Портрет робітниці заводу
Е. Лободаєвої. 1958*

О. Ковальов. Радянський юнак. 1947

*Ю. Чуєнко. Ескіз портрета юнака. Глина.
1958*





*Л. Ксендзова. Фізкультурниця-волейболістка. Глина.
1960*



І. Макогон. Подвиг. Гіснонований. 1948



А. Футерман. На відпочинку. 1946



*І. Макогон. Погруддя двічі Героя Соціалістичної Праці
С. Виштак. 1957*

*І. Макогон. Мозаїчно-монументальна скульптура «Хліб-сілі».
Бетон, камінь, смальта. 1960*



*І. Зноба. Погруддя Героя Радянського Союзу
генерала Пушкіна. Ймовірно 1949*

І. Зноба. Портрет М. Калімус. Мармур. 1950

К. Годулян. Китобоєць. Тонований гіпс. 1958



М. Морозов. Портрет народної артистки УРСР Л. Няtko. Мармур. 1960

О. Суфрун. Портрет народної художниці УРСР Т. Яблонської. Мармур. 1959

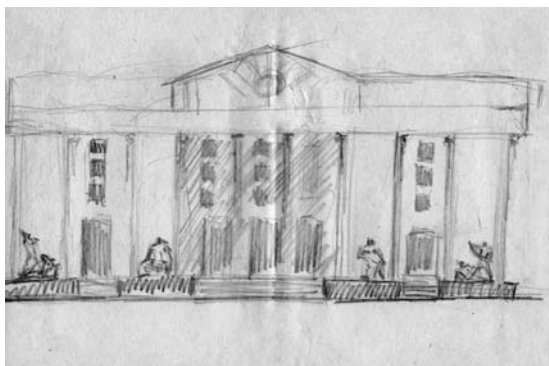


*М. Вронський, А. Олійник, О. Скобліков.
Пам'ятник Т. Г. Шевченку. Оргскло. 1961*



Макет монументу на честь 300-річчя Возз'єднання України з Росією. Скульптор М. Лисенко. Архітектори Є. Катонін, І. Шемседінов, А. Добровольський. 1954

М. Лисенко. Ескіз колони на честь 300-річчя Возз'єднання України з Росією (1954) та ескіз бічного фасаду будівлі Верховної Ради з чотирма скульптурними групами (1947)





Г. Тупий. Голова юнака. Гіпс тонований. 1960

Живопис

З початком 1930-х рр. український живопис, як і інші види пластичних мистецтв, опинився на межі, коли здобутки і надбання нереалістичного характеру вже були далеко не небезпечними для авторів. Напередодні культура України, як ланка мистецького ланцюга європейської частини, була під тим самим впливом, що й у інших розвинених у мистецькому сенсі країнах. Ця схожість підтримувалася зв'язками з виставковою діяльністю Франції, Німеччини, Австрії, Румунії, Росії, Чехії, Польщі, а також поїздками митців (переважно Західної України до Нового Світу — Канади та Сполучених Штатів Америки). Подекуди українські митці згаданої пори досягли не просто європейських, а й світових вершин. У цьому контексті слід назвати Є. Агафонова, В. Максимовича, М. Жука, В. Бурлюка, А. Маневича, К. Піскорського, Ф. Кричевського, К. Малевича, В. Баранова, О. Мурашка, М. Бурачека, О. Архипенка, О. Екстер, О. Богомазова, Д. Бурлюка Л. Лисицького, С. Делоне, І. Рабиновича, В. Пальмова, В. Меллера, В. Єрмилова, А. Петрицького, К. Малевича, Н. Генке-Меллер, О. Хвостенка-Хвостова, В. Татліна, Ф. Нірода, К. Редька, В. Пальмова М. Синякову, М. Бутовича, М. Бойчука, Т. Бойчука, О. Павленко, Є. Сагайдачного, О. Бізюкова, М. Федюка, К. Гвоздика, Ф. Манайла,

О. Богомазова, О. Бізюкова, С. Никритіна, О. Тишлера, С. Йоффе, М. Шехтмана, Д. Шавикіна, О. Грищенко, О. Шевченка, І. Удовиці [101].

Ще у червні 1918 р. на вже згадуваному Першому всеукраїнському з'їзді художників, що відбувся у Києві, до питань розвитку живопису з теоретичної точки зору підійшли О. Богомазов, О. Мурашко, К. Трохименко, Ф. Красицький, М. Денисов, М. Козик, Г. Павлуцький [272, с. 170–173]. У виступі О. Богомазова, зокрема, відзначалося: «Перш ніж говорити про розвиток мистецтва живопису в Україні, вважаю за необхідне визначити ті основні конструктивні елементи, з яких складається твір. Мені здається, це не треба доводити, коли пригадаємо, що мистецький твір — результат діяльності нашого “я”. Питання розвитку живопису в Україні потребує для правильного вирішення суворо об'єктивної основи. Психологія виявила, що наше “я” постійно зазнає впливів зовнішнього середовища, так чи інакше реагує на них, “переробляє”, тож вольові імпульси до творчості — наслідок збуджуючих сил навколишнього середовища. Немає і не може бути жодного твору мистецтва, який з'явився на світ без впливу цих збуджуючих сил. Вони діють на нашу психіку прямо чи опосередковано, можуть бути різні за характером, напругою, виявлятися в тому чи іншому вигляді, але їхня участь необхідна. Отже, три основні елементи існування мистецтва (О. Богомазов тут і далі говорить про мистецтво живопису) — вольовий імпульс, навколишнє середовище з його динамічними силами і матеріал. Столиця України — Київ, куди зараз повинні з'їхатися всі інтелектуальні сили країни. Тому хочу запропонувати увазі з'їзду розроблені мною положення викладання мистецтва в художніх школах України. 1 — наукова боротьба з духом академізму, його знеособленням художника, каноном, перебільшенням значення техніки тощо шляхом введення в школу всіх інших напрямків; 2 — лекції з історії живописних елементів і заснований на цьому аналіз стилів; 3 — історія українського мистецтва; 4 — порівняльний аналіз пластичного багатства української природи з іншими місцями щодо наявності живописних елементів; 5 — видання журналу. Передчуваю, що деякі прихильники академізму заперечуватимуть подібне поєднання напрямків: мовляв, школа повинна дати учневі цілком конкретні відомості, затверджені... Але ким і чим затверджені?» [101, с. 390].

* Цитуємо за Д. Горбачовим. Український авангард 1910–1930 років. Оригінали рукописів О. Богомазова зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України. Фонд О. Богомазова.

Кажучи останню фразу, О. Богомазов мав рацію: до запровадження соціалістичного реалізму ніхто і ніщо не могло примусити митця працювати у стилі чи жанрі, який останньому не подобався. Виступ О. Богомазова обговорювався українськими митцями і, звичайно, не всім сподобався (про це згадує В. Касіян)*. Однак більшість митців таку пропозицію сприйняла схвально. Тут зовсім не йшлося про перевагу якогось одного напрямку у мистецтві, як про рівність усіх можливих течій у мистецтві. У розмаїтті художніх стилів України 1920-х рр. народжувалася нова генерація надзвичайно талановитих живописців. Середина 1920-х і особливо межа 1920–1930-х рр. ознаменувалися у вітчизняному живописі низкою шедеврів. Це — «Інваліди» А. Петрицького (1924) (ця тема знахотить продовження і в творчості російських митців. Наприклад у творі Ф. Богородського «Європа. Інваліди війни» триптих «Життя» Ф. Кричевського (1925–1927), «Пилярі» О. Богомазова (1926), «За владу Рад» В. Пальмова (1927), «Розстріл» В. Седляра (1927), «Пастушки» К. Гвоздика (1928), «Переселенці» Е. Шехтмана (1929), «Переможець, бокс» К. Редька (1929), «У тири» С. Йоффе (1932), «На плоту» О. Бізюкова (1932), «Рибачки» О. Шевченка (1933) та інші. Український живопис 1927–1928 рр. виходив на європейський рівень. У Росії, з її потужною плеядою живописців, українські митці змогли позмагатися на виставці «Мистецтво народів СРСР» (1927) [119, с. 77–81]. Серед інших особливої уваги і схвальних відгуків здобули твори групи М. Бойчука. «Треба віддати належне живопису «бойчукістів», у якому відмінна ритмічність ліній, в нього теплий і м'який ліризм колориту, щось дуже зворушливе і специфічне, щире, як в українській народній пісні» [372, с. 93], — писав у 1930 р. Я. Тухендгольд. У Венеції на найпрестижнішому форумі Європи — Венеційському бієнале українські майстри заявили про себе низкою цікавих і різноманітних живописних творів. «До Венеції привезли близько 600 робіт, що давали уяву про Нове Радянське Мистецтво. В каталозі під назвою “Супрематизм” були заявлені твори Малевича, Родченка, Степанової, Весніна, Попової. На одній з фотографій, надрукованої у статті Терновця, можна побачити дві роботи Родченка» [300, с. 56].

* Йдеться про статтю В. Касіяна «Про значення промови Й. Сталіна «Марксизм і питання мовознавства для образотворчого мистецтва» (ЦДАМЛМУ. — Ф. 196, оп. 1, од. зб. 27).

Українські художники за десять років, від 1924-го до 1934-го, були присутні на всіх венеційських виставках. «XIV бієнале — 1924 р. — О. Екстер, О. Усачов, XVI бієнале — 1928 — Ф. Кричевський, М. Бойчук, Т. Бойчук, К. Гвоздик, К. Єлева, В. Пальмов, В. Седляр, О. Таран, І. Хворостецький, М. Шаронов, XVII — 1930 — О. Богомазов, О. Довгань, В. Касіян, І. Падалка, А. Петрицький, З. Толкачов, В. Седляр, XVIII — 1932 — Б. Бланк, В. Касіян, І. Падалка, М. Фрадкін, XIX — 1934 — В. Касіян, О. Шовкуненко» [313, с. 6].

Перемога одного методу — методу соцреалізму — відбулася не одразу, як це може здатися сьогодні. Слід пам'ятати, що Україна, навіть радянська, залишалася європейською державою, а її мистецтво рухалося у контексті європейської культури. У живописі, як і в інших видах пластичних мистецтв, запанувало соціальне замовлення. Тобто одразу означилися теми бажані і небажані. Серед найбільш бажаних — зображення здорової, фізично міцної людини. Можливо, найхарактернішим тут стає Федір Кричевський, який уже 1926 р. пише «Автопортрет у білому кожусі» [124, с. 55–57], де зображує себе в образі міфічного воїна, щоправда, у цьому творі підкреслює національну приналежність, вимальовуючи орнамент на кожусі. Однією з наступних робіт, що прославить міць людини, стане твір «Переможці Врангеля» (1934–1935), де вже будуть змальовані кремезні фігури, що міцно стоять на відвоюваній землі, і ця фізична міць перевтілюється у міць моральну. Твір Ф. Кричевського «Веселі доярки» повністю підтвердить доктрину спорідненості українського мистецтва живопису з тогочасним російським і європейським. До теми фізично здорової людини звертаються росіяни О. Дейнека у роботі «В обідню перерву в Донбасі» (1935), де художник показав п'ять оголених молодих чоловіків, що грають у футбол (зображення повністю оголеного тіла практично не зустрічається в українському живописі цих років), А. Пластов у живописному полотні «Купання коней» (1937), де фізична міць людини підтримується підсвідомим протиставленням у змалюванні коней, що купаються. Міцні спини у живописі українського майстра Ю. Бершадського «Рибалки» перегукуються з такими самими міцними торсами у творі німецького живописця А. Кампфа «Прокатний цех» (1935–1937), а «Дівчина із гітлерюгенда» (1937) Е. Сундта радісною своєю впевненістю надзвичайно нагадує дівочі образи у живописному полотні О. Любимського «Вечір в степу» (1937). Твір іспанця Р. Сон-Скува «Розчин

і цегла» (1936–1938), де зображено робітника з молотком і цеглиною в непомірно міцних і натруджених руках, перегукується з чоловічими образами у творі Л. Мучника того ж року в «Повстанні на крейсері «Очаків» та твору, що був написаний раніше — «Підвіз провіанту до броненосця Потьомкін» (1934). Зображення фізично здорової людини у живописі тоталітарних держав саме протягом другої половини тридцятих років (останніх мирних часів перед війною) мало логічну послідовність у вихованні нової людини. Саме це мистецтво сповідувалося як зрозуміле простому народу [124, с. 459–471].

Міцне тіло, міцний дух і залізна воля населення взагалі і молоді зокрема стали директивною нормою нового мистецтва. Метафоричний зміст книжки М. Островського «Як гартувалася сталь» (1932–1934) сприймався як програмний у вихованні більшовицьких кадрів. Фрази «залізна воля вождя і партії», «сталеве єдність більшовиків», «залізни льотчики та танкісти», «сталеві крила» стали логічним продовженням зображення міцної людини і її керманіча. Власне, задля зображення керманіча та його дій і була підтримана лідерами усіх тоталітарних країн Європи тема міцної людини-надлюдини. Ідеалом Гітлера були «тіла солдат, тверді, як сталь». Яскравим прикладом слугує твір Х. Ланцингера «Гітлер-прапоронесець». 1933 р. Геббельс у своїй промові на відкритті Культурної палати Третього рейху пропагував «сталеву романтику» героїчного світосприйняття. Залізни герої в живопису Німеччини і СРСР, а значить і України як складової його частини, проіснували у мистецтві соціалістичного реалізму до 80-х рр. ХХ ст. Період тридцятих років був найбільш загостреним у класовій і мистецькій боротьбі. Отже, новому мистецтву було запропоновано міф, який мусив підтримуватися талантом художника. Для багатьох митців звернення до сюжетної картини на задану тематику, портретів керманічів чи передовиків стало важким випробуванням.

Втім, феномен тридцятих років українського живопису полягає саме у тому, що за умов невірного вибору і страху ув'язнення творчість більшості художників не занепадає, а, навпаки, зростає у своїй професійності. А. Петрицький виконав картину «Парашутисти». Це капітальне полотно загинуло під час Другої світової війни. Така еволюція мала місце в творчості інших митців, зокрема В. Овчинникова (1907–1978). Відмовившись від своїх попередніх захоплень, у 1930-ті рр. він створив реалістичні полотна, зокрема «Сестра-партизанка» (1937).

Соціалістичний реалізм згадувався мистецтвознавцями попередніх періодів і як стиль і як метод. Він міг навіть бути, за Луначарським, «широкою програмою», що «включає дуже багато різних методів» [228, с. 369]. Але відсутність чіткого міркування про запропонований для вжитку метод з самого початку сприяла появі непорозумінь щодо теоретичного тлумачення.

Уже згодом, переважно закордонними теоретиками — М. Бовном («Соціалістичний реалізм») [427] і Б. Менцелем («Традиції та новаторство») [242], буде остаточно доведено, що мистецтво початку тридцятих років увібрало в себе риси нового напрямку, який був одночасно і стилем в широкому розумінні, творчим методом, а крім того, ще й програмою. Стосовно творчого методу, який став стилем, ще 1960 р. писав П. Говдя в розвідці «Українське радянське образотворче мистецтво» [95, с. 37–39]. Звернення у даному розділі до аналізу соцреалізму є цілком логічним, тому що саме живопис з його можливостями побудови композиції, кольоровими сполученнями, творенням образу із застосуванням методу підсвідомого мислення, декларативністю і разом з тим інтимністю сприйняття, розміттям фарб у одних випадках та монохромністю у інших, можливістю передачі психологічного стану образу шляхом їх плакатного змалювання і водночас іншою можливістю ліплення форми — насиченістю чи, навпаки, пастозністю фарби змусив підійти до аналізу стилю у дослідженні його параметрів з точки зору синтетичного мистецтвознавства. У нашому розгляді соціалістичний реалізм в українському живопису 1930-х рр. розглядається у набагато ширшому значенні — не лише як метод, скерований на формування певної мистецької точки зору, але й як програма для пропаганди нового способу життя. Сьогодні багато ключових понять, що стали на перешкоді в розумінні живописного соцреалізму, можуть бути підтвержені або спростовані. Стають зрозумілими і догма вимушеної партійності, і такі додаткові мистецькі поняття, як класовий зміст, ідейність, народність, які межують з іншим розумінням художньої творчості — правдивістю, документалізмом, історичною правдою чи вигадкою, проблемою формотворення. Сьогодні стає зрозумілою в своїй діалектичній цілісності вимога до митця у створенні фундаментально-утопічного образу, який демонстрував протягом шести десятиліть революційний романтизм, обов'язковий оптимізм і особливе динамічне бачення світу.

З усіх пластичних мистецтв поняття партійності у мистецтві максимального виявиться саме в живописі: за висловом А. Жданова у промові на пленумі Спілки письменників 1934 року, живопис мусить бути «ідеологічним реформатором і засобом освіти робітників у дусі соціалізму (цитуємо за О. Морозовим «Кінець утопії» [256]). Насправді цей вислів стане дороговказом: адже особливо у післявоєнний період деякі з живописних творів — С. Григор'єва «Приїом до комсомолу», «Обговорення двійки», В. Пузиркова «Чорноморці», Т. Яблонської «Хліб», Г. Меліхова «Шевченко у Брюллова» і багато інших — будуть репродукуватися мільйонами примірників і копіюватися професійними художниками у живописних цехах сотенними тиражами.

У соціалістичному реалістичному живописі сталінської ери події подаються як запрограмоване «чудове майбутнє». Поставлене партією перед митцем завдання відтворювати ідеальне суспільство знаходило відгук у удаваній радості багатьох живописних творів («Веселі доярки» Ф. Кричевського, 1937, «Колгосп у цвіту» Г. Світлицького, 1935, «Кадри Дніпробуду» К. Трохименка, 1937, і багато інших). Змалювання радісного, безтурботного життя прослідковується і в живопису іншиж країн з тоталітарним устроєм. Найхарактернішими у цьому сенсі залишаються Німеччина та Італія. Повсякчасна обіцянка з боку правлячої Комуністичної партії чудового майбутнього на основі «незаперечних» законів історичного розвитку вимагала обов'язкового оптимізму у будь-якому живописному творі, а його невиконання могло мати трагічні наслідки. Можна зрозуміти психологічний стан митця, що мусив закривати очі на величезні нестатки навколо. Втім, вже найближчим часом негативні та трагічні образи будуть вирішені «виразніше», ніж позитивні («Допит ворога» В. Костецького, 1937).

Соцреалізм, що підміняв революційний романтизм початку 1930-х, вимагав змалювання художнього життя як нової формації, що й стало офіційним відображенням настрою десятиріччя після крилатої фрази Сталіна: «Життя повинно бути краще, товариші, життя повинно бути веселіше». Горький підтримав цю тезу і промовив до художників, чомусь звертаючись саме до живописців: «Наші картини повинні бути радісними, вони повинні містити більше посмішок» (цитуємо за: В. Даниленко. «Сталінізм на Україні» [119, с. 11]).

Цей романтизм став тлумачитися досить натурально, неприродними усмішками героїв та мімікою облич зображуваних (С. Прохоров, «П'яти-

хвилинка в панчішному цеху», 1934; О. Любимський, «Вечір в степу», 1937; М. Шавикін, «Коло моря», 1937; Г. Літинський, «Портрет Т. Гольдфарб», 1937; М. Дерегус, панно «Механізація сільського господарства» в павільйоні України на Всесоюзній сільськогосподарській виставці, 1939). Таким чином, живопис не лише відобразив реальність, але і сам змінював її, відтворюючи в ідеалі. Цьому присвячена детальна розвідка Е. Савостьянова. Увага художника була спрямована головним чином на виховання засобами живопису нового покоління й нової моралі радянської людини. Російське мистецтвознавство середини п'ятдесятих напише про цей період, що «український радянський живопис в ці роки значно виріс в ідейно-художньому відношенні, значною мірою вивільнившись від формалістичного впливу» [155, с. 115].

На початок 1930-х рр. в українському живописі вимальовується розмежування двох таборів. Навряд чи можна погодитися з В. Афанасьєвим, що «...Постійно змінюючись, збагачуючись ідейно і тематично, зростаючи професійно, звільняючись від бездумно натуралістичних і прикрашально-лакувальних тендецій він (живопис) завжди був значним фактором художнього життя республіки» [159, с. 114]. Було чимало художників, що жили і працювали в Харкові, Одесі, Львові і не сповідували до початку репресій реалістичних тенденцій. Трагедія перебудови увібрала й іншу картину художнього життя живописного цеху. Після ліквідації творчих угруповань і «категоричного» засудження формалізму більшість майстрів були змушені переорієнтуватися на радянську тематику, а висока професійність допомогла зробити цей процес швидкоплинним. До змалювання і прославлення радянської дійсності змушені були звернутися Ф. Кричевський, К. Трохименко, Г. Світлицький, О. Шовкуненко, С. Прохоров, М. Самокиш, М. Бурачек, П. Волокидін, Ю. Бершадський, Д. Крайнев, І. Їжакевич, І. Штільман та багато інших. Розправа з М. Бойчуком та його послідовниками зумовила покірну і переорієнтацію всіх без винятку живописців, як, врешті, й усіх інших митців Радянської України на довгі роки аж до хрущовської «відлиги».

Яскравою постаттю того часу був Олексій Шовкуненко (1884–1974), учень російської академічної школи, він став одним із засновників в українському мистецтві індустріального живопису. В пейзажному живопису свого роду відповіддю на тотальну ідеологізацію мистецтва стало поширення

індустріального пейзажу. О. Шовкуненко, який «завжди прагнув сказати своє слово про нашу дійсність, виразити своє ставлення до неї». А це «спонукало митця перейти від інтимних портретів, які він писав на початку своєї діяльності, до індустріального краєвиду, цього важливого різновиду пейзажного жанру» [413, с. 5]. Це роботи «Середина греблі», «Гребля коло середньої течії» (початок 1930-х рр.)

Твори іншого великого майстра українського малярства Карпа Трохименка (1885–1979) знайомі глядачу тридцятих перш за все мотивами новобудов. Його захоплення темою індустріалізації і вже перші замальовки, а далі самостійні живописні твори прославили майстра на весь світ, бо «Кадри Дніпробуду» стали знаковим твором в живопису Радянської України. З першого погляду робота повністю підпадає під розуміння радянського мистецтва теоретиками п'ятдесятих років. Насправді ж глибинність твору сягає підсвідомості сакрального моменту. Картина написана 1937 р. — року найлютіших репресій проти українського народу і його творчої інтелігенції. Усміхнена дівчина-селянка ліворуч і хлопець з заступом на плечі праворуч «розривають» композицію і роблять її нелогічною, бо ще дві фігури — діда і мужчини — вибудовують паралельні лінії, підсилені ритмом двох рук. Плакатність чи навіть театральність постановки з чотирма фігурами на передньому плані відмежовують життя реальне від романтичного майбутнього, яким в даному разі слугують цілком конкретний пейзаж з усіма атрибутами мирної ідилії — кіньми, що п'ють воду, людьми, що купаються, і пароплавом, дим від якого веселкою описує півколо, допомагаючи композиційно розбити площину другого плану навпіл по діагоналі і по горизонталі. З точки зору колористики твір бездоганий, а відсутність надреально схожого зображення підкреслює його живописні якості. Були ще «Кадри» М. Глуценка, О. Богаєвського, І. Бродського, Д. Власюка, але у історію увійшли українські — Карпа Трохименка. Увійшли своєю соціальністю, майстерно прихованою у професійному живописі. Справа в тім, що головний герой твору — не майбутній Дніпрельстан, як писалося практично у всіх підручниках нашої епохи, а сільський народ, що вцілів від розкуркулення, колективізації першої та другої, голоду 1931, голодомору 1932–1933 рр. і зумів опинитися не в Гулагу, бо смушкова шапка головної фігури — мужчини — говорить про його заможний у минулому рід, і не в рабовласницькому колгоспі без паспорта, а на будівництві гіганта тодішньої індустрії —

Дніпрогесу. Сьогодні цей твір можна сприйняти як живописну сповідь. Зрозуміло, що Карпо Трохименко бачив, що коїться навкруги.

Німецький дослідник соцреалізму Кароліна Шрамм вбачає у багатьох живописних творах 1930-х рр. (за винятком портретів чи творів з прямим зображенням лідерів) законспіровану сповідь учасників процесу. Можливо, саме це є виправданням у зверненні живописців до ідилічних мотивів та сюжетів. Наприклад, М. Бурачек, «Дорога у колгосп» — твір страшного 1937-го розстрільного року. Живописець не бачить цього чи не хоче бачити. Він малює романтичний пейзаж, де ніщо не нагадує про лихоліття. Нічого «соціалістичного» в прекрасному живопису майстра, крім назви, немає.

До рятівної колгоспної теми звертається і Г. Світлицький у пейзажі «Колгосп у цвіту» 1935 р. та І. Штільман у творі «Колгоспна нива» 1935 р. І. Їжакевич 1938 р. закінчує велике полотно «Перебендя» де на передньому плані змальовує сліпого бандуриста. За умов боротьби з націоналізмом у мистецтві цей твір можна вважати викликом владі. Вже немолодому митцеві звернення до історичної теми неодноразово пригадають на післявоєнних пленумах Спілки художників.

Ламання Григорія Світлицького як художника особливо чітко видно на прикладі вищезгаданого живописного твору «Колгосп у цвіту» (1935), де його захоплення імпресіонізмом ще змагається із запропонованою радянською тематикою і де коні, вантажівка та люди (уже обов'язковий атрибут нового стилю у зображенні «реального життя») сховані між весняних дерев з домінуючим білим кольором цвіту. Половинчастість у підході притаманна вже наступному твору Г. Світлицького «Гідроелектростанція» (1935) з його надуманим композиційним і кольоровим рішенням, де пляма рожевої електростанції сприйматиметься як тло в класичному пейзажі. Події 1937 р. змусять шістдесятип'ятилітнього митця приступити у 1938-му до твору «В. І. Ленін слухає “Апассіонату” Бетховена». Це полотно художник писав десять років (до смерті у 1948 р.) і так і не закінчив Майстерно зроблений пейзаж дисонує з фігурою Леніна. Н. Крупську за фортепіано художник «ховає» у напівтемному приміщенні, не промальовуючи обличчя та руки.

З початку 1930-х, після закінчення КХІ у 1928 році, бере участь у художніх виставках В. Костецький (1905–1968). Вже перша його самостійна робота «Прокламація в казармах інтервентів» (1932) свідчить про нахил художника до жанрової картини, а що найголовніше, до розкриття драма-

тичних сюжетів. «Допит ворога» (1937), який став знаковою роботою тогочасного живопису і був схвалений у переважній більшості мистецтвознавчих розвідок, сьогодні можна трактувати як яскравий приклад пристосування до ситуації і цілковитого підпорядкування соціальному замовленню. Сюжетна картина другої половини 1930-х рр. тяжіє до розповідного жанру у літературі. Насправді ж два професійні прийоми свідчать про митця як сформованого живописця. Перше — це композиція, де головним героєм стає негативна особа, і митець, аби зосередити на ній увагу, робить її єдиною такою, що сидить. Чотири інші (радянські чекісти) стоять. Друге — це використання світла і тіні, де, всупереч закону жанру, В. Костецький висвітлює образ ворога і, навпаки, затемнює позитивні фігури військових.

Приєм світлотіньової побудови полотна використовує і К. Трохименко у творі 1939 р. «Тарас Шевченко і Енгельгардт». Незрозуміле джерело світла вихоплює лише обличчя юнака.

Багатофігурна композиція у живопису С. Прохорова «Виступ Серго Орджонікідзе в робітничому клубі (1937) стає однією з перших українських політичних творів виховного характеру. Протиставлення члена уряду (фігура промовця написана на повний зріст) і маси люду, де досить реалістично змальовано більше сорока облич, підтримує тогочасний міф про керманичабатька. Практично обов'язкове звернення українських живописців до соціальних тем як державного (партійного) замовлення примушує студентів художніх вузів обирати революційну тематику для виконання дипломів. Випуск живописного факультету Київського художнього інституту стає яскравим підтвердженням цього. Ф. Кличко захищається роботою «Ліквідація банди Матюхіна Г. Котовським» (у деяких джерелах цей твір називається «Розгром Котовським есерівської банди Матюхіна». — О. Р.). Довгі назви також стають прикметами часу. Автор зображує кульмінаційний момент драми. Котовський несподівано захоплює білоесерівських бандитів. У журналі «Образотворче мистецтво» (№ 8, 1939), у статті Г. Радіонова читаємо: «Тримаючись історичної документації, автор композиційно вдало розмістив противника, захопленого горілкою, закусками та ідеєю «спільного» виступу з новоявленим “союзником” (Котовським). Ледве намічені на полотні типи бандитів уже дають ясне уявлення про цілковиту несподіваність для них замислів Котовського» [299]. Далі автор пише про велику живописну культуру твору, з чим ми повністю згодні. У той випускний рік

два дипломи (перший — Ф. Кличко) одержали вищу оцінку державної комісії. Другим був твір М. Іванова «Наші прийшли» (1939). Дипломник використав модний тоді сюжет про несподіваний порятунок приречених на смерть підпільників чи революціонерів. Якою б кон'юнктурною не здавалася сьогодні ця картина, але живописне вирішення багатофігурного твору з трьома лініями побудови композиції, де перше зображення — це фігура, що повернена спиною до глядача у надзвичайно складному ракурсі, виконана молодим митцем віртуозно. Шість інших (фігури в'язнів) міцно тримають центральну і праву частини твору. Ліворуч вгорі, у відкритих дверях — двоє червоноармійців-визволителів. Сонячні промені з-за їхніх спин створюють романтичний настрій. Колорит картини стриманий і разом з тим насичений. Офіційній критиці тих років не сподобалася фігура матроса на колінах, хоча це один з найсильніших образів: «Ні, це не образ нашого героя-матроса часів громадянської війни» [299]. Але політичну помилку на цей раз вибачили. Надалі всі дипломники зрозуміли, що радянських людей на колінах зображати не варто. Є. Мамолат показав «Колгоспну кузню», де головним героєм серед реалістично виписаного ковальського знаряддя та фігур кремезних робітників є образ політінформатора, що читає газету. У кузні припинена робота, і всі слухають. Головною ж ідеєю твору є зовсім не коваль і навіть не політінформатор, а «кадрові робітники наших міст, послані державою на зміцнення нової виробничої бази колгоспного села» [299].

Серед інших дипломників 1939-го слід згадати Л. Ходченка «В'їзд М. Щорса в Київ» Г. Єрмолаєва «Ленінська «Іскра» на Донбасі» А. Фільберта «Окопна правда» І. Коган-Цаца «Повернення з маневрів» К. Шурупова «Спіймали диверсанта». Це, звичайно, не плагіат «Допит ворога». А вже після триумфального експонування твору В. Костецького на ювілейній виставці тема стала бажаною для копіювання. Навіть при значній цитатності образів і композиційній схожості твору К. Шурупова критика схвально оцінила дипломну роботу. В офіційному українському радянському живопису 1930-х піонерство тем та ідей було не головним завданням. Найголовнішим у живопису, як і в інших видах пластичних мистецтв, залишалася тема сповідання і прославляння способу радянського життя і його героїв.

Найголовнішими героями тоталітарних європейських держав залишаються Ленін та Сталін в Радянському Союзі, Гітлер в Німеччині, Мусоліні в Італії. Другий ешелон героїв — воєначальники. «Тема «Ленін і Сталін»

стоїть перед багатограним мистецтвом великого радянського народу у всій величї і багатстві. Образотворче мистецтво, зокрема живопис, також має вже ряд цікавих творів, присвячених великій темі «Ленін і Сталін», творів, які ввійдуть в історію образотворчого мистецтва Радянської України!» [141]. Серед найбільш ранніх живописних творів українських художників, присвячених В. Леніну, — твори Ф. Кричевського «В. І. Ленін» (друга половина 1920-х рр.) та робота Б. Крюкова «Бесіда В. І. Леніна з червоногвардійцями» (друга половина 1920-х рр.). Обидві експонувалися в Москві в музеї Леніна і, треба розуміти, врятували Ф. Кричевського від можливих неприємностей після буремних диспутів і цькування бойчукістів.

Серед творів 1936–1940 рр. найбільш популярними у живопису були картини І. Попенка «М. Щорс у Леніна» (1938), Ф. Жеваго «Бесіда Леніна з червоногвардійцями», М. Гончарука «Виступ В. І. Леніна на VII Всеросійській конференції РКП(б), грудень 1918 р.», І. Киянченка «Ленін в тюрмі в 1896 році», В. Болдарєва «Штаб більшовиків у жовтневі дні». Д. Попенка «Товариш Ленін затверджує ескіз пам'ятника Шевченкові в Москві». Популярність Леніна в образотворчому мистецтві другої половини 30-х ще досить висока, але образ Йосипа Сталіна стає набагато бажанішим і популярнішим серед художників. Це й зрозуміло, бо щоденно в газетах і журналах підкреслюється велич і провідна роль Сталіна як першої особи держави. Живописці усього СРСР створюють картини, зображуючи вождя. Не відстають від передового загону і українські майстри пензля. М. Шапошников пише портрет «Творець Конституції соціалізму» (1938) і, одержавши схвальні відгуки, у 1938–1939 виконує велику за розміром роботу «Товариш Сталін сидить за столом, «ніби готовий виголосити промову» [141, с. 18], у другому — вождь стоїть на трибуні. Другим планом зображені відомі тодішні лідери — В. Молотов, К. Ворошилов, Л. Каганович. Сьогодні важко говорити про художні якості такого роду робіт, що пізніше потрапили в немилість у результаті внутрішньопартійної боротьби. Однак треба відзначити, що композиційна побудова, колористичні знахідки (навколо першого портрета золотом сяє умовний німб над головою), живописна професійна майстерність, з якою вималювані обличчя, знаходяться на високому рівні. Стосовно оцінювання обраних тем живописцями у 1938 р. сучасне мистецтвознавство мусить бути коректним і толерантним. Свої твори 1939–1940 рр. Сталіну присвячують

В. Савін «Сталін на південному фронті» та І. Шульга «Товариш Сталін на Південно-західному фронті в 1920 році». Ще один твір з цікавою долею (живопис віднайдеться у 2003 р.) «Й. Сталін і М. Хрущов» (1939–1940) художника В. Савіна зобразить двох лідерів держави як друзів. Через двадцять років один із зображуваних М. Хрущов збудує свою кар'єру на розвінчанні культу особи іншого зображуваного — Й. Сталіна.

Звичайно, не всі художники-живописці писали портрети героїв, військових начальників та комуністичних лідерів. Залишався прекрасним живопис К. Трохименка, С. Шишка, О. Шовкуненка, М. Шавикіна, М. Шелюти, С. Григор'єва, Г. Літинського, Ф. Кличка, М. Самокиша, Ф. Самусєва, Є. Холостенка, І. Киселя, І. Штільмана, В. Костецького, З. Толкачова, І. Хворостецького, А. Мучника, М. Бурачека, В. Кричевського, М. Міщенко, І. Удовиці, Т. Яблонської. Розповіддю про творчість і трагічну долю Івана Удовиці (1895–1975) ми закінчимо змалювання панорами художнього життя живописного цеху українських радянських майстрів 1930-х рр. Іван Удовиця народився в Києві у родині заможних інтелігентів. Батько — професор математики — дав синові можливість здобути освіту за його вибором. Після рисувальної школи О. Мурашка, якому до смерті вчителя був вірним другом, І. Удовиця продовжує навчання спочатку в Краківській, а потім у Віденській академіях мистецтв. 1914 р. добровільно іде на фронт і невдовзі потрапляє у полон, з якого повертається 1916 р. і до 1941-го не виїжджає з Києва.

На початок 1930-х він стає одним з наймодніших салонних художників-одинаків, що не підтримують жодне з мистецьких угруповань. Його твори розkupовуються київською професурою, адвокатами, багатими лікарями. Колишній символіст, І. Удовиця без тиску радянської влади до середини 1930-х стає міцним академістом і сповідує реалістичні тенденції в живописі. З початку ВВВ він вирушає на фронт і потрапляє у німецький полон. Боячись сталінських таборів, І. Удовиця опиняється в еміграції в Австралії. В Україну художник повертається наприкінці 1960-х і невдовзі помирає. Дане дослідження є першою спробою відродити ім'я талановитого українського живописця та скульптора Івана Удовиці.

Порівнюючи живопис 1930-х рр. європейських країн з тоталітарним устроєм України (УРСР), Росії (РСФСР), Німеччини, Італії, стає зрозумілим цілий ряд спільних рис у образотворчому мистецтві. Це яскраво простежується саме у живописі. За десять довоєнних років у всіх названих країнах

відбулися докорінні зміни у творчості живописного цеху. Найбільш характерно це проглядається у творах українських, російських, німецьких та італійських авторів. Разом з тим, крім тотожних сюжетів у змалюванні лідерів держав, робітничої молоді, сцен відпочинку і дозвілля в тоталітарних країнах Європи 1930-х рр. існували і докорінні зміни. Захоплення і часте змалювання німецькими живописцями оголених жіночих та чоловічих тіл (Е. Цоббербир, І. Залінгер) в Україні практично заборонене, крім поодиноких випадків студентських робіт.

Якщо на початку 1930-х рр. в УРСР іще спостерігається певний супротив офіційним доктринам, то з другої половини колір, композиція і, що найголовніше, тема практично повністю залежні від тоталітарних доктрин. Разом з тим спільність у розвитку живописних творів різних країн триватиме лише до закінчення ВВВ. 1930-ті рр. стануть лише початком нової соціалістичної культури в живописі СРСР і УРСР і розквітом, що закінчився повним знищенням культури фашистських країн — Німеччини, меншою мірою Італії та Іспанії. Перша хвиля культурного терору породила у другій половині 1930-х рр. модель нового тоталітарного мистецтва. Бажані і рекомендовані теми 1930-х рр. стануть обов'язковими у наступних 1940-х, 1950-х рр., а нова тоталітарна культура перейде в іншу фазу — розвинутого соціалістичного реалізму.

На № 2/І/І718

На второй квартал 1941 года для нужд I Управления НКГБ УССР необходима валюта:

Польшот	-	43 тысячи
Немецких марок	-	14 тысяч
Румынских лей	-	500 тысяч
Турецких лир	-	2.100 -
Болгарских лев	-	50 тысяч

Смету высылаем почтой.
САВЧЕНКО

ВРИО заместителя народного комиссара
государственной безопасности УССР
полковник Савченко

«31» марта 1941 года
№ А-1160/СН г. Киев

ГДА СБ України.
Ф. 16. — Оп. 34 (1951 р.).
— Спр. 16. — Арк. 286.



*І. Їжакевич. Перебендя.
П. о. 1938*



*О. Любимський. Вечір
в степу. П. о. 1937*



*К. Трохименко. Кадри
Дніпробуду. П. о. 1937*



Д. Власюк. Дніпрельстан. Мішана техніка. 1932

*З. Толкачов.
Мені добре — я сирота.
Перша пол. 1930-х*

*Ф. Кричевський.
Автопортрет у білому
кожусі. П. о. 1926–1930*





*Невідомий художник (коло М. Бойчука).
Поч. 1930-х*



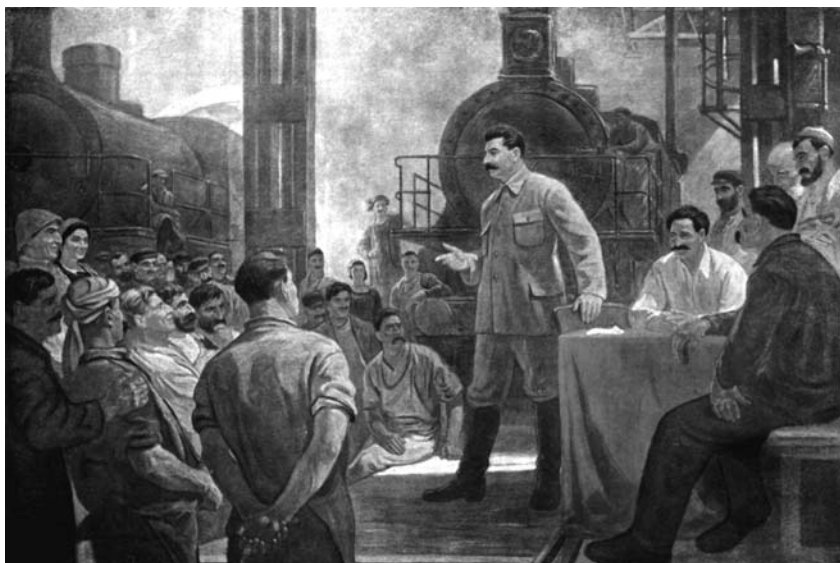
К. Єлева. Голова чоловіка. П. о. Поч. 1930-х



І. Бродський. Дніпробуд. П. о. 1932



*Р. Піко-Рюкерт. Робітнича цитадель.
П. о. Перша пол. 1930-х*



І. Тоїдзе. Товариш Сталін у тбіліських залізничних майстернях. П. о. Друга пол. 1930-х



С. Прохоров. П'ятихвилька у панчішному цеху. П. о. 1934



А. Шмуцлер. Сільські дівчата повертаються з ланів. П. о. До 1940. Німеччина.



А. Кривчевський. Веселі доярки. П. о. 1937



В. Савін. Й. Сталін і М. Хрущов. П. о. 1939



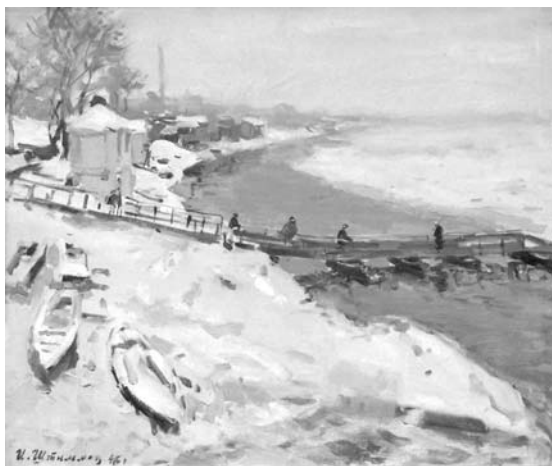
*О. Шовкуненко. Ранньою
весною. Старий дуб. П. о.
1955.*

*І. Удовиця. Гурзуф.
Мішана техніка. 1938*



І. Штільман. Ходорів. Пароплав. Етюд. П. о. 1940





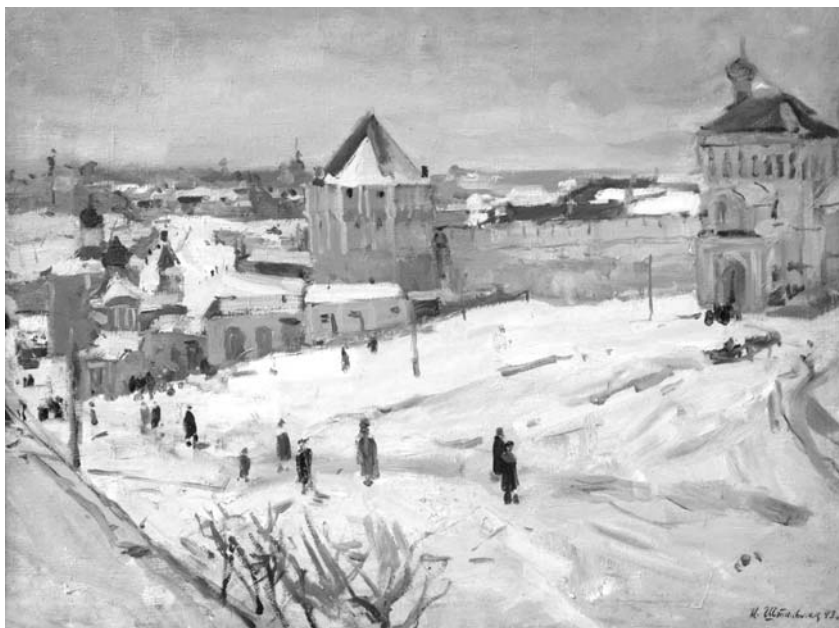
І. Штільман. Зима. П. о. 1946



І. Удовиця. Портрет дружини. Мішана техніка. 1940

К. Дзержик. Лісоплав на Черемоші. П. о. 1945





І Штільман. Загорськ взимку. П. о. 1943



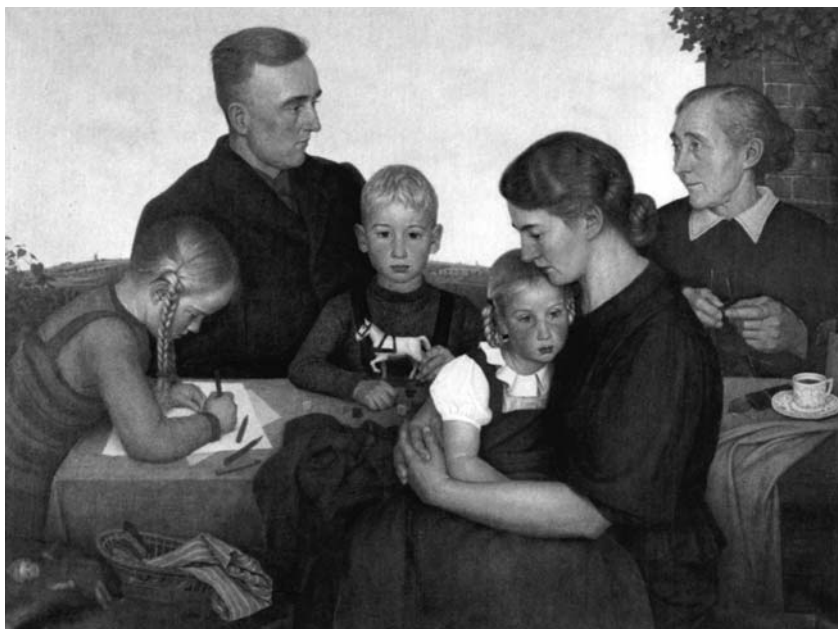
*І. Штільман. Вид з вікна
Художнього інституту.
П. о. 1946*



Е. Цоббербир. Приплив і відплив. П. о. До 1939. Німеччина



*І. Залігер. Суд Париса.
П. о. 1939. Німеччина*



А. Віссель. Селянська родина з Калленберга. П. о. 1939. Німеччина



*Невідомий художник.
Юні фашисти. До 1940.
Італія*



Г. Кніфр. Фюрер. П. о. 1937. Німеччина



Д. Попенко. Товариш Ленін затверджує ескіз пам'ятника Т. Г. Шевченку в Москві. 1939



*Невідомий художник.
Дуче і місто. Настінний
розпис. До 1940. Італія*



А. Петрицький. Переможі Врангеля. П. о. 1935

Праворуч:

*Х. Шнітц-Віденбрюк. Середня частина триптиха
«Робітники, селяни і солдати». П. о. 1938–1940.*

Німеччина

Е. Шайбе. Гітлер на фронті. П. о. 1942. Німеччина





*В. Масик. Портрет комроти.
П. о. 1950*



А. Коротков. Націоналісти одержують зброю від німців. П. о. 1949



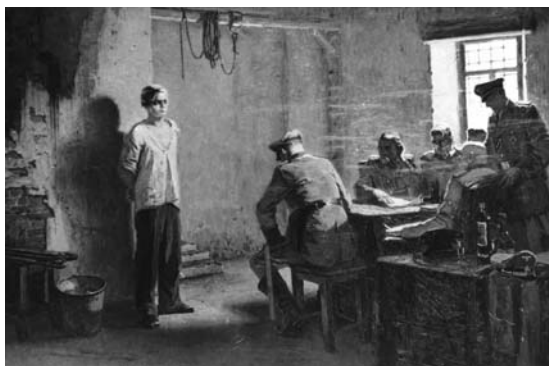
А. Будніков. На захист волзької землі. П. о. 1954



А. Коротков. Ельтингенський десант. П. о. 1950



В. Задорожний. Краснодонці. П. о. 1955



*М. Поплавський.
Олег Кошовий на дитині.
П. о. 1949*



Л. Євтушенко. Подвиг О. Матфосова. П. о. 1951



*О. Капітан, Л. Капітан.
Хай живе радянська Бать-
ківщина. П. о. 1958–1959*



В. Костецький. Допит ворога. П. о. 1937



*А. Янін. Арешт Свердлова.
П. о. 1955*



Г. Єрмолаєв. Ленінська «Іскра» на Донбасі. П. о. 1939



Т. Старосельська.
Конспіративні збори
агентів газети «Іскра».
1960



*А. Петрицький. Інваліди.
1924*

А. Фільберт. Оконна правда. П. о. 1939





*Ф. Кличко. Котовський
ліквідує банду Матюхіна.
П. о. 1939*



*Художник А. Широков
у майстерні. Фото 1938*



*М. Іванов.
Наші прийшли. П. о. 1939*



В. Шаталін. Долинами та горами. П. о. 1955

А. Ходченко. В'їзд М. Щорса до Києва. П. о. До 1940



А. Мучник. Підвіз провіанту до панцирника «Потьомкін». П. о. 1924





Б. Піаніда. Щорс. П.о. 1949



В. Шаталін. Бойове завдання. П. о. 1958–1960

В. Масик. Скорбота народу — день похорону Й. В. Сталіна. П. о. 1953



Вгорі праворуч:

В. Задорожний. Ленін буде жити в віках (Клятва). П. о. 1951



*В. Зарецький.
До мавзолею. П. о. 1953*



С. Григор'єв. Приїом до комсомолу. П. о. 1949



С. Прохоров. Виступ Серго Орджонікідзе в робітничому клубі. П. о. 1937



С. Григор'єв. Повернувся. П. о. 1954



А. Голубова. Портрет колгоспниці Марфи. П. о. 1960

М. Антончик. Портрет доярки Т. Березинець. П. о. 1957



*І. Штільман.
Портрет сина. П. о. 1948*

*Правофуч:
В. Довганевська. Рибачка. П. о. 1959*



Е. Івашин. Портрет заслуженої вчительки Н. Любимової. Мішана техн. 1947



Н. Філонюк. Портрет М. Северова. П. о. 1954



А. Голубова. Усе в ім'я людини. П. о. 1961





Т. Яблонська. Весна. П. о. 1951

Т. Яблонська. Радіослухачка. П. о. 1954



Л. Ляхович. Діти. П. о. 1954





А. Широков. У родині. П. о. 1954



В. Согоян. У музичному відділі універмагу. 1952



Т. Старосельська. Хліб — державі. П. о. 1949



В. Шевченко. Преможи. П. О. 1954



П. Білан. З протекцією. П. о. 1958



Є. Волобуєв. Індустріальний пейзаж. П. о. 1948

І. Тюха. На березі Дніпра. П. о. Кін. 1950-х





Й. Тартаковський. На вахті миру: Сталевари заводу ім. Ф. Дзержинського. П. о. 1951



З. Самойленко. Молоді спеціалісти. П. о. 1952



Й. Тартаковський. Портрет художника Шовкуненка і сталевара Кочеткова. П. о. 1952



В. Петухов. Весняні кольори. 1961–1963



*П. Кодьєв.
Повернення Т. Шевченка
із заслання. П. о. 1954*



О. Соколовська. Комсомольці-дружинники. П. о. 1962



*Б. Піаніда.
Вечірня година. П. о. 1957*



Г. Старишко. На колгоспному подвір'ї. П. о. 1957



*М. Божій. Подруги. П. о.
Кін. 1950-х*



*В. Чеканюк. Перше
знайомство. П. о. (1960)
і ескіз (1959) (вгорі)*



*Є. Волобуєв.
Навесні. П. о. 1949*



С. Лисенко, Г. Толмекін. У травні. П. о. 1957



І. Казанцев. Річка. П. о. 1961



С. Шишко. Ранок. Вулиця Леніна. П. о. 1957



С. Шишко. Вид на Дніпро з Парку піонерів. П. о. 1954



*З. Самойленко.
В'їзд до Києва. П. о. 1957*



М. Бельський. Зміна. П. о. 1961–1962



*В. Зарецький.
Портрет шахтаря. 1955*

В. Масик. Вечір на Волгодоні. П. о. 1952–1953





А. Вовк. Молодь Каховки. П. о. 1957



П. Ігнат'єв. Командир степового корабля. П. о. 1961



В. Согоян. Портрет метробудівця. П. о. 1959



П. Білан. За комсомольською путівкою. 1960



Є. Усікова. Лілія. П. о. 1961



*А. Резнік. На Дніпрі.
Мішана техніка. 1960*



Є. Івашивіна. На Дніпрі. Етюд. Гуаш, акварель. 1959

Графіка

Графіка радянської України десяти довоєнних років, періоду Великої вітчизняної війни 1941–1945 рр., а також п'ятнадцяти років після перемоги над фашизмом у розвитку мистецьких процесів держави була і залишається найбільш трагічною і ще досі не дослідженою з точки зору соціальних, політичних, економічних і моральних чинників, які впливали, а подекуди, формували магістральні лінії розвитку мистецтва. Об'єднання у часовий простір трьох десятиліть між 1930 р. і 1950 р. є цілком умовне з точки зору вивчення періоду. Мистецькі процеси між 1929 — роком святкування п'ятидесятиліття Голови держави Й. Сталіна, початком культу його особи, масових репресій, а в Україні фактичним знищенням переважної більшості національної інтелігенції, голодом, голодомором, колективізацією, індустріалізацією — і червнем 1941 р. — початком війни, докорінно відрізняються від художніх процесів періоду воєнного лихоліття. Як не парадоксально, процес руйнації митця у довоєнний період, що перш за все був зумовлений політичним тиском і страхом фізичного знищення, для воєнного графічного мистецтва (плакат, олівцевий малюнок), відіграє зворотну роль. Митець, що не потрапив у окупацію, а особливо військовий художник, набуває вже зовсім іншого статусу. Графічне мистецтво збагачується рисами соціальної зна-

чуцності, бо стає провідником між державою і народом. Митець в такий спосіб перетворюється на постать, тимчасово необхідну державі і державному апарату. Тиск з боку цензури не зменшується, але стає іншим, культ особи Сталіна на деякий час поступається місцем пропаганді, а митець, особливо фронтовик, перетворюється на виконувача державного замовлення. Переважна більшість художників-живописців та скульпторів на фронтах перекваліфіковуються у графіків, бо олівцевий малюнок із зрозумілих причин є єдиною можливістю творчої праці.

Повоєнний період різко відрізняється від двох попередніх. Практично відсутня боротьба за мистецькі напрямки, під гаслами якої пройшла перша половина 1930-х років, аж до утвердження у другій половині державного методу соціалістичного реалізму. Художня творчість і в першу чергу графічна, як найбільш масова, відчуває стовідсоткову підпорядкованість державному замовленню і державному контролю.

Після жовтневого перевороту українські художники-графіки стали працювати в нових соціальних умовах, де жорсткі правила соціального замовлення межували з боротьбою за виживання. Економічний занепад, розлад побуту та функціонування багатьох видавництв, культурних установ і виникнення великих мас людей, вилучених із звичного соціального середовища, стали однією із причин того, що деякі форми та жанри графічного мистецтва тимчасово відійшли на другий план. Політична графіка, агітплакат у добу громадянської війни стали одними з провідних різновидів графіки. Жанровий діапазон політичних плакатів доби громадянської війни 1920-х рр. був досить широкий: від «соціального примітиву», адресованого малописьменним верствам населення, до більш складних за сюжетом, часто із віршованим текстом. «Про зміст плакатів красномовно говорять вже їхні заклічні написи: «На коня, робітнику і селянину!», «Вступайте до Червоної кінноти!», «Чого вимагає революція від неможливого селянина?», «Селяни, дайте хліб революції!», «Потухшие паровозы, стоящие фабрики ждуг уголь Донбасса!», «На кого працюють дезертири?», «Прочь бандитов — врагов трудящихся!» [374, с. 6]. Серед майстрів, які працювали з 1919 р. в галузі плаката, були українські митці різних поколінь, шкіл і художніх течій: А. Страхов, В. Єрмилов, З. Толкачов, О. Хвостенко-Хвостов, Б. Єфімов, Б. Силкін, Б. Косарєв, О. Маренков, інші. Агітаційний зміст в плакатах посилювався завдяки лаконічному малюнку, стислому, але багатомовному образному рішенням, часто

декоративній та умовній подачі кольорових сполучень. «Серед творів А. Страхова тих років слід насамперед назвати плакат-діораму «Один боєць упав — мільйон іде на зміну», що був складовою ансамблю пам'ятника-обеліска Героям революції, відкритого в Катеринославі 1 травня 1919 року, та плакат-фриз «Червона кіннота не знає перешкод» для спорудженої влітку 1920 р. Триумфальної арки на честь Першої кінної армії [79, с. 56].

Слід вказати на високу політичну організованість роботи над випуском друкованого плаката. 1920 р. в Україні створюються «Вікна сатири РОСТА» (на зразок московських) — харківське відділення «УкрРОСТА» і одеське «ЮгРОСТА» або «ОдукРОСТА». На початку 1920-х рр. український політичний плакат випускався великими серіями та тиражами, порівняно з іншою друкованою продукцією, — для художників плакат ставав тим жанром, де часто випробовувалися та використовувалися нові образно-художні прийоми. «Характерною ознакою плаката, як відзначалося в літературі, була надзвичайна стильова різноманітність, за якою вже можна побачити те розшарування, яке призведе згодом до виникнення творчих угруповань. Суто реалістична мова, усталені академічні засоби виконання одних плакатів поєднуються зі сміливими формальними шуканнями в інших» [43, с. 94]. Політична графіка 1920-х — початку 1930-х рр. мала міцну соціальну та економічну підтримку з боку офіційної влади. Водночас вона проходила через жорна державної цензури. Кіноплакати, театральна реклама 1920–1930-х рр. заповнили художній ринок, надали можливість отримати митцям соціальне замовлення.

Отже запропонований новий метод реального відображення стає логічним і єдино спроможним задовольнити замовлення керівництва — комуністичної партії та радянського уряду у змалюванні класової боротьби. Від художника також вимагається прояв класової свідомості і необхідність активної участі у класовій боротьбі. З квітня 1932 р. постановою Центрального комітету «До реорганізації літературних і мистецьких організацій» бере початок практичне знищення неакадемічної свободи творчості на усій території СРСР і звичайно УРСР. Це рішення проголосило закінчення не лише класової боротьби у мистецтві, а й кінець усіх мистецьких надбань та перетворень п'ятнадцяти попередніх років. Разом із селянством митці увійшли до нової колективної ери. Страх фізичного знищення зкерує творчі процеси наступних періодів. Дослідження пластичних мистецтв 1930-х років завжди слід починати з попереднього, нерозривно пов'язаного у ідеологічній і мистецькій сферах періоду.

З початком 1930-х рр. розпочинається політизація у мистецтві, яка охоплює і навчальний процес. Нарком освіти в Україні О. Скрипник виступає на захист зв'язку мистецтва з виробництвом, а школу М. Бойчука розглядає як найбільш пов'язану з виробничим напрямком, вважаючи останню однією із умов розвитку Харківського художнього інституту (С. Нікуленко). Лекційна пропаганда, декларативна моральна й матеріальна підтримка авторів, орієнтованих на метод соціалістичного реалізму, встановлюють нові експозиційні й естетичні стандарти, власне, ідеологічні норми, що негативно відібраються на характері пластичного мислення української графічної школи. Вже друга половина 1930-х років продемонструє монополізацію реалістичного типу мистецтва з усіма наслідками щодо формотворчості стилів.

У графіці з середини 1930-х примусово насаджується жанрова композиція, власне, репортажно-ілюстративні сцени. «Актуалізація» мистецтва передвижників з тримірним картинним простором підпорядковується «теорії безконфліктності», що передбачає відтворення виключно позитивних сторін радянської дійсності.

Повний ідеологічний контроль над культурою сталінської доби реалізується шляхом фізичного знищення кращих представників національного мистецтва, серед яких столичні харківські графіки І. Падалка й О. Маренков. Ідеологічний диктат призводить В. Єрмилова, О. Довгала та інших художників, що формувалися на засадах модернізму, до морального зламу й прирікає на внутрішню опозицію Г. Бондаренка, М. Котляревську, Б. Бланка, Й. Дайца, З. Фрадкіна та ін.

Єдиною спільною рисою для митців трьох десятиліть між 1930 і 1950 рр. залишається талант і майстерність, яку, не дивлячись на усі політичні катаклізми, в українському митцеві не вдалося знищити, адже мистецтво графіки в Україні базувалося на міцних національних традиціях і професійних школах, де творчий шлях у становленні та розвитку визначив її місце як одного із основних демократичних і доступних видів образотворчого мистецтва.

На початку 1930-х років, після постанови від 23 квітня 1932 р. про перебудову літературно-художніх організацій, видання плакатів було сконцентроване при видавництві «Література і мистецтво» (Харків). Плакат повністю перейшов, як різновид графіки, на рейки тоталітарної ідеологічної системи держави. Одне із яскравих свідчень того — плакат А. Страхова «Дніпрельстан збудовано», де на тлі дніпровської греблі — усміхнене

обличчя звичайного робітника, середнього трудівника без особливих національних та соціальних прикмет. Цитата із Сталіна про те, що «нема таких фортець, яких більшовики не змогли б здобути», доповнює закличний і мажорний характер цього плаката. Ще в п'ятидесяті роки в солідних дослідженнях, присвячених українській радянській графіці, писалося: «Заслужують схвалення плакати «Клянемося тобі, товаришу Ленін...», «Хай живуть ХХ роковини великої пролетарської революції в СРСР» П. Горілого, «Справа паризьких комунарів безсмертна!» Г. Титова, «Вперед, ребята!» Є. Светличного!». Чимало було видано в 1930-ті роки плакатів оборонної тематики, де прославлялася непереможна Червона Армія (що не врятувало її від трагедії 1941–1942 рр.). Красномовні назви плакатів: «Хай живе Червона Армія — вірний і могутній вартовий пролетарської революції!» (1933, П. Горілий) «Привіт бійцям-прикордонникам, зірким вартовим радянських кордонів!» (1936, художник М. Хазановський), «Дамо країні соціалізму тисячі нових відважних парашутистів», «Якщо завтра війна...» (1939, Н. Карповський), «Готуйся до оборони СРСР» (1940, А. Акопов). Теми і завдання українського плакату другої половини 30-х років ХХ ст. тісно переплітаються з аналогічними плакатами російських та німецьких видань. Того ж 1933 р. з'являється відомий плакат українця А. Страхова «Реальність наших плянів — це ми з вами». Твір цілком відповідає вимогам часу і демонструє відданість митця загальній доктрині. Лише намічена у малюнку деталь греблі Дніпробуду вказує на країну виконання твору. Все інше — це образи з навколишнього життя країни Рад, де на першому, титульному місці, як на іконі в оточенні святих, зображено Й. Сталіна. Не дивлячись на площинне зображення усіх персонажів, голова Сталіна у півтора рази більша за голови робітників, червоноармієця, ученого і письменника М. Горького й у два рази більша від голови піонера. Парсунністю зображеного лідера, художник пропонує сприйняти «батька народів», як бога. З точки зору професійного виконання — це високохудожній твір, змальований з урахуванням іконописних прийомів, підтриманий складними світлотіньовими ефектами, де незрозуміле джерело світла вихоплює головного героя, відриваючи його від останніх зображених і концентруючи увагу глядача саме на портреті Сталіна. Для тих, хто не розуміє підтексту, внизу вздовж усього горизонтально вирішеного плакату іде напис, як напис телеграфної стрічки — «Реальність наших плянів — це ми з вами». Ми — це Сталін.

Теми і завдання українського плаката другої половини 30-х рр. ХХ ст. тісно переплітаються з аналогічними плакатами російських та німецьких видань. Головною дійовою особою німецьких графіків стає А. Гітлер і німецький народ. Спорідненість цього виду мистецтва у СРСР вбачаємо у зображенні Й. Сталіна, керівних осіб комуністичної партії, робітників і військових. Загальний інтерес серед країн з тоталітарними системами (особливо СРСР та Німеччини) підкреслює агітаційний плакат М. Алперета, А. Шайхета, С. Тулеса про родину Філіпових, що вийшов до днів Німеччини у країні Рад і був надрукований німецькою мовою. Берлінський фотограф-художник Ерік Ринка створює того ж 1931 р. плакат-відповідь «Будівельник Фурнес з товаришами» (із серії німецькі Філіппови). Разом з тим існували і відмінності у плакатному мистецтві зазначеного періоду у тоталітарних країнах — СРСР, УРСР і Німеччини. Ряд плакатів 1932 і 1933 рр. — періоду остаточного приходу А. Гітлера до влади, зроблені як гротескні, а часом і відверто опозиційні. Е. Блюменфельд («Гітлер і череп», 1933) зображує портрет Фюрера, де половина обличчя — це череп без шкіри, Д. Хартфілд створює плакати «За мною стоїть об'єднана нація» (1932), «За мною стоять мільйони» (1933). В останньому художник відверто кепкує з фашистського лідера, вкладаючи у його руку пачку грошей. Зрозуміло, що в радянській Україні такого зображення вождя бути не могло.

* * *

У творчому житті майстрів образотворчого мистецтва, зокрема художників-графіків, карикатуристів, помітне місце відігравав журнал «Червоний перець», який з 1922 р. видавався у Харкові (з 1934 виходив у світ під назвою «Перець» у Києві). До першого номера цього видання обкладинку зробив О. Хвостенко-Хвостов, назва «Перчимо!» цього малюнка була своєрідним гаслом журналу.

В «Перці» протягом десятиліть друкували свої малюнки К. Агніт, А. Каплан, С. Самум, О. Козаренко. Вміщали також свої карикатури А. Петрицький, Б. Фрадкін, А. Волненко, Ю. Ганф, В. Нерубенко, О. Довженко, інші. 1938 р. газетою «Советская Украина» була відкрита виставка, де було представлено близько 400 малюнків. Відзначалося: «Сатиричні рисунки і карикатури українських художників свідчать, що арсенал їх художніх засобів у цей період значно збагатився. Більше уваги звертається на худож-

ню грамотність рисунка, на його лаконічність і виразність, на чіткість і дохідливість композиційної побудови, прийоми стають різноманітнішими, підтекстовки гострішими і дохідливішими. Швидко й успішно розвивається в ці роки кольорова карикатура».

У загальному історичному творчому процесі розвитку книжкової графіки період 1920-х — початку 1930-х рр. відіграв значну роль. 1922 р. було створено Український науково-дослідний інститут книгознавства, де серед інших проблем широко вивчалось мистецтво оформлення книги; 1924 р. було організовано поліграфічний факультет при Київському художньому інституті. Друковану продукцію в цей час випускають 49 видавництв (з них тільки 23 державні!).

Конструктивно чітко та логічно використані елементи народно-декоративного мистецтва, візерунки, шрифтові композиції на титулі геометрично виразно поєднані з малюнком в роботах О. Судомори («Українські народні вишивки». Альбом, 1927), І. Падалки («Енеїда» І. Котляревського, 1931), О. Сахновської («Лісова пісня» Лесі Українки, 1929), ілюстрації до збірки віршів В. Курочкіна (1934), «Історії громадянської війни» (1934), «Каталог виставки української книжкової графіки» (1929), «Рейд до Скандинавії» (1930) В. Єрмилова. У творчому доробку В. Єрмилова також збереглися ескізи та макети оформлення видань, де простежуються окремі фази еволюції процесу роботи майстра над художнім образом окремого видання.

Гострою за малюнком та динамічною за композицією була кожна обкладинка видань, оформлених В. Єрмиловим: журнал «Авангард» (1930), видавнича марка «УРЕ» (1931), журнал «Культура і пропаганда» (1933). Титули В. Єрмилова вирізняються класичною врівноваженістю основних елементів книжкового декору, художник також прагнув використати брусковий шрифт (жирний та вузький гротеск), вузенькі та широкі лінійки, бордюри.

А. Петрицький епізодично працював у галузі книжкової графіки, але стилістика його робіт, система відбору виражальних засобів, органічне поєднання декоративних і сюжетних елементів оформлення свідчать про високу та своєрідну майстерність у цій галузі. Етапними для А. Петрицького стали праці над ілюстрацією книги «Завойовники» Ю. Яновського (1932) та альманаху «Рік Жовтневої революції XV» (1932).

Зі зміною художньої політики держави після постанови 1932 р. особливо міцну соціальну та економічну підтримку з боку офіційної влади

отримав політичний плакат. Ця галузь повністю перейшла на рейки тоталітарної ідеологічної системи. Характерним стало використання в ній цитат з промов Й. Сталіна. Образ вождя і політичні гасла поширилися також в станковій та книжковій графіці. Деформуючі зміни у цих видах творчості відбулися у представників школи М. Бойчука.

Як і переважну більшість української інтелігенції з визначенням «ворог народу», практично до перебудови писати мистецтвознавчі розвідки було спочатку заборонено, а пізніше «небажано». У липні 1937 р. було страчено М. Бойчука з найталановитішими його учнями Іваном Падалкою та Василем Седляром, кілька місяців потому, у грудні 1937 — го не стало талановитої учениці — дружини і вірного друга майстра — Софії Налепінської-Бойчук, яка витримала нелюдські тортури сталінських допитів, але не зрадила їдеї і не підписала запропонованих слідчими документів каяття. Офіційне радянське мистецтвознавство протягом довгих років робило усе можливе, щоби викреслити ім'я Михайла Бойчука з історії українського мистецтва. Насправді: «...Михайло Бойчук намагався виховати у своїх учнях почуття усвідомлення великого призначення бути художником, прищепити їм розуміння високих завдань мистецтва», — напише у ґрунтовній праці про свого батька-бойчукіста відомий львівський мистецтвознавець Я. Кравченко^{4*}. Разом з тим серед усього доробку бойчукістів саме графічна творчість збереглася найкраще. Саме графічні листи експонувалися ще за життя бойчукістів на різних виставках, включно і закордонних. Графічні роботи М. Бойчука та його учнів, як і їх монументальні твори практично завжди спиралися на національне мистецтво, першоджерело якого митець ототожнював з візантизмом, ідучи таким чином шляхом синтезу мистецтва. Національні здобутки художники кола Бойчука намагався поєднати із світовими, що й відривало українську культуру від тоталітарної московської і споріднювало її з найрозвиненішими країнами нового і старого світу. Твори бойчукістів сягали рівня Ж. Брака, А. Дерена, А. Матісса, Д. Рівєри, П. Пікассо, В. Фаворського, О. Дейнеки, інших відомих світових митців. Графічне мистецтво бойчукістів було у центрі уваги мистецтвознавців дово-

* Про Михайла Бойчука та його школу було написано сотні неправдивих матеріалів у радянській пресі. Лише протягом останнього десятиліття почали відкриватися справжні сторінки власної історії.

енної доби. На початку 1930-х рр. у великому (неопублікованому) матеріалі репресованого мистецтвознавця Ф. Ернста «Графічне мистецтво України», є підтвердження сучасної думки про світове значення графічної школи М. Бойчука⁵. Графічний доробок школи та кола Михайла Бойчука постає сьогодні кількома напрчуд сильними, талановитими художниками, творчість яких була зупинена радянською владою, тоталітарною її доктриною. Насамперед це сам Михайло Бойчук, родоначальник нового напрямку в образотворчому мистецтві України. Графічних творів М. Бойчука досьгодні залишилося небагато. Це перш за все «Проект театральної марки» 1918 р., лист «Несіть подарунки Червоній Армії» 1920 р., «Жінка біля столу» 1926 р. Усі малюнки майстра глибоко національні, разом з тим зовсім не реалістичні. Оспівуючи образи трударів, селян, воїнів, він звертався до народної картини, підкреслюючи щоразу самотність національної культури. Саме — вчення М. Бойчука про національні ознаки твору допоможуть розвитку у графічному мистецтві кінця двадцятих — початку тридцятих років нового напрямку, підхопленого і розвинутого учнями і однодумцями М. Бойчука Софією Налепінською — Бойчук, Оленою Сахновською, Олександром Рубаном, Іваном Падалкою, Михайлом Зубарем, Марією Котляревською, Олександром Довгалем, Мойсеєм Фрадкіним, Бер Бланком, Василем Седляром, Охрімом Кравченко, Оксаною Павленко.

Можливо, жахливий 1937 р. почався для майстра двадцятьма роками раніше у 1917 р., коли Бойчук переїхав із Західної України до Східної, очоливши в Києві в Українській Академії мистецтв монументальну майстерню. Це був початок тріумфу та трагедії — фізичного знищення майстра і разом з тим світового визнання українського генія та його школи.

На початок 1930-х рр. Софія Налепінська-Бойчук стала самостійним, глибоким і напрчуд обдарованим графіком. Саме 1930 р. С. Налепінська-Бойчук оформила модний в ту пору літературний твір Степана Васильченка «Олив'яний перстень». Захоплення національною ідеєю літератора і графіка дали чудові результати. Глибинність образів у змалюванні селян-трударів, міського та сільського пейзажу, юнаків, що вирушають у подорож, літературними засобами письменника відгукнулися у важкій графічній техніці — деревориті молодій художниці. Твір С. Налепінської-Бойчук «Геть шкідника» 1931 р. як і «Пацифікація Західної України» 1932 р. (обидва дереворити) можна вважати відповіддю на події початку тридцятих — на перші масові арешти укра-

їнської інтелігенції і сфабриковану справу «Спілки визволення України» 1930-го року, спрямовану проти «таємних націоналістичних організацій», учених, письменників, музикантів. Разом з тим, незважаючи на політичність мотивів зображуваного, художниця досягає грою локальних мас білого і чорного, а особливо у «Паціфікації Західної України» різними напрямками композиційного руху верхньої частини аркушу з зображенням кінних воїнів на тлі польського, вірогідно карпатського села, і семи людських фігур на першому плані, що рухаються у протилежний від вершників бік, ефекту тривоги і розпачу. Переходом від книжкової до станкової графіки С. Налепінської-Бойчук можна вважати ілюстрацію до новели Олександра Копиленка «На землю» (1932). Монументальний прийом великих за об'ємом мас С. Налепінська-Бойчук застосує у гравюрі 1933 р. «Піонери». У даному випадку тема домінує над усіма іншими складовими твору, а зображення піонера на тлі портрета Леніна можна вважати намаганням врятувати себе і чоловіка від неминучого знищення. Хоча навіть цей заангажований твір графічного мистецтва, зроблений за чотири роки до страти митця, є прикладом високої художньої майстерності. Про кілька графічних робіт С. Налепінської-Бойчук, зроблених між 1933 і 1937 рр. «Колгоспні ясла», «Прогулянка», «Сталін — вождь мільйонів» згадує у найбільшій розвідці про графіку бойчукістів харківська дослідниця Людмила Соколюк. На жаль, ці твори не збереглися. П'ятого грудня 1937 р. Софію Налепінську-Бойчук після тримісячних тортурів було страчено з обвинуваченням «ворог народу», з яким художниця, залишаючись під вартою, не погодилась і документа не підписала.

Учениця С. Налепінської-Бойчук Олена Сахновська — талановита представниця тридцятих років, після оформлення драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» 1929 р., заявила про себе, як про непересічну особистість і одну з найбільш могутніх постатей українського графічного мистецтва. Принциповою відмінністю кращих робіт кінця 1920–1930-х рр. О. Сахновської було прагнення до виразної сполуки лаконічної об'ємно-просторової подачі форми першого плану із складним, деталізованим другим планом (фронтиспис до драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня», 1929), гравюра на дереві «Біля віялки» (1929) та цикл дереворитів «Жінка в революції» (1932).

1930 р. став роком відліку у творчості вже сформованого митця. О. Махновська, не боючись, береться за оформлення творів Миколи Гоголя

«Ревізор», «Одруження», а трохи згодом п'єси «Гравці». Як і С. Налепінська-Бойчук, О. Сахновська захоплюється дереворитом — однією з найскладніших технік у графічному мистецтві. Бездоганність побудови її композицій і уміння підкорити лінію призвели до народження шедеврів у ілюструванні творів великого земляка. Мало кому з митців світу вдавалося досягти у деревориті легкості олівцевого малюнка так, як це зуміла зробити Олена Сахновська. Наче імпровізуючи з твором письменника, художниця об'єднує простір і час у змалюванні знайомих сцен у «Ревізорії» чи у збірці дитячих оповідань «Над ставом» (1930). У аркуші «Громадянська війна» (1930) і наступній серії «Жінка в революції» (1932), зроблених під впливом політичних процесів країни, замість кон'юнктурного державного замовлення до 15-річчя революції, авторка виконала високохудожні, складні у композиційній побудові, багатопланові ксилографії — сюжетні розповіді «Народниця», «Терористка», «1905 рік». Романтика і героїка неістотних для нормального мирного життя процесів, відображена за допомогою змалювання образів жінок-революціонерок. Переїзд до Москви цілком вірогідно зберіг життя О. Сахновській. Вона не поривала з Україною, активно ілюструючи перекладну літературу. Найбільш значущі роботи 1933 р. — ілюстрації до повістей Петра Панча та Олександра Копиленка. Вражають графічні портрети українських письменників, сповнені трагізму і неприхованої безвиході. До 120 річного ювілею Т. Г. Шевченка О. Сахновська виконує гравюру «Тарас Шевченко». Твір занадто сміливий, як на рік його виконання, бо за образ поета-філософа, поета-мислителя, дисонуючого з відомими творами Манізера, митець міг відповісти власною свободою. Залишаючись у Москві О. Сахновська ще кілька разів поверталася до України, змальовуючи Донбас, полтавські краєвиди, рідні образи українських людей.

Початок тридцятих років пов'язаний з ім'ям досі мало згадуваного українського графіка Олександра Рубана, відомого переважно, як оформлювача друкованої продукції. «...Рубан залишався неперевершеним майстром мініатюрної графіки», — констатує Л. Соколюк, з якою можна цілком погодитися, додавши, що засади школи Бойчука у творчості О. Рубана віддзеркалюються надзвичайно потужно і яскраво⁶. Саме це — відданість учителю і намагання мовою графіки підтримати розвиток сучасної української прози та поезії у творах А. Головка, М. Рильського, П. Тичини, В. Сосюри, Ю. Яновського, Л. Смілянського наразили художника на звинувачення у формалізмі, і, врешті,

привели до арешту митця восени 1942 р. Олександр Рубану, який сповідував творчість Т. Шевченка, Я. Купали, молодих талановитих українських літераторів, органами НКВС було інкриміновано антирадянську українську націоналістичну позицію. Дата втрати художника досі невідома. За десять років плідної творчої роботи, до початку війни, О. Рубан, сповідуючи у графіці техніку дереворит, встиг зробити оформлення до творів М. Рильського «Знак терезів» (1932), де у захоплені новобудовами, він створює образи робітників на тлі заводів, логічно, об'єднавши у композиції аркуша міфічно великі терези, де молот молотобійця — символ реалістичної сучасності часу переважає атрибути лірики — гусяче перо, арфу і альтанку, що розташовані з другого боку терезів. Цей твір скоріше символічний, ніж формалістичний. Митець — потужний рисувальщик, стовідсотково підтримує в ньому політику молодої держави, ілюструє ставлення поета і своє особисте до навколишнього життя. Фронтиспіс до збірки «Знак терезів» можна вважати блискучим прикладом поєднання муз — поезії та графіки. На шостій Всеукраїнській виставці, що відбулася 1935 р. О. Рубан репрезентує ілюстації до творів Т. Шевченка, а також самостійний дереворит «Ганьба зрадників». Ці твори не збереглися, про їх соціальне навантаження можемо судити, виходячи з назви. Саме в цей час інший художник — живописець В. Костецький розробляє тему майбутнього твору «Допит ворога», що буде закінчено на початку 1937 р. і стане знаковим твором тих часів. Цілком можливо, що графічний аркуш «Ганьба зрадників» стала поштовхом до живописного твору «Допит ворога». Творчість Олександра Рубана другої половини 1930-х років докорінно змінюється. Як і у переважній більшості художників, у творах майстра з'являється радянська символіка та ознаки сучасності — літаки, парашути, як, наприклад, на титульній сторінці до пісенника Леоніда Зимного (1937). Можливо, це відповідь на відому сталінську фразу тої пори «Жити стало краще, жити стало веселіше...» Рятуючи себе від звинувачень у формалізмі, на межі 1940-х років О. Рубан вкотре звертається до творчості Т. Шевченка, монументи якому роботи російського скульптора М. Манізера та архітекторів Й. Лангбарда, Є. Левінсона відкриваються у Харкові (1935), Києві та Каневі (1939). До виставки 1940 р. «Ілюстратори Кобзаря» О. Рубан виконує ряд ксилографій, доля яких, як і доля автора досі залишаються невідомими.

Потужною постаттю у мистецькому житті України 1930-х років є Іван Падалка. На початок періоду, що освітлюється, митцеві виповнилося

35 років, він був освічений, талановитий, національно свідомий і надзвичайно працьовитий художник. За свідченням П. Ковжуна І. Падалка увібрив у себе «...три покоління української мистецької думки». Йшлося про О. Сластіона — учителя з миргородської школи, Федора Кричевського з Київського художнього училища, Михайла Бойчука з Київської Академії мистецтв, який став не лише вчителем, але й близьким другом та однодумцем⁷. З кінця 1920-х років (1927) разом з О. Хвостенко-Хвостовим та А. Петрицьким І. Падалка бере участь у ілюструванні «Червоного перця» — найактуальнішого та найгострішого масового сатиричного українського видання. Тут художник знайомиться з харківською письменницькою елітою, долю якої — тортури і фізичне знищення розділить десятьма роками пізніше — 1937-го. Кепкуючи з друзів письменників, І. Падалка змальовує у «Червоному перці» шаржовані образи В. Блакитного, О. Вишні, М. Йогансена. У менш реалістичних персонажах можна вгадати М. Семенка, Ю. Смолича, Ю. Яновського, художників В. Меллера та А. Петрицького. Дружба з письменницьким світом Івана Падалки продовжується у будинку «Слово», де останній проживе 9 щасливих років у сусідстві з майбутнім розстріляним українським літературним відродженням. Фізичної межі у творчості Івана Падалки кінця 1920-х і початку 1930-х не існує. Енергетично насичені, бадьорі, композиційно вивірені графічні твори цього періоду віддзеркалюють справжнє захоплення митця новим життям. Він радіє цьому оновленню життю у гравюрах «Вантажники. На Дніпрі» (1926), де в образах трудового люду, що вантажать ящики з гербом Країни Рад — серпом та молотом, відчувається радість. Те саме можна сказати про інших персонажів — жіноцтво у тогочасних сукнях, смішних великих чоловічих кашкетах та модних капелюхах. І назва паролава «Прогрес» і напис на ящику «УСРР» і навіть маленький пес, що причепився до носія, відтворюють картину справжнього радісного життя. До теми радості слід віднести і аркуш «Яблучко» (1927) — багатофігурна вертикальна композиція з центральним образом моряка, що танцює. Твір динамічний і життєсверджуючий. «Будинок Держпромисловості» (1927) — фіксація незакінченого процесу створення гордості української будівельної промисловості — 17-поверхового гіганта індустрії, вдалого експерименту, що увійде в історію світової архітектури, як найхарактерніший зразок конструктивного стилю усього світу. Першу критику стосовно власних творів і творів графіків свого кола М. Котляревської,

Б. Бланка, М. Фрадкіна, О. Довгаля, І. Зубара, І. Хотінка, Іван Падалка відчуває уже на межі 1930-х рр. В журналі «Нова Генерація» його ім'я критично згадають у контексті М. Бойчука, не зважаючи на блискучі досягнення школи на художніх виставках Венеції, Відня, Лондона, Стокгольма. Митець не зробив висновків з перших критичних зауважень у пресі, а навпаки увесь 1931 р. працював над образами «Енеїди» І. Котляревського. Героїка українського духу ув ілюстаціях до «Енеїди», відображення волелюбного козацтва, що складалося переважною більшістю з колишніх селян у рік першого українського голоду, затьмареного зараз у дослідженні істориків трагедією голодомору, вірогідно стали вироком Івану Падалці. Голод 1931–1932 рр. в Україні й досі перебуває в тіні голодомору 1932–1933 рр. і тому звернення до історичної теми, особливо у такому ракурсі — оспівування і прославляння козацької та селянської доблесті — йшли врозріз з політичними подіями, що відбувалися в Україні. Саме в цей час 10 березня 1930 р. Сталін публікує славнозвісну статтю в газеті «Правда» «Запаморочення від успіхів»*.

1932 р. був третім роком колгоспного устрою та початком колгоспної кризи першої країни соціалізму і, звичайно, Української РСР — складової її частини. Звернення до селянської чи колгоспної теми у літературі та пластичних мистецтвах стає небезпечним для життя. Під час провальної збиральної компанії 1932 року, у липні боротися за урожай в Україну прибувають з Москви В. Молотов і Л. Каганович, затверджується одразу дві постанови «Про організацію хлібозаготівель в кампанію 1932 р.», яка приймає рішення, що стосується виключно селянства — за саботаж від 10 років позбавлення волі до смертної кари. Наступна — «Про заходи з посилення хлібо-заготівель» мобілізує практично усю номенклатуру, десятки тисяч працівників апарату на вибивання у населення схованих продуктів. Як згадувалося раніше, йде руйнація зв'язків селянина з мешканцями міста, для чого розповсюджується вдала агітка, що селянин приховує хліб, не даючи його пролетарію. Прірва між верствами населення штучно збільшується.

* Історик В. Литвин вважає, що головна ідея статті могла бути запозичена з доповіді П. Любченка та Г. Петровського В. Молотову, яка була передана з Харкова до Москви телеграфом: українські партійні діячі попереджали про надзвичайну ситуацію в українському селі. У березні того ж року ЦК ВКП(б) приймає постанову «Про боротьбу з викривленням партійної лінії в колгоспному русі».

700 судово-слідчих бригад, що працюють в республіці, підтримують розбрат між класами. Під цим кутом зору твір І. Падалки «На буряки» (1932) набуває знакового звучання. Безперечно, знаючи і розуміючи, що відбувається у державі, митець наче грається з долею. Така гра, виходячи із недружніх стосунків І. Падалки та інших бойчуків з новим ректором Харківського художнього інституту А. Комашка, яким було замінено М. Бурачека, ставала все більше небезпечною.

Фронтально розташовані 8 жіночих фігур з сапками прямують прямо на глядача. Їх обличчя похмурі і не усміхнені. Фігури йдуть, борючись з поривом вітру. Міський митець І. Падалка виступає захисником і співцем важкої селянської праці, прославляючи сільських мадон у їх зовсім не реалістичних образах.

Літографія «В шахті» (1932) і листівки, присвячені шахтарській темі того ж року, певне мусили пом'якшити ставлення офіційної влади до митця. Але такого не трапилося. Івану Падалці, як і Михайлу Бойчук та Василю Седляру було навішено ярлика «українського буржуазного націоналіста». Сьогодні, вивчаючи розсекречені архіви НКВС, стає зрозумілим, що це був вирок. Долі людей, чия творчість не подобалася чи була незрозумілою партійній та радянській номенклатурі, були завчасно вирішені. 1933 р. почався із масових арештів. Із будинку «Слово» почали зникати мешканці — Лесь Курбас, Павло Губенко, Михайло Яловий — велетні української культури. У травні того ж року повісився Микола Хвильовий. Шок, переляк і відчай опанував українську творчу інтелігенцію. Саме у цей час (1932–1933) І. Падалка створює портрет дружини, звертаючись до складної графічної техніки мецотинто. Маловідомий широкому загалу твір стає узагальнюючим образом тогочасної інтелігенції — безправної і заляканої. Художниця малює, лякаючись власних думок — трагедійний портрет морально знищеної людини.

Дереворит «Через пороги» (1933–1934) і цього ж періоду графічний лист «Історія пройдисвіта, Пабло на ймення, зразка волоцюг і дзеркала крутіїв» — ілюстрація до повісті Франческо де Кеведо «Вільетаса» могли б налякати самою лише назвою. У час розгортання всесоюзного будівництва греблі під Запоріжжям, якій одразу було присвоєно ім'я В. І. Леніна, а інакше, як «справа усєї країни» ця акція і не називалося, будівництво у конкурсі на проект якого взяли участь найпотужніші, найвідоміші архітектори країни

рад — придворні москвичі В. Веснін, І. Жолтовський, В. Щуко, будівництво, до якого прикуті погляди митців, літераторів, політиків усього світу, І. Падалка змальовує під власним, асоціальним кутом зору, відтворюючи середньовічну історію нескореного Дніпра, де люди переносять човни через пороги. Вартові у кольчугах зображені на передньому і останньому планах побудованої композиції. Твір патріотичний і повертає глядача до середньовічної історії власного народу. З ідеологічної точки зору це був виклик. До сумнозвісного 1936 р. Іван Падалка ще всигає зробити оформлення до творів французького письменника Дені Дідро «Черниця» та «Жак-фаталіст і його пан» та проілюструвати повість «Небіж Рамо». Сьогодні важко стверджувати, але повернення до нейтральних тем у творчості майстра могло бути намаганням врятуватися від неминучої загибелі, бо потужний рух репресивного свавілля набирав ходи, а дійовими особами у боротьбі за справу соціалізму, за сценарієм радвллади ставали самі митці. Цинізм того, що відбувалося у культурному житті країни досяг апогею. «Статті літературних суперників явно скидалися на політичні доноси. І коли репресії обрушувалися на їхні голови, це часто не викликало загального співчуття. До кінця 1930-х років кривава «чистка» охоплювала всі прошарки творчої інтелігенції України»⁸. Івана Падалку було заарештовано у вересні 1936 р. і страчено за рішенням Верховного Суду СРСР як «ворога народу» у липні 1937-го.

Однією з найбільш трагічних постатей українського образотворчого мистецтва передвоєнної доби стає невинно страчений талановитий і самобутній Василь Седляр. За неповні тридцять вісім років свого життя В. Седляр встиг зробити напрочуд багато і як професійний кераміст і як учитель, як автор монументальних розписів, як мистецтвознавець, але найпотужніше талант митця розкрився саме в малюнку. Творчість В. Седляра не підпадала під концепт жодного із створених мистецьких угруповань. Навіть АРМУ, теоретичні засади якого випрацював саме В. Седляр було замалим для злету генію майстра. Василь Сідляр безумовно був людиною, чия творчість і теоретичні розробки сягали світового мистецького рівня. «... Бо питання стилю є перш за все питання форми в мистецтві. Покласти в основу нового мистецтва всі досягнення світового мистецтва в минулому й у найближчий сучасності — наша мета. Життя вимагає від нас не стилю, а майстерного мистецького оформлення своїх вимог», — напише в брошурі «АХР та АРМУ» (видання 1926 р.) В. Седляр. Зрозуміло, що такі теоретичні засади під час зародження

нового радянського стилю — соціалістичного реалізму одразу наразилися на жорстку критику офіційного українського радянського мистецтвознавства. Показовою є повна люті книга «За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві» видана у Харкові 1931 р. А. Комашком: «Що це, як не апотеоза «української самостійності», самобутности, селянської стихії, — самостійного, самобутнього «бойчукізму», «включення» селянства взагалі (читай куркульства) в соціалізм?» І далі: «Але УСРР під керівництвом компартії велетенськими темпами йде в соціалістичний наступ по всьому фронту»⁹.

Любов до лаконічного зображення образу, до схематичної бездоганної побудови композиції, до ствердження лінії, як головної складової графічного твору, а також несхожість на переважну більшість графіків того часу, виокремлюють непересічну постать В. Седляра. Безумовно у творчості майстра можна простежити схожість із тогочасними світочами графічного мистецтва П. Пікассо, А. Матіссом, А. Майодем, А. Бруні, Є. Кибриком, П. Митуричем, В. Фаворським, а також представниками попереднього мистецького покоління — К. Писсаро, К. Моне, В. Серовим, А. Модиль'яні, можливо, з багатьма іншими графіками світу, але такий висновок ще більше підтверджує тезу про те, що сталінська репресивна машина знищила митця світового рівня. Потужний талант майстра розвинувся між кінцем двадцятих років і останнім роком життя художника — 1937. Більшість із зробленого В. Седляром в графічній техніці сьогодні, на жаль, не існує. Зникли папки з оцівцевими малюнками, підготовчий матеріал до монументальних розписів, немає зошитів з натурними замальовками.

Серед ближчого кола Михайла Бойчука, тих хто пройшов школу майстра з першого і до останнього курсу, Охрім Кравченко згадує у рукопису до «Життєпису» В. Седляра, І. Падалку, О. Павленко, А. Іванову, М. Рокицького, С. Колоса, К. Гвоздика, М. Шехтмана, І. Липківського, К. Єлеву.

На відміну від вищезгаданих митців О. Кравченко вчився у М. Бойчука лише на останніх курсах, називаючи своє навчання короткотривалим. Але, не зважаючи на короткий термін спільної праці, учень увібрив найкращі риси вчителя.

* * *

Друга половина 1930-х років ознаменувалася значним цензурним тиском не тільки на зміст видань, але й на художнє оформлення друкованої

продукції. Щомісяця вилучалися з обігу десятки та сотні видань, автори багатьох книжок зазнали утисків та репресій. В академічній «Історії українського мистецтва», що вийшла у світ в середині 1960-х років, про творчу ситуацію 1930-х років оптимістично писалось: «Перед художниками поставало серйозне завдання знайти виразні графічні засоби розкриття ідеї літературного твору і психологічного стану літературних героїв та надання їм вірної соціальної характеристики. Все це спонукало до активних пошуків правдивої високохудожньої форми, що якнайкраще відповідала б образному та ідейному змістові ілюстрацій»¹⁰. Багатьох митців соціальне становище в УРСР змусило вдатися до подальшої ідеологізації своєї творчості. Разом з тим, наскільки це було можливо, вони протистояли партійним вимогам, що повертали мистецтво назад, зупиняючи його поступ Чимало провідних українських графіків, не стало на шлях конформізму. Вони створювали книжкові ілюстрації, виконані на рівні високої майстерності, сповнені повнокровних і переконливих образів, індивідуальної манери, технічної досконалості та стилістичної виразності. Плідно працював І. Їжакевич у другій половині 1930-х років, — він створив оформлення до «Лісової пісні» Лесі Українки, «Бориславських оповідань» І. Франка, «Фата-моргана» М. Коцюбинського (1936–1937). Визначною сторінкою у творчості І. Їжакевича стало оформлення «Кобзаря» (1939), де художник зробив ілюстрації не тільки до поем Т. Шевченка, але й до невеликих за розміром поетичних творів. Ліричною схвильованістю були проникнуті ілюстрації О. Довгала до «Вибраних творів» П. Тичини (1939), С. Конончука до творів І. Франка (1940). Виразною динамікою та оригінальністю задуму були позначені ілюстрації Л. Каплана («Народжені бурєю» М. Островського, 1940), Б. Бланка та М. Фрадкіна («Мандри Гулівера» Дж. Свіфта, 1935), Д. Шавикіна («Слово про Ігорів похід», 1940), М. Дерегуса («Енеїда» І. Котляревського, 1936), Г. Пустовойта («Вибрані твори» І. Франка, 1936), С. Нелепінської-Бойчук («Анна Кареніна», 1935). У ці роки змінюються прийоми набору й верстки. «Зовнішнє оформлення книги цього часу відзначається тенденцією поступового відходу від конструктивістських принципів рішення обкладинок, титулів...»¹¹

Майстри, які працювали в галузі станкової графіки, наполегливо шукали в 1920–1930-х роках розширення діапазону формально-технічних виразних засобів у штриховому офорті, ліногравюрі, літографії та в тради-

ційному мистецтві малюнка. Такі художники старшого покоління, як О. Сластіон, С. Прохоров, М. Самокиш, Василь та Федір Кричевські, Ф. Красицький, М. Жук, І. Бурячок, К. Трохименко, В. Заузе та інші, поруч із продовженням пошуків у царині національних тем і образів, у нових соціальних умовах відчують необхідність не тільки розширити жанрово-тематичний спектр своєї творчості, але й зважувати на нові стильові та ідейно-групові напрями в графіці¹². Далеко не всі йшли на компроміс із ідеологічними шаблонами та лекалами, що їх виробляла державна агітаційна індустрія. Наприклад, В. Заузе в багатьох своїх графічних роботах, як «Ліс. Дерево над річкою» (1923), «Дуб» (1927), «Чумаки» (1929) продовжував працювати у своїй традиційній манері, водночас в його творчості з'явився інтерес до більш динамічної розробки сюжету, до контрастного зіставлення планів. Загострена за характером малюнка, далека від конформізму також робота «Барикади. 1905 рік».

М. Жук у пошуках дійових, активних образів збагачує мову своїх графічних робіт конструктивною за характером використання системою алегоричних образів, відверто функціональним застосуванням елементів народно-декоративного мистецтва татонкою гіперболізацією в об'ємно-просторовому моделюванні. Така полістилісна сполука традиційних методів малюнка в графіці, багато в чому запозичена у школи конструктивізму, принципи побудови композиції якого простежується в портретах Лесі Українки (1920), Максима Горького (1922), Василя Чумака (1920), Михайла Коцюбинського (1925), Марка Вовчка (1925), Івана Франка (1925), професора М. Мандеса (1929). Ці творчі принципи були закладені М. Жуком і в подальші роки в роботах над «Автопортретом» (1932), портретами М. Пимоненка (1932), Г. Нарбути (1932), ескізами орнаментів (1929), обкладинкою збірки «Металеві дні» (1931), журналу «Шквал» (1929)¹³. В. Аверін зображує телят, а щоб його не звинуватили у бездіяльності, дає малюнку назву «Телята племінного колгоспу «Новий світ».

Громадянська війна, НЕП і соціальні зрушення, колективізація і побудова будь-якою ціною соціалістичної індустрії поставили певні тематичні соціальні завдання художникам-графікам. Осмислення нового способу життя та ідейних завдань епохи, прагнення не тільки володіти сучасними формально-технічними прийомами, але й створювати роботи на високому художньому рівні ставало для митців нової генерації головною метою. На

новобудови України виїжджають художники з різних регіонів республіки. Маштаби будівництва Дніпрогесу і шахт на Донбасі захоплюють митців. О. Шовкуненко протягом 1931–1934 рр. створює цілу серію «Дніпробуд», фіксуючи поетапно зростання греблі. Спорудженням тереконів і впровадженням нових механізмів (вугільних комбайнів, дизельних рейкових тягачів) захоплюється М. Глущенко. 1937 р. він створює серію малюнків вуглем та тушшю «Донбас», а чотирма роками раніше він відвідує Дніпробуд і народжується серія малюнків з одноіменною назвою «Дніпробуд». Цікавим фактом є те, що з одного боку аркуша зображені механізми і сцени з робітничого життя, а з другого портрети (переважно жіночі) і натурні замальовки оголених фігур*.

Художники виборювали право не тільки на творчість, але й на життя. На виставках з'являються твори станкової графіки високого мистецького рівня, що вже на початку 1930-х рр. своєю пластичною довершеністю засвідчили формування сучасної національної школи у цій галузі образотворчого мистецтва. «Твори українських художників-графіків з 1927 по 1934 рр., крім українських виставок, експонувалися на художніх виставках у Москві, на кількох міжнародних виставках у Венеції (Бієнале), в Парижі та інших містах Західної Європи, Америки й Азії, одержують високу оцінку як радянської, так і зарубіжної критики»¹⁴.

За своїм творчим почерком Зіновій Толкачов був близьким до принципів монументальної пропаганди, з її лаконічністю та образною метафоричністю. Стиль його робіт доби громадянської війни, серед яких агітплакати («Червона Армія», 1920), розписи клубів («Стіна героїв Трипілля», 1921 «Бійці ідуть в атаку», 1922), позначився і на подальших роботах митця, зокрема в графічній серії «Чапаєвці» (1929), портретах В. Чумака (1929), В. Блакитного (1929). Водночас він прагнув до майже документальної, історично правдивої передачі сюжету, він поєднував строгість і тонку експресивність у композиції малюнків¹⁵.

На межі 1920–1930-х рр. в українській графіці розпочинає активно працювати Василь Касіян, який до 1927 р. навчався у Макса Швабінського в Празі. Василь Касіян вже на початку 1930-х рр. створив роботи, які дістали

* Матеріали, віднайдені в ЦДАМЛМУ, публікуються вперше. Глущенко Микола Петрович (1901–1977). — Ф. 49, од. зб. 173, оп. 1.

європейське визнання. На Міжнародній виставці гравюру на дереві у Варшаві 1933 р. В. Касіяна одержав почесний диплом. Своєрідність власного творчого почерку В. Касіяна була неможлива без поєднання строгого малюнка та тонкої експресії із вільною розкутою композицією, поетичного відгуку виражальних засобів. «Первые мои гравюры советского периода: «Арсенал», «Андрей Иванов», «Перекоп», «Герой Перекопа» — экспонировались на юбилейных выставках на Украине и в Москве и разошлись по многим музеям, — писал художник. — В них я старался выразить своеобразную декоративную монументальность, основанную на пластичной ясности штрихов, выражающих контрасты и градации черного и белого цветов»¹⁶. 1934-го закінчує гравюру «Більшовицький урожай» і цього ж року митець створив цикл ліногравюру «Дніпробуд», який протягом наступних двох місяців і був показаний на Міжнародній художній виставці Бієнале у Венеції. В середині 1930-х рр. В. Касіяна завершує цикл портретів І. Франка, Артема, Т. Шевченка, в яких помітне прагнення до створення поглибленого психологічного образу, опуклої та рельєфної, загостреної персоніфікації. Більш експресивні та динамічні за композицією малюнки до «Кобзаря» — форзац, ілюстрації до окремих поем. Наприкінці 1930-х років, у зв'язку із святкуванням 125-річчя від дня народження поета, шевченківська тема стала центральною в творчості В. Касіяна, — він створив кольорову монотипію «Панщина», ілюстрації до поеми «Сон», «Кавказ», а також сюжетні композиції «Шевченко на Україні», «Шевченко серед селян» (1939). Ці роботи характерні експресивною світлотіньовою гамою, де емоційний стан утворюється широкою градацією і контрастом чорного з білим, густотою штриховки. Отже, порівнюючи роботи В. Касіяна доби першого десятиліття, виконані після повернення з Праги, можна зазначити, що у попередні роки навчання у М. Швабинського молодий майстер вдавався до більш деталізованого малюнка. 1930-ті рр. стали для В. Касіяна переломними в його творчості, — він подає більш крупний план, композиція стає більш збіраною та динамічною. «Ритм і пластика — основні засоби, якими на цей раз оперує художник. Саме з їх допомогою, приймаючи композицію стрімким рухом і підкреслюючи об'єми постатей та груп, показує він злагодженість колективних зусиль людей...»

Велику роль відіграє тут і світло, яке не лише «ліпить» об'ємну форму, а й посилює відчуття руху, сповнює гравюри настроєм збудження, неспокою, піднесення¹⁷.

Паралельно з живописними творами створює графічні серії київський художник І. Удовичя. Ведучи аполітичний спосіб життя, він замість новобудов виїжджає до Криму, малюючи місцеві типажі, глухі куточки природи, риболовні артілі. До нашого часу з кримської серії збереглася акварель 1936 р. «Гурзуф» і «Портрет дружини» 1940 р.¹⁸.

Як і в інших видах українського образотворчого мистецтва 1930-х, особливо їх другої половини, в тематиці художників-графіків все частіше з'являється військова тематика. Слід відзначити, що зображення воїна, зброї, військової техніки бачимо не лише у плакаті, який стає тотожним за темарієм італійському, іспанському, російському і особливо німецькому, але й в творах станкової графіки (гравюра на дереві К. Козловського «У вихідному положенні»), серія олівцевих малюнків В. Пустовіта на військову тематику, після його відрядження у прикордонну військову частину.

Тридцять років у українській графіці увійшли у вітчизняну історію мистецтв як часи протиріч та знищення мистецьких законів жанру. Межа 1920–1930 рр. мала характерну відзнаку у соціальному замовленні, де головним замовником став робітничий клас — пролетаріат, що переміг. Від митців — графіків, як врешті і від більшості інших художників — професіоналів, а також літераторів та драматургів, вимагалось зображення пролетарських почуттів та ідей. Таке завдання одразу почало дисонувати з нормальним художнім процесом і уже до половини тридцятих років спочатку призупинило, а пізніше практично знищило головну ідею мистецтва — волю у виборі теми, сюжету, образу. Зразки плакатного мистецтва, книжкового оформлення і окремі графічні листи періоду у творчості митців старшого покоління, а також у творчості митців молодшої генерації продемонстрували регрес і повну залежність митця від влади, що призвело до зниження рівня усього графічного мистецтва радянської України і відкрило шлях до кон'юнктурної творчості саме в галузі книжкового оформлення і плаката — найбільш розповсюдженого пролетарського мистецтва доби, що вивчається. Разом з тим, незважаючи на страх, що поширювався в центральній і східній частинах України із зміцненням тоталітарного режиму, українська мистецька інтелігенція у відповідь на обов'язкове дотримання принципів соціалістичного реалізму намагалася чинити опір.

* * *

Доба війни 1941–1945 рр. позначилася на творчих долях багатьох художників. Загинули на фронті такі майстри графіки, як В. Нерубенко, Л. Вербицький, С. Конопчук, П. Горілий, Є. Кияшко інші. Дорогами війни пройшли художники-графіки С. Адамович, В. Артеменко, А. Волненко, Г. Гаркуша, С. Гришин, К. Заруба, Л. Кантарович, О. Любимський, М. Каплан, В. Мигулько, Д. Овчаренко, М. Огнівцев, О. Олійник, О. Долотин, М. Маловський, В. Масик, А. Петрицький, З. Толкачов, Є. Трегуб, А. Пономаренко, Л. Писаренко, М. Рибальченко, В. Сизиков, І. Крупський, Б. Шац, А. Широков, Г. Цапок й багато інших українських митців.

Знаменно, що лексика образотворчої мови плакатів, стилістичні прийоми в роки війни були значно багатшими, сміливішими за художніми засобами. Прикладом може бути один із значущих за своєю виразністю плакат А. Страхова «Смерть фашизму!», один із перших друкованих плакатів часів війни. «Від друкованих плакатів тут підкреслена пластичність форми і монохромність. Але статика більшості з них поступилася цього разу місцем перед бурхливою динамікою. А на заміну «кам'яному» шрифту прийшов енергійний, поривчастий розчерк, об'єднаний з зображенням спільністю й напрямком руху»¹⁹.

У плакатах В. Касіяна часів війни відчутна органічна сполука громадянського гніву з високою емоційністю, з ясно вираженою позицією свідомого українця-патріота.

Він створив цикл плакатів на теми творів Кобзаря, де також з'являється образ Т. Шевченка. В образній структурі цих плакатів присутнє не тільки слово Т. Шевченка, але й сама постать кобзаря, який звертається до своїх співвітчизників. Цикл військових плакатів В. Касіяна «Гнів Шевченка — зброя перемоги» здобув широке визнання і в тилу, і на фронті, — серед найбільш довершених — плакат із словами із «Заповіту»: «І вражою злою кров'ю волю окропіте». Стилістично цьому циклові контрастує плакат «На бій, слов'яни!», де В. Касіян вдався до лаконічної кличної мови. «Художник досяг великої емоційності образу за допомогою діагональної композиційної побудови плаката, загостреного психологічного трактування й виразного реалістичного малюнка»²⁰.

Серед робіт плакатиста І. Кружкова, учня О. Хвостенка-Хвостова та Б. Косарева, найбільш відомі «Помститься!» та «Убий — не здамся!» Вони

свідчать про критичний стан армії та держави, вони апелюють до найглибших почуттів співвітчизників, що було в унісон із зверненням 1941 р. Й. Сталіна до своїх підданих із словами: «Браття та сестри! До вас звертаюся я...» Плакат І. Кружкова «Вперед, хоробрі нащадки Богдана!», випущений у дні визволення Києва, — ця робота виконана у більш спокійних, епічних тонах, від неї вже глядач повинен був отримати впевненість у близькій перемозі над ворогом. Романтично піднесений образ радянського воїна створив В. Литвиненко в плакаті на слова В. Сосюри «Не втекти ніколи круківку від разуючої шаблюки!» (1943).

У міцній руці червоноармійця блищить шабля, занесена над головою фашиста. Емоційна наснаженість твору посилена вдалою композицією. Намічена м'яким силуетом група радянської кінноти на другому плані наче повторює рух вершинка першого плану²¹. «Плакат В. Литвиненка «Україна вільна!» (1944) сприймався глядачем як апофеоз незалежної ходи радянських військ, — воїн-герой показував рукою на карту звільненої України. Другий план був динамічно акцентований силуетами танків із червоними прапорами.

Плакати та малюнки в газетах, листівки становили лише одну із складових частин різноманітної роботи графіків у роки війни. Художники не могли пройти осторонь від національної трагедії руйнування України, що була протягом 1941–1944 рр. повністю окупована, від подій на фронті та повсякденного життя бійців. Смерть і розруха, характер поведінки людини на полі бою як у дні поразок, так і у дні перемог. Ці роботи українських митців були різні за жанром, — фронтові зарисовки, станкові роботи, портрети, етюди тощо.

Часто ці твори об'єднувалися художникам у серії або цикли: «Шляхами війни» О. Довгаля (1944), «Україна в огні» М. Дерегуса (1943), «Україно моя» В. Мироненка (1943), «Україна бореться», «Помститися!» В. Касяна, «Окупанти» (1941–1943), «Майданек» (1944–1945) З. Толкачева, роботи Й. Дайца «Що це?», «Перед ворогом», інші, В. Литвиненка «Рус не здається», «Гунни ХХ століття». В. Литвиненко також друкував у роки війни свої сатиричні малюнки у «Перці», сюжети яких продовжували теми і стилістику його сатиричних плакатів «Гітлер капут», «З миру по нитці». Графічні роботи З. Толкачова вражають своєю документальністю та органічним поєднанням експресії з лаконізмом, — малюнки з серії «Освенцим» він робив на чистих (так, на щастя і не заповнених!) бланках коменданта

й комендатури Освенцима (Аушвіц), на фірмових бланках концерну І. Г. Рарбеніндустрі, що виробляв отруйний газ. «Штампи казенних» увійшли до обраного ладу творів, як його невіддільні компоненти, підкреслюючи документальну основу того, що зобразив художник, посилюючи їхнє звучання, як звинувачувальних документів²².

А. Петрицький, який працював 1943 р. на місцях боїв Першого та Другого українських фронтів, створив ряд зарисовок, етюдів, — серед них «Полонені німці», «Розвалини села Царичанки», «Село Мерефа, спалене фашистами», «Село Маячка після відступу фашистів», «Портрет генерала М. Шумилова».

Військові зарисовки А. Волненка (1942–1945), який перебував у складі військ Першого українського фронту, воював простим солдатом-автоматником і був неодноразово поранений, робив зарисовки в окопах, у перервах між боями. В його спадку залишилось багато ще неопублікованих робіт з циклу «На дорогах великої Вітчизняної війни». Нині відомі його роботи «Битва за Київ», «Бій у руїнах Варшави», «У визволеній Польщі», «У німецькій катівні», «Зиновій Толкачов. Зустріч на фронті», «Після бою», «У шпиталі». Якщо військові роботи А. Волненка носять часом підкреслено документальний характер, виконані узагальненим малюнком, де домінує перший план, то в графічних етюдах і зарисовках фронтників А. Іовлева та Й. Гіллера простежується прагнення до детального відтворення подій, місця боїв, краєвидів. «Двобій» (1942), «На підході до Тернополя» (1944).

На початку війни Харківський художній інститут евакуюють до Узбекистану. Можливо найпотужнішою на той час постають харківського художника-графіка стає В. Мироненко, який залишається працювати в інституті після його закінчення. З перших днів евакуації митець продовжує керувати заняттями з офорта на факультеті графіки. У травні 1943 р. його відкликають до Москви в Українське державне видавництво при ЦК КП(б)У, де у співробітництві з поетами М. Бажаном, А. Малишком, В. Сосюрою В. Мироненко виконує малюнки для агітвікон та плакатів. Характерним зразком агітаційної графіки є його серія малюнків за віршами В. Сосюри.

Художник повертається до викладацької діяльності у визволеній Харків. Нові серії: «Київ у перші дні визволення», «На батьківщині І. Ю. Репіна» (1944), «Харків у перші дні визволення» (1944–1945) стають ілюстративними документами нищівних руйнувань. Роботи виконано у швидкій начерковій манері, характерній для станкової графіки цього періоду.

Художники, які в роки війни перебували в евакуації, в глибокому тилу, працювали на оборонних підприємствах, заводах, установах. Зокрема, працюючи на заводі в Нижньому Тагілі, М. Дерегус створював агітаційні вітрини, виконав багато плакатів і панно, сатиричні малюнки, сюжети яких були зумовлені військовою тематикою: «Лодыри — друзья Гитлера», «Рабочий, помни о замученных братьях!», «Не забудь кровь наших товарищей!», «Куй оружие победы и мсти!». Живописці та скульптори, сценографи та графіки майже без винятку були залучені до праці в галузі агітаційно-масового жанру — М. Глушенко (плакат «Помни, на каждом участке страны ты служишь делу священной войны»), О. Хвостенко-Хвостов, К. Єлева (графічний цикл «Партизани України»), Й. Дайц (серія «Народ у війні»). Г. Цапок (малюнки до агітвікон ТАРС; експонувалися під час війни на виставці «Смерть німецьким окупантам» у Хабаровську).

* * *

Вже в перші післявоєнні дні мистецтво плаката, книжкової графіки та карикатури в авангарді відбудови та культури, самосвідомості, стає одним із духовних чинників відбудови та відокремлення України. Митці починають працювати вже без обов'язкової воєнної цензури, однак ідеологічні лещата підсилюють свій тиск на митців, — що зовні пояснюється початком «холодної війни», відвертому ідеологічному та воєнно-політичному протистоянню Сходу та Заходу. Українські художники, багато хто з яких лише нещодавно повернулися з фронту, починають відчувати утиски, строгі настанови, що поступово заганяли їх у тупий кут провінційності, обмеженого кола тем.

У Київському художньому інституті в 1949 р. за безпосередньою участю В. Касіяна засновується майстерня політичного плаката, яку той очолює протягом майже двадцяти років. «Переважає більшість художників, чиїми руками твориться тепер український плакат, — випускники цієї майстерні, учні Касіяна, або ж вихованці його учнів»²³.

У післявоєнний період було проведено реформу художньої освіти. Так, 5 серпня 1947 р. виходить постанова Ради Міністрів СРСР «Про реорганізацію Всеросійської академії мистецтв в Академію мистецтв СРСР». Уряд поклав на Академію завдання «розвивати радянське мистецтво у всіх його формах на базі послідовного здійснення принципів соціалістичного реалі-

му і подальшого розвитку кращих прогресивних традицій мистецтва народів СРСР, і зокрема російської реалістичної школи»²⁴. Централізація вищої художньої освіти закономірно викликала зміни в педагогічній системі української школи, повністю підпорядкувавши навчальний план єдиним вимогам. «З цього часу навчання рисунку стало проходити по-новому, по-новому стала будуватися і вся система викладання. З перших курсів 1947/48 навчального року було введено рисунок голови людини з гіпсу й натури. Далі — рисунок торса і фігури, а також деталі фігури (руки й ноги). На третьому курсі — постать людини в ракурсних постановках, на старших курсах — оголена постать, подвійна модель і портрет. Особливо зверталась увага на довгострокові постановки з проробленням деталей»²⁵. Така система вишколу попри усю критику західних академій, практично повністю повторювала досвід німецьких, італійських, частково польських та чеських художніх вишів довоєнного періоду. Помилки у такому запозиченні, зрозуміло, не було, але закордонні мистецькі академії завжди мали на увазі малюнок лише, як одну із складових образотворчого мистецтва, вивчаючи й інші прийоми творення образу, а тоталітарна радянська система, запропонувала такий навчальний процес, як єдино вірний. Національні школи, в такий спосіб, позбавлялися національних традицій, що унеможливлювало наслідування творчості тієї частини митців, які, з точки зору всесильної цензури, були неблагонадійні.

Протистояння найбільш талановитих та творчо принципових митців великодержавному тиску продовжувалося весь період 1940–1950-х рр., і лише в роки «відлиги» цей процес конфронтації набув менш принципового характеру. Незважаючи на те, що в Україні на початок п'ятидесятих років існувало щонайменше чотири могутніх центри графічного мистецтва (Київ, Харків, Одеса, Львів), магістральне керівництво у напрямках розвитку жанру, а також соціальне замовлення тем і їх бажаного виконання надходило з Москви, практично завжди підкріплене партійними дороговказами, статтями у центральній пресі, що мали силу документа та у внутрішніх, обов'язкових до виконання, спільчанських та Академічних постановках.

Один із найбільш традиційних жанрів української графіки — карикатура, — набуває нового стилістичного забарвлення, стає більш витонченою за формою і різноманітнішою у художніх прийомах передачі змісту. Часом вони поступалися цілісністю і загостреністю форми працям українських

митців 1930-х рр. Це відбилося і у плакатному мистецтві, і в ілюстраціях до сатиричних і гумористичних видань. Політична сатира, численні карикатури на побутові та соціальні теми були тією галуззю, де художники ще почували себе вільно та розкуто у перші післявоєнні роки. Малюнки-плакати на титульних сторінках, ілюстрації до оповідань, карикатури на окремі сюжети, що були вміщені в «Перці», дають уявлення про творчість провідних графіків 1940–1950-х рр., шляхи становлення сатиричного малюнку цієї доби. Політична карикатура була серед тем, які посідали значне місце на сторінках «Перця», однак художники були ще цілком залежні від цензури не тільки державної, але й «внутрішньої» — гострота малюнка часто поступалася описовості, своєрідній відстороненості справжньому почуттю та розумінню масштабів світового процесу. Малюнок К. Агнета присвячений сину гетьмана П. Скоропадського, зображеного в якості жебрака, має характер вимушеності, відстороненості, — соціальне замовлення домінує над творчою фантазією, позбавляє талановитого митця можливості розгорнути творчу фантазію, застосувати більш ширший діапазон виражальних засобів. Соціальне замовлення тяжіло над багатьма карикатурами. Неоднозначно звучить назва малюнка В. Гливенка «Ось і ми в сім'ї великій, в сім'ї вольній, новій!»²⁶. Тема цього малюнка-плаката вимагала від художника передачі в піднесеному урочистому характері факту переселення українських селян із території післявоєнної Польщі. На першому плані художник показав родини українських селян, мати з немовлям, радісно посміхнені обличчя, але другий план стилістично не відповідає першому, — ніби з іншого сюжету запозичені гарби переселенців із бідним скарбом, скорботний і монотонний ритм в зображенні численних постатей. Композиції малюнка не вистачає діяльності, гармонійної відповідності планів, фігур.

Більш вдалим твором у жанрі карикатури, хоча й компліментарного характеру, слід вважати малюнок В. Гливенка «У великого народу великий вибір»²⁷. Малюнок виконаний художником у стилі портретних дружніх шаржів і був присвячений майбутнім виборам до Верховної Ради, — поруч із портретами льотчика І. Кожедуба та партизана С. Ковпака — портрет М. Рильського. В цьому, хоча й агітаційному плакаті є відчуття національної гідності, самоповаги. Слід зауважити, що вже через невеликий проміжок часу піде каламутна хвиля антиукраїнської істерії, а ідеологічна машина розпочне шалений тиск на українську інтелігенцію²⁸. Ця провокація, інспі-

рована Й. Сталіним та Л. Кагановичем, для українських художників буде мати негативні наслідки ще декілька років, аж до березня 1953 рр.

Відчувався у мистецтві 1940-х — поч. 1950-х рр. і негативний збіг зовнішніх обставин — тема «холодної війни», протистояння соціалістичної держави стала посідати одне з чільних місць у роботах графіків. Малюнок О. Козюренка «Грецька демократія — в надійних руках»²⁹ — спроба метафорично, на межі символіко-алегоричної побудови сюжету розкрити ідею змісту. Лев, символ Британської імперії, міцно тримає в обіймах непритомну дівчину — Грецію. Персонажі не вирізнялися гострою індивідуалізацією рис. Навпаки, художник зробив акцент на гумористичній ситуації — лев був схожим на підстаркуватого дядька з парасолькою та циліндром, якому вже байдуже, що тримати в обіймах: валізу або особу жіночої статі. Певні штампи у відображенні «шаленого» світу Заходу простежуються і в гострому, лаконічному малюнку О. Козюренка.

«У демократичній Америці», присвяченій улюбленій і «безпрограшній» темі усіх радянських карикатуристів знуцання над неграми³⁰, і в малюнку «Краєвиди Америки»³¹. Трагічну тему долі українських вигнанців, яким після 1945 р. повернутися на Батьківщину було небезпечно, В. Гливенко вирішує зовні вдало за формальними ознаками, він наслідує і створює водночас шарж та західні комікси, багатосюжетні малюнки на одній площині. Відсутність глибини у розкритті цієї теми можна пояснити як і небажанням розкрити справжню суть політичних подій (адже на всіх репатріантів-«возвращенців» чекали Сибір і торттури в таборах), так і конкретним соціальним завданням³². Таким самим прямолінійним і спрощеним підходом у розв'язанні сюжету хибує і малюнок К. Агніта «Після Нюрнберзького процесу»³³. Художник прагнув досягти плакатної узагальненості, простоти та масштабності у подачі образів; натомість — спрощеність і статика знизили політичне звучання сюжету, а відсутність індивідуалізації та загостреності у подачі рис персонажів, призвели до того, що, кінець-кінцем, огидні риси паліїв війни, мало чим відрізняються від стандартизованих постатей радянських бюрократів і чиновників із сторінок численних гумористичних видань. Отже, у 1940 — на початку 1950 рр. почався занепад жанру політичної карикатури, який був в українському образотворчому мистецтві на рівні кращих європейських і світових шкіл і традиційно посідав одне з чільних місць у творчості приватних майстрів XIX–XX ст. Колосальний тиск цензу-

ри, економічні труднощі та злидні, голод 1946–1948 рр. — далеко не повний перелік соціальних умов, в яких проходив творчий шлях багатьох талановитих майстрів графіки, навіть визначні майстри були вимушені пристосуватися до трагічних обставин, що виникли в мистецькому житті України в останні роки сталінської доби. Політичний диктат особливо агресивно проявлявся в тематиці композиційних завдань, де пріоритетність надавалася виключно жанровій композиції ідеологічного спрямування. Багато українських графіків намагаються не підкорятися політичному замовленню, рятуючись у пейзажному — нижчому за ієрархією жанрі. Пейзаж існує як своєрідний компроміс між офіційною політикою та свободою виразу. Такий самозахист яскраво прослідковується у представників харківської школи — М. Дерегуса, Г. Бондаренка, В. Мироненка та їх учнів.

* * *

Побутові теми, злободенні соціальні проблеми повсякденного життя, що були далекі від великої політики в сатиричній графіці післявоєнних часів, надавали більший простір творчій уяві художників, мали більш ширший діапазон у жанрово-стилістичному втіленні: малюнок В. Литвиненка³⁴ вирізняється серед багатьох робіт цієї доби переконливою пластичною передачею сюжету, де зображено безпорадність лектора, який втратив чемодан з цитатами, із соковитим гумором, своєрідною метафоричністю показаний побут, невпорядкованість життя післявоєнної доби, метушня на вокзалі. У цей ряд можна поставити й роботу В. Гливенка «Аматори комунального господарства»³⁵, малюнок К. Агніта «На курортній комісії»³⁶, «Поклонник закордонного» В. Гливенка³⁷.

У післявоєнний час відновлюється майже у довоєнному об'ємі випуск друкованої продукції, майстри графіки розпочинають працювати над ілюстраціями до творів вітчизняної та зарубіжної класики. Значне місце в роботі художників посідає сучасна українська література. Митці старшої та молодшої генерації намагалися відновити арсенал виразних засобів книжкової графіки, повернути набутки школи ілюстрації 1920–1930-х рр. Тому в кращих роботах провідних художників України 1940–1950-х рр. відчутна протидія вимогам державної ідеології слідувати канонам поверхова «життєдайності», лакейського слугування «соціальним замовленням» партійної верхівки скеровували на «підлаковане» та псевдо оптимістичне відображен-

ня дійсності. Слід зауважити, однак, і в цей період відбувалося стилістичне та образне збагачення у багатьох галузях графіки, що в середині 1950-х років призвело до якісного зламу в творчості багатьох українських художників — майстрів плаката, карикатури, книжкового оформлення та ілюстрації, станкової графіки тощо. Плідно працюють в Україні в цей час В. Касян, О. Пащенко, М. Дерегус, О. Довгаль, З. Толкачов, І. Дайц, В. Мироненко, О. Кульчицька, О. Данченко, О. Шовкуненко, В. Литвиненко, К. Агніт, В. Гливенко, О. Козюренко, Б. Шаповал, О. Резниченко, Ф. Самусєв, багато інших. Митці не втрачають свого індивідуального стилю, власного початку, і навіть у добу розквіту сталінської диктатури, здебільшого не змінюють творчим уподобанням, додержуються національних і прогресивних традицій. Великодержавна політика, на жаль, мала численних adeptів серед радянської мистецтвознавчої номенклатури.

У 1950-му році було скликано спеціальну (четверту) сесію Академії мистецтв для підведення підсумків перебудови художньої освіти, центральною темою сесії був навчальний рисунок. Аналізуючи процес реформування, М. Ростовцев наголошує, що «...вважаючи рисунок найважливішим розділом навчального процесу на всіх факультетах художніх навчальних закладів, сесія вимагала від викладачів корінного покращання постановки викладання рисунка. Вона вказала на низку серйозних недоліків в роботі художніх інститутів, і зокрема в методах викладання»³⁸.

Того ж 1950 р. в Москві «під дахом» Академії художеств СРСР відбулася Третя наукова конференція «Сучасний стан і завдання радянської графіки». Принизливо мало та мимохідь там було згадано одну з найкращих європейських шкіл графіки, яка і на цей період була відома творчістю визначних майстрів далеко за межами України. Схоластикою, поверховим догматичним поглядом на суть творчого процесу і прагненням до адміністрування в роботі з митцями різних регіональних шкіл графіки відзначалася більшість матеріалів цієї конференції. Президент Академії художеств СРСР А. М. Герасимов, зокрема, зазначив, «...нашим недостатком является то, что мы ещё поверхностно и не всегда достаточно изучаем жизнь нашей страны и нашего народа. В своём творчестве мы всё ещё отстаём от бурных темпов нашего социалистического строительства. Нередко наши произведения показывают вчерашний день вместо яркого сегодня или светлого завтра»³⁹. Науковець А. Д. Чегодаєв пішов ще далі, і, ніби утверджуючи атмосферу

«холодної війни» в мистецтві надав категоричну оцінку мистецтва поза кордонами СРСР: «Во всех областях графики мы можем взять там только бесчисленные примеры самого жалкого вырождения. Плакат полностью попал во власть глупой, развязной рекламы; карикатура превратилась в средство возбуждения бессмысленного смеха или в грязное издевательство над народом и его прогрессивными силами...»⁴⁰. Не менш «теплі» слова знайдені А. Чегодаєвим для видатного майстра світової графіки: «Но даже у В. И. Касияна, несмотря на всю его любовь к Т. Г. Шевченко (которого он иллюстрирует уже не менее пятнадцати лет), до сих пор не найдена нужная простота и лирическая ясность, соответствующие глубокой человечности поэзии великого украинского поэта...»⁴¹.

Творчі (далеко не легкі) пошуки, праця у видавництвах, майстернях українських митців щонайменше замовчувалися. Українські графіки своїми роботами, однак, спростовували міф про національну обмеженість і провінційність, стилістичну і професійну недосконалість.

Інтенсивність творчих пошуків у галузі книжкового оформлення 1945–1950-х рр. була наслідком свідомої боротьби художників із зовнішнім прикрашательством, поверховим декоративізмом і нейтрально-описовим зоровим образом, позбавленим глибокого ідейного змісту. Слід зазначити, що подібні тенденції з початку 1950-х років спостерігалися не лише в українському та російському, але й у європейському мистецтві загалом. Мистецтво книги ставало на шлях оновлення, тяжіло до органічно цілісного вирішення у гармонійному поєднанні всіх елементів оформлення книги. «Разрыв между иллюстрацией носивший станковый характер, и остальным организмом книги, наметившийся в тридцатые годы, стал особенно ощутим позднее, в послевоенный период. Выбор тоновой техники, стал диктоваться далеко не всегда целями раскрытия содержания книги, а оказался почти общепринятым — своеобразной модой.

Уже в тридцатые годы термин «оформление книги» стал обозначать лишь одну из сторон работы художника над книгой, в противовес иллюстрированию. Художники стали разделяться на иллюстраторов и оформителей»⁴². Цей штучний розподіл, розрив між митцями, що працювали в галузі книги, став значною перешкодою у творчому процесі культури книжкової графіки, гальмували також і формування арсеналу виразних засобів.

У 1950-і рр. художники книги вже починають оволодівати творчим методом, що відкривав шлях до подальшого вдосконалення синтезного, гармонійного, композиційно цілісного здорового образу книги, від титульної сторінки до заставок і кінцівок, книжкового блоку в цілому. Питання цілісності ансамблю книжкового оформлення стало розглядатися у загальній концепції із архітектурою книги, у поєднанні зорового образу із змістом тексту, жанру видання.

«Задачей художественного конструирования издания и в частности наборного построения текста является создание книги, максимально соответствующей характеру рукописи и назначению самого издания... В последнее время художники активно работают над поиском новых, более совершенных, с функциональной и эстетической стороны, наборных построений текста книги...»⁴³.

Поняття соціально-естетичних, технічно-формальних можливостей і завдань як книжкової графіки, так і плакату, станкової графіки, стає ширшим, воно збагачується новими технічними засобами, які прийшли у післявоєнний період у видавничу сферу, підвищується художня та поліграфічна культура українських друкованих видань. «Подлинным произведением оформительского искусства может стать только книга композиционного уровня, все элементы которого подчинены общему художественному замыслу и выдержаны в едином стиле»⁴⁴.

У боротьбі за утвердження нових творчих принципів провідні українські графіки вже на межі 1940–1950-х рр. сміливо залучають нові художні прийоми, прагнуть до більш змістовного, поетичного, часом загостреного і лаконічного розкриття теми-ідеї твору, уникають описовості і нейтрально-поверхневої розробки сюжету.

У творчості видатного майстра графіки О. Довгаля, учня І. Падалки та О. Маренкова, відбулися у післявоєнний період і в подальші 1940–1950-ті рр. докорінні зміни. Він сміливо вирішує формально-технічні проблеми, майстерно вдається до тонових і графічних співвідношень, тонко передає особливості просторово-масштабні характеристики у більшості своїх книжкових робіт. Його ілюстраціям притаманний романтичний піднесений настрій, однак, митець продовжує будувати малюнок енергійними і скупими лініями. Врівноваженістю і стійкістю окремих елементів композиції характеризується більшість його робіт, яким також властива й обереж-

ність у побудові форми, лаконічна передача фактури. Пейзажні, інтер'єрні, архітектурні мотиви, а також внутрішня характеристика персонажів в малюнках О. Довгаля відрізняється гострою окресленістю форми, цільністю архітектоніки задуму.

Серед найкращих творців оформлення видань М. Гоголя, І. Котляревського, І. Франка, В. Шекспіра, І. Кочерги, М. Салтикова-Щедріна 1947 р. художник створює оформлення до видання «Ярослав Мудрий», І. Кочерги (1947), де ще вочевидь прагнення до деталізації, розповідності, однак і відчутне прагнення до нових виразних форм книжкової ілюстрації. Створене в ілюстраціях до історичних сюжетів тло не домінувало в композиційному рішенні. Різноманітність авторських художніх формальних прийомів відбилася і в фронтисписі до видання «Ярослав Мудрий», де мотиви давньоруської рукописної книги подані у масштабному зіставленні. В роботі над ілюстраціями художник застосував техніку розмивки туші, що достатньо близько імітувало враження фрески.

Багатофігурність і багатоплановість композиції в кожному з графічних аркушів О. Довгаля 1950-х рр. будувалися на тонкому підборі масштабів і деталей, а також у тональних співвідношеннях та багатими світлотіньовими переходами. Особливо ці якості позначилися в роботі над романом П. Козланюка «Юрко Крук» (1952), оповіданнями Марка Вовчка (1954), романом Ю. Яновського «Мир» (1956), повістю С. Тудора «День отця Сойки» (1956), збіркою творів Лу Сіня (1958).

Форзаці, ілюстрації, титульні сторінки та кінцівки в багатьох роботах О. Довгаля утворювали єдине ціле, органічно були поєднані єдиним образним задумом. В книжкових роботах митця «чимало кінцівок можна назвати образотворчими афоризмами»⁴⁵. Однією з останніх робіт О. Довгаля стала праця над значним за обсягом і широтою створених образів циклом ілюстрацій до «Енеїди» І. Котляревського, яка була розпочата в кінці 1950-х рр (вийшла друком 1961 р., Харків, Обласне книжкове видавництво). «Довгаль сприйняв “Енеїду” як народну поему, що розповідає про земні справи. У цьому плані він і трактує її, починаючи з титульної сторінки, де хитроокий лірник немовби починає розповідь, і кінчаючи оглядом у вигляді тину...»⁴⁶

До усіх шести частин поеми О. Довгаль створив сімдесят малюнків, художник прагнув вирішити проблему адекватного розвитку сюжетної дії засобами ілюстрацій. Найбільш значущими і характерними в роботі над

«Енеїдою» стали малюнки «Зустріч троянців з Дідоною у Карфагені», «Енею — Лависю в жони», «Бійка Дареса з Ентеллом», «Троянці вивчають латинь», «На печі». У роботі над книгою були також створені численні масові сцени, художник намагався зробити їх якомога лаконічними і конкретизованими, надати їм певного афористичного змісту. «Звучання ілюстрацій до «Енеїди» значно посилюється завдяки гостроті графічної мови, до якої вдався художник. Багатофігурні композиції чітко розчленовані за планами, точно прорисовані, автор домігся в них тонкої світлотіньової градації»⁴⁷.

Плакати О. Довгала середини 1940–1950-х років хоч і не посіли таке значне місце в його творчості, як книжкова графіка, але свідчать про намагання автора вийти за межі регламентованих штампів. Він уміло конкретизував художній образ, його плакати вирізнялися гостротою задуму і лаконічністю формальних прийомів, сміливим сполученням декоративних ліній, кольорових площин. Він прагнув відтворити реальність форм і простору. Ясним, дотепним і кличним характером відзначалися його плакати «Сьогодні хліб — не заміна зброя боротьби з ворогом» (1944), «Відбудуємо рідний Донбас» (1947), «Не той врожай, що в полі, а той, що в коморі» (1955).

Від пріоритету ілюзорно-просторових форм, як одного із регламентованого і необхідного художнього засобу серед встановлених догм 1940-х рр., як і зайвого, майже посторінкового слугування ілюстративному тексту, художники графіки все більше прагнуть до жанрово-тематичного розмаїття, запозичують і збагачують художні прийоми з інших галузей образотворчого мистецтва. В. Г. Литвиненко, крім плідної праці в журналі «Перець», все частіше у 1940–1950-і рр. звертається до класичної літературної спадщини. Протягом 1945–1946 рр. він плідно працює над ілюстраціями до байок І. Крилова та Л. Глібова. В кращих творах В. Литвиненка відчутне прагнення до контрастного зіставлення образів, принципів показу індивідуальних і характерних рис персонажів, своєрідної театралізації сюжету малюнка. «Художник придает карикатуре форму жанровой сцены. Потому в рисунке всё так добротнo, закончено, достоверно, потому с видимым удовольствием в нём отмечены “повествующие” детали. Но форма эта резко, активно противостоит тому, что изображает Литвиненко; сознательно усиливая это несоответствие, художник обнажает, подчеркивает зловещий смысл происходящего»⁴⁸.

Принципи конструктивної економності у відборі виражальних засобів, вільне володіння жанром рисунка–памфлета, комічної фантастики та малюнка–байки простежуються і в подальших працях В. Литвиненка 1950-х. У станкових графічних роботах, як і в карикатурах, книжкових ілюстраціях реальність речей і подій у художника, особливо другої половини 1950-х років знаходять свій вираз у створенні невимушеного, індивідуального, ясного і виразного образу і як у працях «Пам'ятник Т. Шевченкові у Києві» (1954), «Городничі у Хлестакова» (1952), циклі ілюстрацій до «Історії одного міста» М. Салиткова-Щедрина (1955), «Захар Беркут» І. Франка (1959) тощо. Багатьом роботам митця притаманне прагнення до синтезу декоративних елементів, що беруть участь у створенні сюжетного тла («Музиканти» Л. Глібова, «Щука та кіт», «Лягушка та віл»). Лаконізм образного змісту у роботах В. Литвиненка підкреслює життєву достовірність, він органічно поєднаний із скупими, але виразними елементами композиції малюнка. «У порівнянні малюнків кінця п'ятдесятих років з тими, що були у художника п'ять-десять років тому, видно все чого навчився за ці роки Литвиненко-рисувальник і колорист. Його лінія вже не обводить задані собі самому контури, а будує форми вибагливим стрімливим рухом. Вона незрівнянно живіша, її життя стверджують характерні перові натиски і розчерки»⁴⁹.

Отже, правда і реалізм образу в жанрі графіки в середині 1950-х років стають у центрі уваги провідних українських митців, — вони прагнуть до непростого та поетичного, економного та конструктивного поєднання виражальних засобів. У цей зламний період, коли ще остаточно не розтанула крига пост сталінської доби, і ще достатньо сильно панувала в ідеології та державній політиці невизначеність митці однак відчули першу можливість більш вільно звернутися до своїх національних витоків, вивчати досвід сучасного світового мистецтва та експериментувати у своїй творчості.

Плодотворними 1950-і роки стали для творчості багатьох провідних графіків. Розквіт і змушнення в цю добу відчув талант С. Адамовича, який вже у 1948–1949 рр. оформив видання роману «Переяславська Рада» Н. Рибачака, «Золо тисячник» С. Рябокляча, а 1950 — повісті «Гарячі почуття» Я. Баша і «Козаки» А. Толстого, де переконливість портретних характеристик поєднана із тонким психологізмом, вмінням утворити відповідну драматичну мізансцену в ілюстраціях.

У більш значній мірі ці якості в роботі С. Адамовича над двома виданнями 1952 і 1953 рр. «Борислав сміється» І. Франка. Художник уміло акцентував окремі сюжетні лінії, майстерно змалював зоровий образ місця дії, характер конкретного дієвиду, підсюжету. «Поступово зростає питома вага сюжетних мотивів у творах Адамовича. Малюнки на обкладинках, титульних сторінках, шмуцтитулах, заставки і кінцівки відкривають йому шлях до роботи над циклами ілюстрацій»⁵⁰. В роботі над «Борислав сміється» С. Адамович переконливо створив типажі-характеристики, конкретизував кожного персонажа — Левка Гаммершляга, Германа Гольдкремера, Бенедю Сеницю, Сень Бесараба, інших. Органічно та гармонійно звучить поєднання історичного та побутового тла. Стали в нагоді численні етюди, зроблені у Дрогобичі та Бориславі. Завдяки майстерним пластично-композиційним прийомам, манерою, моделювання форми переконливе враження справляє аскетичне, колористичне розв'язання, масштабно-просторове зіставлення планів. Завдяки стислому та експресивному стилю оформлення повісті «Земля» О. Кобилянської (1958), глядач сприймає книжку як єдиний мистецький ансамбль, — водночас тут відчутний експеримент художника з яскраво вираженими формами, із різним зіставленням кольорових площин. У своїй творчості сам С. Адамович відзначає прагнення до розкриття внутрішнього світу персонажів, драматургічних глибин, сюжету прозового твору. «Перш за все — життєва правда. Для ілюстрування я беру твори, які мені до душі, які мене хвилюють, у яких герої відповідають моїй сутності, моему світобаченню. Велике значення я надаю не тільки окремим ілюстраціям. Мене цікавить конструкція цієї книги... Мені по душі народне мистецтво, і я широко використовую у своїй творчості його традиції. Багато працюю з натури...»⁵¹

Середина та друга половина 1950-х років характеризується прагненням майстрів графіки до утворення динамічних дійових образів, сповнених активних, лаконічних композиційних і формоутворюючих елементів, тобто образотворча мова книжкової та станкової графіки, збагачувалася новою лексикою, на відміну від старих відживаючих консервативних канонів. Митці, що почали свій творчий шлях у 1950-і вже були орієнтовані на докорінні зміни, як у своєму творчому житті, так і на оновлення політичної ситуації в країні. Цьому значно сприяла політична «відлига» (вислів і однойменна назва твору І. Еренбурга, яким позначають добу середини 1950 — почат-

ку 1960-х рр. — фактично цей період розпочався після 1956 р. XX з'їзду КПРС), що значно розширила коло тематики, сюжетів, видань нових творів вітчизняних і зарубіжних авторів.

1957 р. на ювілейній виставці з'явилися роботи графіків нової генерації: експоновані ілюстрації (шість ліногравюр) Г. Якутовича до повісті «Фата Моргана» М. Коцюбинського. «Ілюстрації Якутовича до “Фата Моргана” побудовані в плані просторового світлотіньового рішення. Світло і тінь відіграють в них домінуючу роль незалежно від того, відбувається дія при денному світлі чи при нічному. Форма моделюється тільки в світлих місцях і зовсім зникає в тінях, які виглядають глухими, непрозорими плямами. Це могло б справляти неприємне враження, якби художник з незмінним почуттям не врівноважував їх плямами світла. За характером формальної мови ілюстрації набули нових ознак публіцистичної графіки»⁵².

У 1957–1958 рр. виражальні засоби книжкової та станкової графіки Г. Якутовича мають безпосередній зв'язок із народними джерелами, — митець водночас концентрує та узагальнює складові побудови теми та ідеї із чітко виліпленим монументальним образом. Г. Якутович створив за мотивами гуцульського побуту та переказами, легендами ліногравюру «Гуцулка», «Бокораш», «Аркан», «Послухайте, люди добрі, що маю казати...», а також ілюстрації до книги М. Білого і В. Грабовецького «Як Довбуш панів карав», що були насичені суворою, але й піднесеною романтичністю. Напруженої динаміки творів цієї доби художник досягав загостренням окремих елементів композиції, що у своєму стриманому рухові, були однак поєднані у ритмічності та гармонійній побудові.

В середині 1950-х років розпочинає свій плідний творчий шлях А. Базилевич, графік багатогранного діапазону, майстер тонкої інтерпретації образів вітчизняної та світової літератури. В роботі над малюнками до книжок «Піднята цілина» М. Шолохова (1954), «Записки причетника» М. Вовчка (1955), «Пригоди бравого вояки Швейка» Я. Гашека (1957), «Нариси бурси» М. Помяловського (1958), «Пан Халявський» Г. Квітки-Основ'яненка (1959). Ілюстрації до «Пана Халявського» належать до етапних робіт художника цієї доби. Художник намагався своєрідно передати стиль самого письменника, де побут, одяг, місцевість, народні звичаї та мистецтво XVIII ст. утворюють правдиве і типове тло сатиричного романсу. «Визначальна риса самобутньої мистецької особистості Базилевича — при-

родне почуття гумору. Саме в цьому один з виявів органічної близькості художника до фольклору, який живить мистецтво Базилевича не лише образами, а й художніми прийомами втілення. Як і в фольклорі, в творчості Базилевича гумор переплітається з сатирою, іронією...»⁵².

Циклом гравюр, присвячених тематиці та мотивам «Кобзаря», після повернення із сталінських таборів за розказаний у студентському колі політичний анекдот, розпочинає працювати в цю добу київський художник В. Куткін, він створює також цикл гравюр, присвячених краєвидам, пов'язаним із дитинством Тараса Шевченка. Художник у ексклюзивних контрастах чорно-білих масивів, лапідарного штриха та силуетів зумів відтворити здебільшого в крупно планових композиціях, поетично-філософські рядки — «Не витерпів лихої долі — умер на панцині...», «І ніби сном, над сином сидя, задрімала», «Сестри, сестри, горе вам...», «Єдиного сина, єдину надію...», «Село неначе почорніло...», «Думи мої, думи...»

Вільне звернення до спадщини Т. Шевченка в добу «відлиги» характерне для багатьох графіків різних поколінь. Однією з перших вдалих творчих робіт О. Фіщенка стала серія ліногравюр — цикл краєвидів Канева, зокрема «До могили Т. Шевченка» (1957), «Зимові сутінки» (1959–1960), «Подих весни» (1959–1960). О. Фіщенко майстерно володіє побудовою форми, площини, сміливо знаходить сміливі рішення, разом з тим прагне до простоти і ясності образу, сюжету. В його роботах відчутний зв'язок із творчістю учителя О. Пащенка, чия праця на ниві кольорової ліногравюри на зламі 1940–1950-х років яскраво свідчить про якісне зростання української станкової графіки.

Ліногравюри О. Пащенка «Відбудова Дніпрогесу» (1946), «Київська сюїта» (1944–1953), «У металургів Придніпров'я» (1952), а згодом «Весняні води», «На озерах Конча-Заспи» (1955) своїми пошуками нової художньої лексики, поетичної та лаконічної у своєму виразі пластичної мови для багатьох представників київської школи графіки післявоєнного покоління стали свого роду творчим камертоном доби оновлення. Разом з тим уже в середині 1950-х років стає зрозумілим, що багатогранне мистецтво графіки на Україні не має серйозного мистецтвознавчого і наукового підґрунтя. В оповіді 1956 р. О. Пащенко на II з'їзді художників України вказав саме на назрілі проблеми теорії та практики в галузі української графіки. «На жаль, теоретична і критична робота в галузі графіки перебуває у нас

на Україні на дуже низькому рівні. Творчий досвід майстрів української радянської графіки не узагальнюється і не вивчається. Це однаковою мірою стосується всіх галузей українського графічного мистецтва: книжкової графіки та ілюстрації, станкової графіки, політичного плаката та карикатури»⁵³.

У післявоєнний період потужно розвивається харківська графічна школа. Знекровлена переїздом до Києва після перенесення столиці кількох провідних на той час художників, середовище не залишається у вакуумі і народжує нові потужні мистецькі постаті. З перших повоєнних років у творчій процес колишньої столиці входить талановитий графік В. Мироненко. Його одразу назвуть співцем індустріального пейзажу. Не заради пріоритетності й актуальності цієї тематики в радянській графіці, а зі щирим захопленням грандіозними творіннями людських рук працює художник над графічними серіями «Відродження Донбасу» (1944–1947) й «Україна» (1947–1957). З групою студентів відвідує будови Нової Каховки; під його керівництвом створено серію аркушів «На великих будовах комунізму». Натурний матеріал втілюється у серії офортів «Каховські краєвиди» (1952–1953). Враженням від величної краси, як уявляє собі змінену Україну художник, стають аркуші присвячені Харкову. Індустріальна тематика впливає на перегляд у графічній манері майстра. Камерність невеликого формату як проникливого діалогу з глядачем зникає. Натомість, з'являються майже монументальні, до півтора метра завдовжки, аркуші. Тональна й колірна палітра набуває елегантності. Художник прагне ефектності мови. Його вабить романтика моря, глибина неба й води, ритми вітрил. Офорти все більше уподібнюються акварелі з багатою палітрою витончених градацій кольору й тону. Живописний підхід до станкової графіки у 1950-х рр. стає притаманним і графічній школі (П. Шигимага, Є. Трегуб, Є. Єгоров, О. Вяткін та ін.). Пейзажам В. Мироненка, як і харківській графічній школі в цілому, на той час притаманні класичні принципи організації картинного середовища. Насичений за тоном передній план окреслює головні «події» другого плану. Зображення, вписане в єдиний неподільний картинний простір, поступово освітлюючись, розчиняється на третьому плані. За глибиною «панорамного підходу» відчувається прагнення до найбільшої всеосяжності.

Слід вказати, що серед українських графіків, що працюють у середині ХХ ст., творчий спадок В. Мироненка знаходиться в одному ряду з О. Куль-

чицькою, М. Дерегусом, М. Пащенком, В. Литвиненком та ін. провідними майстрами національної станкової графіки, чия творчість за здатністю впливу належить до метаєтнічної, загальнолюдської системи культур.

У 1950-ті рр. до графічної майстерні залучаються учні В. Мироненка — В. Віхтинський, П. Шигимага, С. Письменний; разом з В. Мироненком в офортній майстерні працює Є. Трегуб. Їх графічні твори стилістично вписуються у існуючий контекст і різняться авторськими рисами: експресивно-енергійний Є. Трегуб, елегійно-спокійний П. Шигимага дещо компромісний, здатний легко підпорядкуватися соціальним вимогам, але щирий у своєму мистецтві В. Віхтинський.

Поряд з офортном та літографією у повоєнному Харкові розвивається ліногравюра, до якої звертаються блискучі майстри деревориту учні І. Падалки — Б. Бланк та М. Фрадкін, яким було нескладно опанувати досить подібну пластичну мову.

Дещо окремо від загального заїделогізованого процесу знаходяться акварельні пейзажі Б. Косарева, виконані у 1950-ті рр. Оскільки пейзаж залишався фактично єдиним жанром, де художники могли відносно вільно висловлювати свої думки, зважаючи на вимоги максимальної «реалістичності» та оповідності зображуваного сюжету, Б. Косарев акцентує увагу на конструктивності архітектурних форм. Фрагменти споруд, сходів, балконів тощо відтворено досить ретельно, але під таким композиційним кутом, що глядач насамперед сприймає ритми, конструкцію, площини, динаміку організації простору.

Одним із тих, хто працював переважно у портретному жанрі був харків'янин Є. Єгоров, котрий навчався у класі Д. Шавикіна, який помітно вплинув на його формування як художника. У 1950-ті Є. Єгоров починає багато й плідно працювати над графічними портретами сучасників, виконуює серію робіт у техніці літографії: портрет матері, портрет художника В. Мироненка, колгоспника І. Огаря, будівельника Г. Купця.

Поступово у творчості Є. Єгорова графіка посідає провідне місце. Вихований на реалістичних засадах об'ємно-просторового відображення, він звертається до літографії та оригінальної графіки — працює сангіною, пастеллю, аквареллю, надаючи перевагу малюнку вугіллям, що дозволяє краще відтворювати м'якість форм, повітряну перспективу, «соковитість» освітлених та затінених площин. Основні жанри, до яких апелює художник,

— пейзаж і портрет. У портретах, що кількісно переважають, головним завданням стає створення оптимістичного образу сучасника. Отже, сформувавшись на естетичних принципах 1930–1950-х, Є. Єгоров мислить і працює в їх контексті, залишаючись міцним професіоналом і співцем рідної Слобожанщини.

Видатні українські майстри реально оцінювали не тільки стан, але й масштабність творчих завдань, що постали в другій половині 1950-х перед національною школою графіки, а також її місце в європейському мистецтві ХХ ст. Незважаючи на існування «залізної» завіси, застиглих канонів соцреалізму та боротьби із «західно-буржуазним» мистецтвом, ширшали контакти українських художників із діячами світового мистецтва, почали друкуватися твори зарубіжних авторів, з'являлися нові засоби масової комунікації. В ці роки значного розвитку в Україні набули такі види графіки, як політичний плакат і карикатура, ілюстрація і книжкове оформлення та станкова графіка, яка охоплювала широку тематику і різні види графічних технік.

Бурхливий розвиток літератури й науки викликав загальну хвилю піднесення мистецтва ілюстрації та художнього оформлення книг. Над ілюстраціями працює нині велика плеяда художників-графіків — від 96-літнього І. Їжакевича до наймолодших випускників художніх інститутів Києва і Харкова»⁵⁴. Ці слова належать В. Касіянові — корифеєві української та європейської загалом графіки. Василь Ілліч Касіян — художник, який працював понад півстоліття, і різні періоди та часи його праці оцінювалися своєрідно, фокусуючи найкращі досягнення в галузі національної школи графіки. Не були винятком 1940–1950-ті р., коли майстер по-новому проаналізував здобутки свого творчого доробку 1920–1930-х, але нова доба відкрила нові можливості для його мистецького зростання і поставила нові завдання на нелегкому, але широкому шляху митця. Перші післявоєнні роки він продовжує працювати над невичерпною шевченківською тематикою, але минула війна ще не відпускала його із своїх лабет, ніби нагадувала І Світову, італійський полон. Філософською глибиною і мужньою лірикою, строгим історичним підходом і вільним, широким і експресивним штрихом позначені різні за тематикою роботи цих літ: «Напередодні перемоги» (1945), «Старий жєбрак» (1945), «Портрет Олени Кульчицької» (1945), «На Берлін!» (1945), «Слов'яни радіють» (1945), «Леся Українка» (1946), «Іван Франко» (1946),

«Дніпро над Трипіллям (1946), «Дума про побіг. Дарницький табір радянських військовополонених» (1947), «Тарас у майстерні К. П. Брюллова» (1947), «Страйк» (1948), «Катерина» (1949), цикл ілюстрацій до повісті Ольги Кобилянської «У неділю рано, зілля копала» (1950), «Канів. Хата» (1951), «Трембітар» (1952), «Лукаш і Мавка» (1953), «Шевченко над Невою» (1954). Більшість робіт 1950-х рр. В. Касіяна характерна тим, що художник відмовляється від інтенсивної концентрації виражальних засобів на магістральному розвитку побудови зорового образу. Як художник-аналітик, він розуміє, що слід розширяти партитуру композиційного застосування окремих деталей, другорядних планів. Роботи цієї доби загалом не втрачають експресивності, притаманної багатьом працям 1920–1930-х рр., разом з тим вони набирають більш лірико-епічного характеру. Художник частіше звертається до мотивів народного мистецтва, вводить елементи описовості, який не стає домінуючим, не стає стильовою ознакою своєрідного конформізму, а натомість — складовою частиною побудови образу, що розширює тематичну основу малюнка або ілюстрації. Серед останніх праць другої половини 1950-х рр. «Портрет учительки» (1955), «Портрет Івана Франка» (1956), «Вічний революціонер» (1956), оформлення та ілюстрації до трилогії П. Козленюка «Юрко Крук» (1957), «Портрет Архипа Тесленка» (1958), «Оформлення та ілюстрації до новел Василя Стефаника «Кленові листики» (1958), «Портрет І. Їжакевича» (1958), «Портрет Володимира Сосюри» (1959), кінцівка до поеми «Кавказ» (1959), інші.

У творчості видатного майстра книжкової ілюстрації та станкової графіки М. Дерегуса відбуваються на межі 1940–1950-х років зміни — у значній мірі комплекс його художніх прийомів, образна та тематична спрямованість багатьох робіт зазнає значної еволюції. Митець тяжіє до постійності, узагальненості композиції, емоційний лад його книжкових ілюстрацій пов'язаний із контрастним протиставленням світла й тіні, глибокої насиченості штриха і світлих, майже не заштрихованих плям. Таке композиційно-пластичне вираження характерне для ілюстрацій до повістей М. Гоголя «Ніч перед Різдом» (1947), О. Іваненко «Тарасові шляхи» (1949), драмифеєрії Лесі Українки «Лісова пісня» (1949), видання циклу «Українські народні думи» (1951), роману Н. Рибак «Переяславська Рада» (1953). Середина та друга половина 1950-х років характерна звертанням М. Дерегуса до образів, насичених епічно-філософським змістом. Пластика малюнків

цієї доби позначена точною і гострою лінією, виразною деталізацією форм. Часом художник майстерно доводить розвиток драматичної лінії, трагічних колізій сюжету до трагічного психологічного стану, — разом із тим застосовані ним технічні прийоми тісно пов'язані із авторським індивідуальним баченням ілюстрованого твору, вони різнобічні та доцільні. Це допомагає митцеві створити цикл історично достовірних, життєво переконливих ілюстрацій до роману Л. Толстого «Війна і мир» (1953), повістей Т. Шевченка «Наймичка» (1958), «Капітанша» (1956), «Художник» (1956), «Варнак» (1956), до творів Марка Вовчка (1957), «Площа Колоно у Венеції» (1956), «Вроцлав. Сліди війни» (1957), «У Чеське Будейовище» (1958), «Вітряк у степу» (1959). Графічні пейзажі М. Дерегуса, виконані в техніці кольорового офорта, позначені багатством м'яких півтонів і переходів, своєрідним ритмом зіставлення окремих деталей, мотивів. «Разом з цим картини природи абсолютно реальні, не відступають від дійсності, передають саму її суть. Дерегус володіє даром відтворення баченого в поетичних образах. Цього він досягає якимись невлотливими, непомітними засобами зведення всієї безмежної різноманітності і багатомовності явищ до небагатьох мотивів і характерних образів емоціональної виразності»⁵⁵.

Митець широкого творчого діапазону, визначний майстер графіки, О. Кульчицька посіла вже у першій половині ХХ ст. одне з перших місць в авангарді представників різних європейських шкіл, які плідно працювали в галузі ліногравюри, офорті, деревориту. Про зміну творчої манери О. Кульчицької на рубежі 1940–1950-х рр. свідчать не тільки роботи, які присвячені мальовничій природі Карпат, побуту та історії Гуцульщини, пам'ятникам західноукраїнської архітектури, але й гравюри, позначені новим соціальним змістом, де зрілість майстра стає своєрідним об'єктивним фактором, який допомагає уважно вдивлятися і аналізувати нову добу в житті Західної України: цикли «Культурне життя Львова» (1947), «Господарське життя Львова» (1947), «Гуцульщина при праці» (1947), «Краса рідної землі» (1948). Слід зазначити, що в офортах цієї доби, на відміну від деревориту і ліногравюри, художниця прагне до сполуки стриманої лаконічної мови із м'яким штриховим малюнком, ясними тонами і тонким моделюванням світло-тіньових співвідношень: «Літо в горах» (1947), «Прачки» (1947), «Хата під Львовом» (1947), «При криниці» (1947), а також із циклу міських краєвидів до 700-річчя Львова (1956). Від початку до середини

1950-рр. О. Кульчицька значно розширює технічні прийоми в галузі ліногравюри, — вона залучає більш інтенсивні барви, по-новому застосовує елементи народно-декоративного мистецтва та вживає різні фактури, змінює характер штриховки. Різноманітністю та монолітною побудовою образу відзначаються ліногравюри з циклу «Багатство рідної землі» (1950): «Поля в літі», «Збирають буряки», «Вівчарство», «Бджільництво», «Лісоруби», «Повернення з армії». Художниці властиве тонке почуття стилю, разом із тим вона сміливо залучала різноманітні нечасто вживані технічні прийоми. «...Окремі гравюри Кульчицька доповнює аквареллю, найчастіше розпорошуючи фарбу крізь сітку. Цю техніку вона вживала ще під час навчання у Відні, малюючи різнокольоровими фарбами по чорному папері. Одну з композицій циклу “Краса рідної землі” (“Зима”) вона виконала саме таким способом. Без жодного мазка пензлем художниця створює цікавий зимовий пейзаж. При вживанні більших площин гравюри фарби розпорошування добре передає легкі кольорові тінні на білому снігу. Але найбільш вдалі ті композиції, в яких поряд з розпорошенням фарби художниця вживала акварельний мазок (“Осінь”)⁵⁶.

Серед надбань західноукраїнської школи графіки помітне місце займає творчий доробок С. Гебус-Баранецької, чиї дереворити ще у передвоєнні часи часто експонувалися на виставках у Львові (1934, 1935, 1940 рр.) у Відні (виставка жіночих графічних робіт, 1937), Парижі (Міжнародна виставка екслібриса, 1935). Чималий доробок художниці 1930-х рр. у галузі малих графічних форм (екслібриси, поздоровчі листівки) не знаходить свого творчого продовження у післявоєнний час, натомість художниця створює 1947–1949 рр. серію багатофігурних композицій. С. Гебус-Баранецька, однак і в цих роботах продовжує свої пошуки у жанрі деревориту, де досягає сильних світлотіньових ефектів, прагнучи надати багатство тонових переходів від найтемнішого до найсвітлішого. Серед активних компонентів, що беруть участь у створенні зорового образу чільне місце посідають тексти і мотиви народно-декоративного мистецтва. Високою технікою виконання позначені дереворити С. Гебус-Баранецької «Жнива» (1947), «Косовиця сіна» (1947), «Токар» (1948), «Дресирувальник» (1949), «Портрет М. Гоголя» (1952), «Косовські гончарі» (1956), «Хата-музей М. Черемшини» (1957), «Гуцул-скрипаль» (1958). У другій половині 1950-х рр. С. Гебус-Баранецька знову починає активно працювати в жанрі екслібриса, вона наповнює їх своєрід-

ною тематикою, багато з них будується на основі рослинної тематики, гончарних розписів, вводить у світ цього різновиду графічної мініатюри різноманітні емблеми, символи, портрети, краєвиди, історичні атрибути та сюжети. «Трапляється, що в предмети народних виробів Гебус-Баранецька вводить як декоративний елемент — зокрема в композиції, побудованій на інших мотивах, — екслібриси Н. Свенціцького, А. Гурянської, А. Гумецької, І. Лежогубської, Я. Чайки, М. Батога, де основними компонентами є книги. Іноді книжкові знаки компонується на фрагментах орнаментальних чи сюжетних розписів тієї ж народної кераміки, святкових писанок, екслібриси А. Давидович — рослинний орнамент з птахом, взятий з розпису керамічного виробу, Юрія Лашука — фрагмент з розпису тарілки, Лесі Вітрук — розписи куманця і глечика...»⁵⁷

Формування творчих рис і мистецької особистості західноукраїнського графіка Л. Левицького відбувалося у 1930-і рр. під значним впливом традицій, що склалися у Краківській Академії мистецтв. У стінах цього закладу його учителями були Я. Войнеровський, В. Яроцький, С. Сіхульський. Під час навчання в Академії він створив серію карикатур-репортажів «Боротьба робітників з поліцією в Кракові», «На фабриці», «Страйк», «Тюрма», інші, — це зумовило соціальну спрямованість і публіцистичну загостреність його графічних творів і в 1940–1950-і рр. Тематика графіки Л. Левицького цієї доби переважно присвячена минулому Західної України: життя та праця селян і робітників, побут. В роботах здебільшого відтворені епізоди, свідком яких був художник. Назви циклів носять саме такий автобіографічний характер: «З оповідань мого батька» (1946–1947), «З моїх спогадів» (1947), а роки перебування у лавах Червоної Армії відображені в циклах «Солдатська бувальщина» (1948), «Нескорена земля» (1948).

Початок 1950-х знаменний тим, що Л. Левицький прилучається до роботи над книжковими ілюстраціями. 1950 р. з'являються малюнки до оповідань І. Франка і до роману С. Гудола «День отця Сойки», а згодом до роману П. Козленюка «Юрко Крук» (1952), роману І. Ольбрахта «Микола Шугай-розбійник» (1952), поеми О. Гавриленка «Львів» (1953). Мова графічних робіт і побудова загальної композиції у Л. Левицького в цю добу були перш за все скеровані на якомога більш стислу і конкретну характеристику персонажів та подачею найбільш значущих ознак дії сюжету малюнка. Художник досягає реальності у розкритті теми та ідеї ілюстрованого твору

завдяки загостреному, майже символічно небагатомовному, часом грубувато лапідарному малюнку, як в ліногравюрі «за спільною мискою», «Професійні зебраки», «Ще одна дитина» та «Тяжкий сон» (з циклу «З оповідань мого батька»). Окремі деталі та фрагменти композиційного рішення гравюр другої половини 1950-х рр. часом зазнають ще більшого емоційного навантаження, а у загальній архітектоніці малюнка грають значну роль. Композиція робіт стає більш розвинена, вона збагачується не тільки тонким зіставленням планів, а стає більш багатофігурною, що допомагає по новому розставляти акценти в побудові сюжету малюнка сміливо застосовувати незвичні ракурси показу місця дії і ліногравюри «Загарбники чужої землі», «Торгівля рабами-неграми», «Суд Лінча» (цикл «Демократія Уолт-стріту», 1953–1955). Такі творчі принципи знайшли свого подальшого продовження і в серії кольорових ліногравюр «Старе й нове» (1957). Гравюра з цієї серії «У світ далекий за хлібом» побудована на кульмінаційній мізансцені прощання з від'їжджаючими в еміграцію селянами. «Чіткі статичні постаті селян силуетом на тлі бездонного сірого небосхилу, викликають роздуми про людську долю, що загубилася серед широкого світу. Художник вирішує гравюри дещо по-живописному, узагальнюючи рисунок і колорит, — контрастні світлотіні градацій дає тільки на фоні темних людських постатей»⁵⁸.

Поява в Україні нових типів видань, серій, періодики допомогла художникам значно розширити поле своєї діяльності, зумовила подальший інтенсивний пошук у розширенні жанрово-стилістичних меж і виражальних засобів. З'явилися ознаки і риси нових принципів у творчому методі. Об'єктивні закони, які перед художником висуває той чи інший тип або різновид літературного, учбового, технічного тощо видання, пропонує створювати свою, цілком закінчену та гармонійно вивірену зорову партитуру книги. Українські графіки творчо довели наприкінці 1950-х рр. можливість здійснити на практиці саме такий метод роботи над масовими виданнями. «Метою ілюстратора є допомога читачеві безпосередньо в живих наочних образах сприйняти і засвоїти зміст літературного твору. І в цьому випадку він має, йдучи за сюжетною лінією книги, знайти й виділити вузлові моменти і підпорядкувати їм супровідні теми й образи, знайшовши певний ритм розміщення малюнків, що не суперечив би ритму оповідання»⁵⁹. Тому однією із характерних рис творчого методу художників-графіків у 1950-і рр. став синтез розповіді

й показу, а широта емоційного виразу сполучалася із конкретністю зорових образів. Прикладом у цьому відношенні стали роботи А. Резніченка «Таврія», «Перший удар» Л. Стиля, «Прапорonosці» О. Гончара, З. Толкачова «Два сини» Марка Вовчка, І. Філонова «Фата Моргана» М. Коцюбинського, «Повія» П. Мирного, «Заробітчани» К. Годієнка, М. Чепіка «Син рибалки» В. Лациса.

Поступово у другій половині 1950-х рр. відновлюється творчий пошук і у галузі шрифтової культури, розробляються нові гарнітури, що продовжують національні традиції, покладені Г. Нарбутом, Л. Лоровським, В. Кричевським. Характерною для цього періоду, новаторською за сполучкою різностильових гарнітур, але вдало гармонійних за конструкцією, стала робота В. Хоменка над книгою О. Ільченка «Козацькому роду не переводу», 1958. Художники прагнули такою полістилічністю розширити межі виражальних засобів ілюстрування видань, водночас вони уникали еклектичності, поверхового образного розв'язання. Як приклад — оформлення В. Фатальчуком клавіру балету М. Содильського «Лісова пісня» (1958), І. Хотінком книжки «Думи» (1959) і видання творів Ю. Словацького (1959), А. Девяніним збірки «Україна сміється» (1959), А. Пономаренком видання «Зачарованої Десни» О. Довженка (1957) і партитури симфонічної поеми К. Данькевича «Лілея» (1959).

Роки відлиги у другій половині 1950-х змінили обличчя багатьох українських періодичних видань. Змінюється характер ілюстрування, збагачується тематична наповненість, відчувається спрямованість і довіра до глядача, читача. Парадність 1940-х поступається місцем святковості, мажорності. Це стало відчутним у творчості відомих майстрів карикатури. Малюнок О. Козюренка в «Перці»⁶⁰ був присвячений першому радянському штучному супутнику Землі, а малюнки Б. Александровича, З. Толкачова — відродженню нового стилю життя, безпеці дорожнього руху, громадського спокою на вулицях міст⁶¹. В. Гливенко вміщує в «Перці»⁶² малюнок-каркатуру про боротьбу раціоналістів-винахідників із бюрократичною системою. Боротьбі за урожай був присвячений і малюнок-плакат Б. Шаповала «Збереже мене у пору — я таким з'явлюсь у комору». Теми боротьби з ворогами народу, шкідниками та замаскованими диверсантами на виробництві, що нав'язувалися художникам-каркатуристам, назавжди відійшли у минуле. Ознакою часу стала посиленна пропаганда ленінізму, великих завоювань жовтневої

революції, партійна пропаганда, вимагала від художників-графіків пафосності, масштабності, але саме на цьому шляху митцям часто зраджувало відчуття міри, оскільки багато хто з митців вже дивився на ідеологічні замовлення тверезими очима та розцінювали їх як звичайне заробітчанство. У 1950-х рр. розширюється тематика політичного плаката. Плакати стверджували керівну роль комуністичної партії, прославляли кращих трудівників як партії, так і країни. В них лунали палкі заклики до боротьби за мир в усьому світі. Урочистою піднесеністю насичені твори В. Яланського, присвячені вождю Комуністичної партії і всього прогресивного людства В. І. Леніну⁶³. Сучасний аналіз такої оцінки дає можливість стверджувати, що художники і партійна ідеологія та критика свідомо і вже досить відверто налаштували і поставили на конвеєр виробництва (і не завжди високого гатунку!) творів на «радянську» тематику. У цей час категорично «не рекомендується» використовувати релігійні, зокрема, християнські та деякі національні сюжети в тематиці графічних творів. У журналі «Мистецтво» (№ 1, 1955) поза титульною сторінкою, як приклад обов'язкової чергової теми, було надруковано плакат талановитого графіка, учня В. Касіяна В. Яланського. Вочевидь, що подібні соціальні замовлення примушували митців зраджувати своєму художньому смаку, уподобанню. У згаданому прикладі плакат виявився перенасиченим шрифтовими комбінаціями, числами, що нагромаджувалися, цитатами Леніна та революційними закликами. Непропорційно крупно зображено постаті робітника та солдата на барикадах 1905 р. Ні масштабність композиції, ані чіткість і переконливість малюнка не допомогли художникові обминути еклекти у подачі теми. Зоровий образ плакату не піднявся вище звичайної ілюстрації сюжету. В тому ж числі журналу «Мистецтво» було вміщено малюнок З. Толкачова, присвячений подіям революції 1905 р. Цільність і переконливість цього художнього образу (назва «На барикаді!») створюється не лише завдяки традиційними виражальними засобами графіки (енергійний, динамічний штрих малюнка, монохромність), але й вдало введеною у композицію єдиною колірною деталлю — шматом червоного прапора, майстерно запозиченим прийомом із інших галузей мистецтва. Сюжетна та жанрово-стилістична особливість цього малюнка-плакату полягала в подібності зафіксованого кадру з кінохроніки, гармонійній врівноваженості багатофігурної композиції і гострою персоналізацією окремих постатей. Вільне звернення до інших жанрів мис-

тецтва та їх стилістичних рис збагачувало лексику графіки. Поруч із цим у творчому процесі розвитку української графіки 1950-х років йшло інтенсивне відродження національних традицій жанру образотворчого мистецтва. Водночас, лексика графіки, особливо другої половини 1950-х років, ставала більш експресивною, лаконічною та виразною. Українська школа графіки збагатилася доробком митців середнього та молодшого покоління, — зокрема працями С. Подерв'янського (цикл ілюстрацій 1958 р. до повісті О. Герцена «Хто винен?», оформлення видань творів 1958 р. О. Купріна та ін.). Яскравим індивідуальним художнім почерком були позначені графічні серії О. Данченка «Люди, будьте пильні!» (1955), «Щорсівці» (1958), «Київське метро» (1959). Своєрідною пластикою та прагненням емоційності виразу вирізняються роботи Н. Лопухової над творами дитячої та юнацької літератури у видавництвах «Дитвидав» (згодом «Веселка»), «Молодь» і «Дніпро». Творчою зрілістю вирізнялися плакати І. Дзюбана, книжкова графіка А. Іовлева, Ф. Глущука до оповідань А. Головка.

З кінцевою перемогою соціалістичного реалізму у післявоєнні роки та запуском репресивно-контролюючої системи «управління мистецтвом» довоєнні новаторські пошуки харківських, київських, одеських, львівських, закарпатських художників засуджуються за «формалізм». З режимним реформуванням мистецьких процесів природа графіки отримує деформацію, а подекуди руйнацію пластичної мови.

Єдина для вищих мистецьких закладів нова художня система, що офіційно вводиться Академією мистецтв СРСР, звичайно охопила і українські виші. Жорстке рецензування художніх творів стало логічним продовженням вимог, щодо централізації художніх процесів, їх підпорядкуванню й повному контролю. Проте, розвиваючи реалістичні принципи, дана система мала і свої позитивні наслідки, які виявилися у підвищенні рівня академічного рисунка, що безумовно було важливим кроком для розвитку майбутньої графічної школи. Політичний диктат особливо агресивно проявився в тематиці композиційних завдань графічних аркушів, де пріоритетність надавалася виключно жанровій композиції ідеологічного спрямування. Програмним завданням вищої художньої школи 1950-х стає створення образу «будівника комунізму» — рішучої, героїзованої, овіяної романтикою трудових буднів людини, де психологічність портретних характеристик допускала лише у нормативних межах.

Наприкінці 1950-х у відповідності до нових художніх завдань, з'являються слабкі спроби повернення до формальних ідей та пластичних пошуків провідних майстрів-графіків початку ХХ ст. Однак окреслених проявів дана тенденція набуде лише у 1960-х: момент певного відставання пояснюється насильницьким утриманням периферійного середовища.

Отже, середина і кінець 1950-х рр. знаменні тим, що вони були сповнені мистецькими досягненнями і протиріччями у художніх пошуках митців, разом з тим вони стали плідними у загальному і творчому процесі української графіки. Сьогодні стає зрозумілим, що жорсткий диктат з боку влади породив контраргумент — внутрішній супротив митця, спровокував розкутість неофіційної творчості і став передтечею оновлення художньої лексики та інтенсивних пошуків у цій галузі наступного найдемократичнішого періоду минулого століття — 1960-х.

1. *Касіян В., Турченко Ю.* Українська радянська графіка. — К., 1957. — С. 223.
2. *Шпаков А.* Художник і книга. — К., 1973. — С. 255.
3. Там само.
4. *Кравченко Я.* Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час. — К., 2005.
5. *Ерст Ф.* Графічне мистецтво на Україні (1929) // Відділ рукописів ІМФЕ НАН України, ф. 13, оп. 3, спр. 46, арк. 10. (Цит. за: *Соколюк А.* Графіка бойчуків. — Харків; Нью-Йорк, 2002. — С. 223).
6. *Соколюк А.* Графіка бойчуків. — Харків; Нью-Йорк, 2002. — С. 223.
7. *Ковжун П.* Національна формою українська мистецька школа. Іван Падалка // Назустріч. — 1936. — № 4. — С. 1.
8. *Лобановський Б.* Український живопис у лабетах перебудов: Від джерел соцреалізму до 1980-х років: Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. — К., 1998.
9. *Комашка А.* За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві (Доповідь на семінарі аспірантів харківського інституту просторових мистецтв. Лютий–березень 1931 року). — Харків, 1931.
10. Історія українського мистецтва: У 6 т. — К., 1967. — Т. 5.
11. Там само.
12. *Бурячок І., Бурячок М.* Графіка, живопис, театральньо-декораційне мистецтво: Каталог виставки творів / Авт. вст. ст. В. Габелко — К., 1982.

13. Михайло Жук. Альбом / Авт.-упоряд. І. І. Козирод, С. С. Шевельов. — К., 1987.
14. *Касіян В., Турченко Ю.* Українська радянська графіка. — К., 1957.
15. *Владич Л.* Толкачов Зіновій: Виставка творів (Каталог). — К., 1983. — С. 13–14.
16. Гравюри Василя Касіяна: Альбом / Вст. ст. В. Касіяна — М., 1968.
17. *Владич Л.* Василь Касіян: П'ять етюдів про художника. — К., 1978.
18. *Роготченко О.* Образотворче мистецтво Радянської України 1930-х років: Автореф. ... канд. мистецтвознавства. — Львів, 2004.
19. *Владич Л.* Майстри плаката / Альбом. — К., 1989.
20. *Лашкул З.* Мистецтво періоду Великої Вітчизняної війни (1941–1945) // Історія українського мистецтва. У 6 т. — К., 1968. — Т. 6. — С. 449.
21. Там само.
22. *Толкачов З.* Виставка творів. Каталог / Авт.-упор. Л. Владич. — К., 1983. — С. 64.
23. *Владич Л.* Василь Касіян: П'ять етюдів про художника. — К., 1978.
24. *Ростовцев Н.* Очерки по истории методов преподавания рисунка. — М., 1983.
25. Там само.
26. Перець. — 1946. — № 4.
27. Там само. — № 1.
28. *Гладун О.* Харківська школа графіки (друга половина XX сторіччя): Автореф. ... канд. мистецтвознавства. — Харків, 2005.
29. Перець. — 1946. — № 14.
30. Перець. — 1947. — № 4.
31. Там само. — № 8.
32. Перець. — 1946. — № 21.
33. Там само. — № 14.
34. Там само. — № 11.
35. Там само.
36. Перець. — 1946. — № 12.
37. Перець. — 1947. — № 7.
38. *Ростовцев Н.* Очерки по истории методов преподавания рисунка. — М., 1983.
39. *Герасимов А.* Вступительное слово // Современное состояние и задачи советской графики: Третья науч. конф. 25–29 мая 1950 года. — М., 1951. — С. 217.
40. Там само. — *Чегодаев А. Д.* Современное состояние и задачи книжной и станковой графики.
41. Там само.

42. *Гончаров А. Д.* Проблемы оформления современной книги. Книга: Исследования и материалы. — М., 1966. — Сб. 12. — С. 282.
43. *Б. В. Валуенко.* Автор и художественное конструирование книги // Издательское дело, книговедение. Науч.-инф. сб. — М., 1970. — Вып. 5 (II). — С. 48.
44. *Валуенко Б.* Наборный титул и рубрики книги. — К., 1967. — С. 127.
45. *Довгаль О.* Каталог графічних творів / Упоряд. М. Безхутрий — Харків, 1959. — С. 89.
46. *Безхутрий М.* Олександр Михайлович Довгаль. — К., 1962. — С. 59.
47. Там само. — С. 33.
48. *Цельтнер В.* Валентин Гаврилович Литвиненко. — М., 1971. — С. 142.
49. Валентин Гаврилович Литвиненко: Альбом / Авт. передм. та упоряд. В. Павлов — К., 1972. — С. 52.
50. *Владич А.* Графіка Сергія Адамовича. — К., 1977. — С. 95.
51. Олексій Шовкуненко та його учні: Альбом / Упоряд. та заг. ред. М. Блюміної. — К., 1994. — С. 168.
52. Анатолий Базилевич: Альбом / Авт.-упоряд. М. Криволапов. — К., 1976. — С. 95.
53. Олексій Шовкуненко та його учні: Альбом. — С. 168.
54. *Касіян В.* Українська радянська графіка. — К., 1959. — С. 46.
55. *Врона І.* Михайло Гордійович Дерегус: Нарис про життя і творчість. — К., 1958. — С. 77.
56. *Сенів І.* Творчість Олени Львівни Кульчицької. — К., 1961. — С. 179.
57. *В'юнник А.* Стефанія Гебус-Баранецька. — К., 1968. — С. 55.
58. *Якуценко Г.* Леопольд Іванович Левицький: Нарис про художника. — К., 1968. — С. 72.
59. *Шпаков А.* Художник і книга. — К., 1973. — С. 255.
60. Перець. — 1957. — № 22.
61. Там само. — № 12, 13.
62. Перець. — 1955. — № 12.
63. *Лашкул З.* Мистецтво періоду Великої Вітчизняної війни (1941–1945) // Історія українського мистецтва... — Т. 6. — С. 449.



А. Босулаев. Афіша до кінофільму «Взбух». 1928



А. Босулаев. Афіша до кінофільму «Кіра Кіраліна», 1929



*Невідомий. Три паради.
Кіноплакат. 1931*



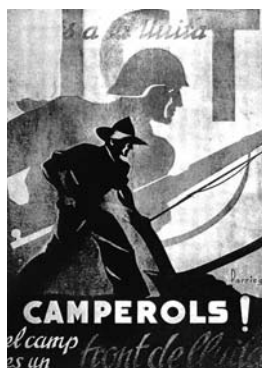
*С. Подерев'янський.
Вугілля і метал. Плакат.
1931*

*Кабедо. Загальна
робітничка спілка.
Плакат. Ймовірно 1939.
Іспанія*

*Томас. Зараз, як і раніше,
Червона допомога Іспанії
підкуватиметься про
вашу родину. Плакат.
1937. Іспанія*



*Парфієго. Селянине!
Поле так само є фронтом
боротьби. Плакат. 1937.
Іспанія*



О. Довгаль. Куркуль ховає хліб під замок. Плакат.
1930



Р. Богородський. Європа. Інваліди війни. П. о. 1930



П. Горілий. Хай живе Червона Армія. Плакат. Друга пол. 1930-х



А. Акопов. Молодь, опановуй мотоспорт. Плакат. 1940

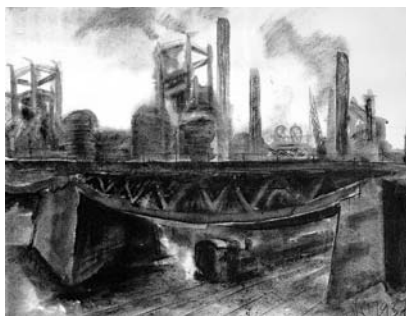
Правофуч:

В. Єрмилов. На охороні підступів. Суперобкладинка. 1933

В. Єрмилов. Війна над світом встає. Суперобкладинка. 1933

К. Козловський. У вихідному положенні. Дереворит. Ймовірно 1939

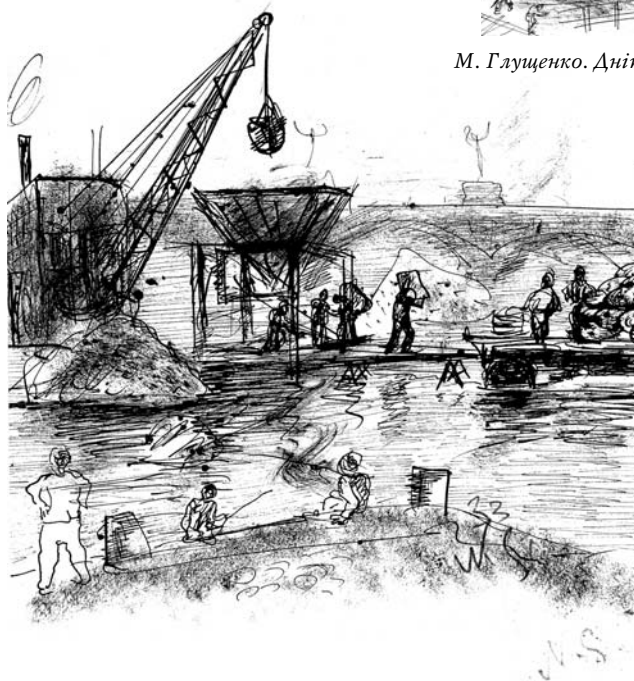




М. Глуценко. Донбас. Олівець. 1937



М. Глуценко. Дніпробуд. Олівець. 1933





М. Глуценко. Начерки із зошитів. Олівець. 1933–1938





Г. Пустовійт. На відпочинку. Олівець, акварель. До 1940

В. Касіян. Більшовицький урожай. Гравюра. 1934





О. Рубан. Гравюра до пісенника Л. Зимного. 1937



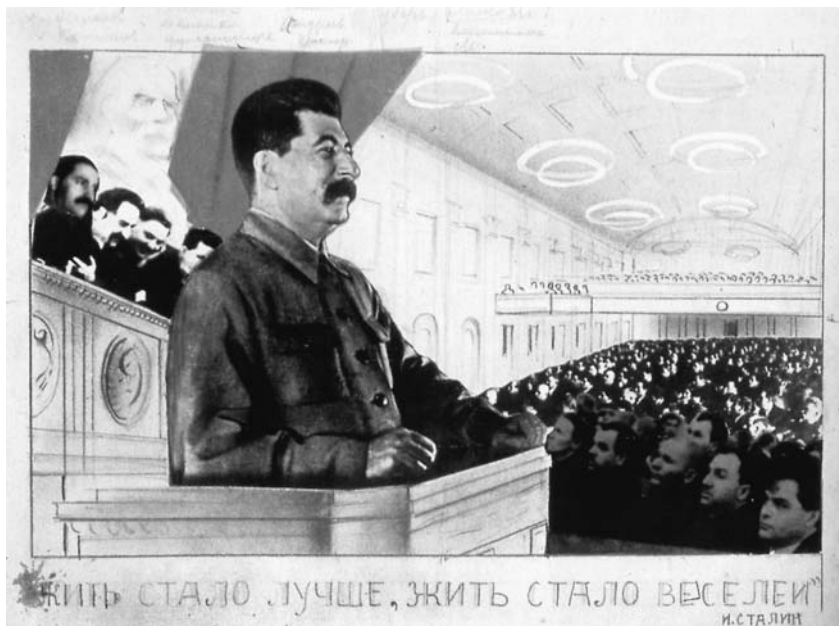
В. Седляр. Ілюстрації до поем Т. Г. Шевченка «Сова» та «Русалка». 1931



С. Налепінська-Бойчук. Ілюстрація до повісті С. Васильченка «Олив'яний перстень». 1930

В. Седляр. Ілюстрація до твору А. Головка «Мати». 1936





Г. Клужис. Жити стало краще, жити стало веселіше. Плакат. 1938



Дені і Долгозуков.
Да здравствует Ста-
линская Конституция.
Літографія. 1937

О. Маренков. Всі на ви-
бори до Верховної Ради
УРСР. Літографія. 1934

*Так! Фюрер, ми йдемо
за тобою. Плакат. 1933.
Німеччина*



*М. Альперт, А. Шайхет, С. Тулес. Віра і надія Філіпо-
ви — тенісистки. Фотоплакат. 1931. Німеччина*



В. Фатальчук.
«Добровільний» призов
до Німеччини. Олівець,
туш. До 1950



І. Макогон. Фронтіві ри-
сунки. Олівець



В. Фатальчук. Повернення.
Олівець, соус. До 1950



Й. Гіллер. Зруйнований Рейхстаг. Травень 1945



Невідомий німецький фотограф. Фото українських оstarбайтерів. Німеччина, селище Берндрот. 1942–1945

На верхньому лівому фото українські працівниці разом з німецькою родиною

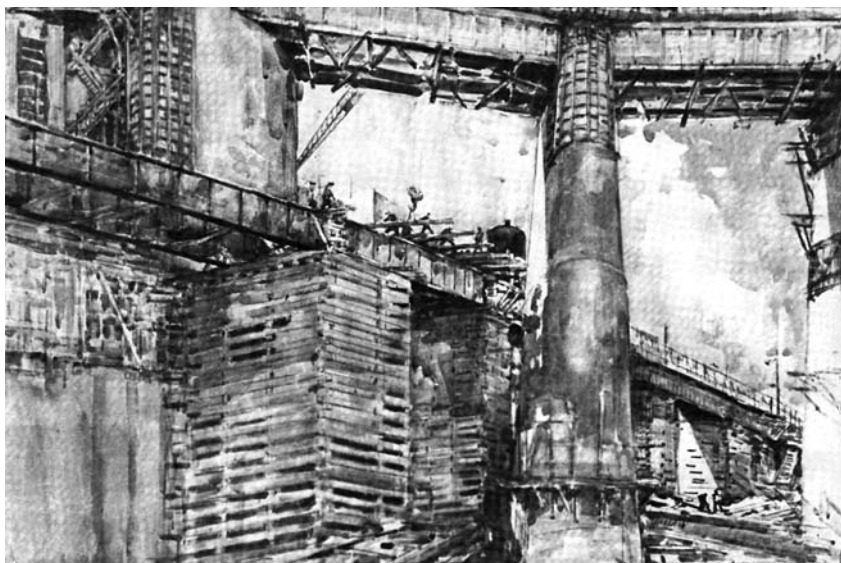




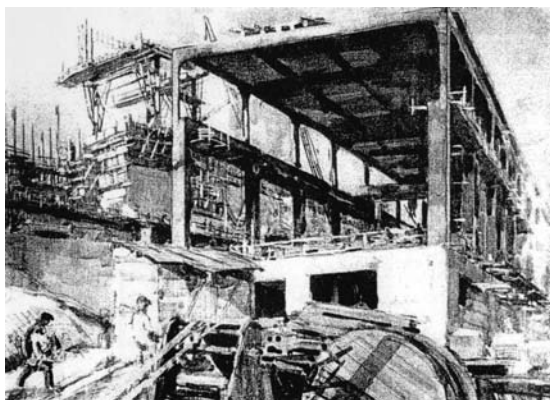
І. Макогон. У звільненому Тернополі. 1-й Український фронт. Фронтівий малюнок. Серпень 1944



В. Масик. Сестричко, братику, попрацюємо на Хрещатику. Лінорит з малюнка. 1946



О. Шовкуненко. Правий берег. З серії «Дніпробуд». Акварель. 1931



*О. Шовкуненко.
Спорудження
гідроелектростанції.
З серії «Дніпробуд». Акварель. 1931*



*Б. Піаніда.
Вигляд Хрещатика.
П. о. 1953*



*О. Чернець. Етюд «Стара
Рига». Акварель. 1954*



Ю. Мохор. До нових перемог. Плакат. Акварель, гуаш. 1955



В. Шевченко. Слава радянському спорту.
Плакат. Гуаш. 1954



О. Капітан. За честь колгоспу. Літографія. 1954–1955



О. Долотін. Готуйся до спартакіади. Плакат. 1955



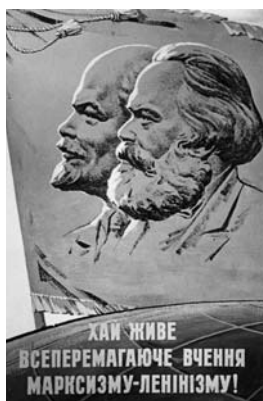
І. Крупський. Вітчизну свою ми слаavimo працею. Акварель, гуаш. 1955–1956



А. Широков.
Плакати з техніки безпеки шахтаря. 1959



С. Грешин. Плакат. 1959



О. Долотін. Балтієць. Плакат. 1955

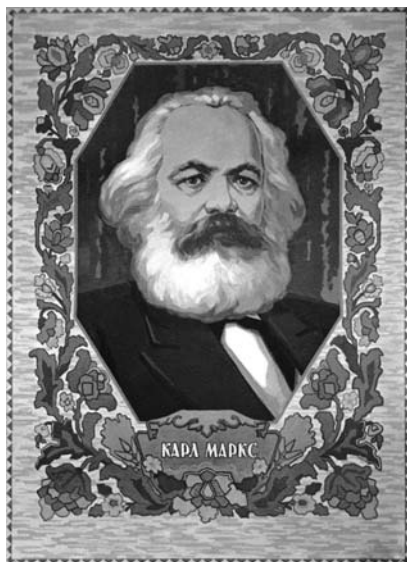
Ю. Мохор, О. Терент'єв. Хай живе марксизм-ленінізм. Плакат. 1956



Л. Канторович. Мир переможе війну. Плакат. 1951



І. Литовченко. Під прапором марксизму-ленінізму — вперед до перемоги комунізму! Плакат. 1956



*І. Литовченко. Портрет Карла Маркса.
Килим. 1957*



*І. Литовченко. Навіки разом. Гобелен.
1954*



О. Юнак. Прекрасна Україна. Плакат. 1954



Г. Гаркуша. Натюрний малюнок. Олівець. 1959



І. Крупський. Добрі коні
— гордість колгоспу!
Темпера. 1956



І. Манець. Ілюстрація до «Бурі» М. Старицького. Пефо, туш. 1961

*М. Маловський. Завзятий
маляр. Акварель. 1961*



*І. Манець. Бандурист.
Пефо, туш. 1960–1961*



*Правофуч:
Л. Фейгін. Мирний рапок.
Лінорит. 1961*





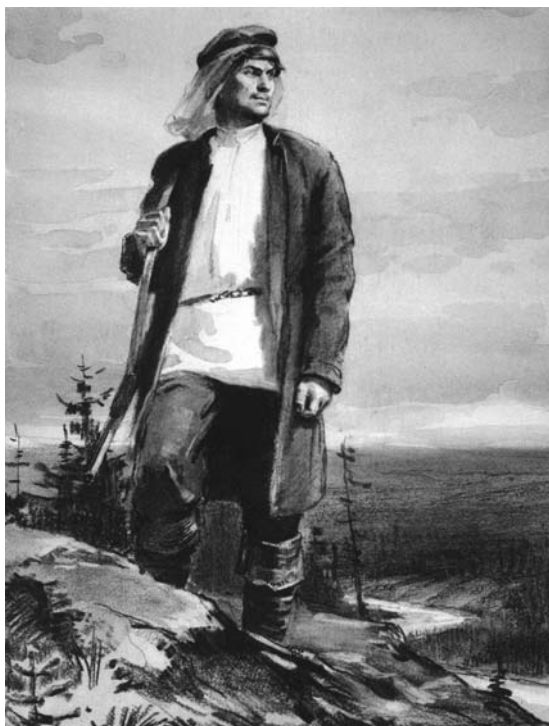
*О. Захарчук.
Київський двір. Олівець.
1955*

*О. Захарчук. На Подолі.
Олівець. 1955*



*О. Захарчук. Двір. КДХІ.
Олівець. 1954*

Г. Якутович. Ілюстрація
до роману В. Шишова
«Угрюм-ріка». 1951



Г. Гаркуша. Ілюстрація
до повісті В. Козаченка
«Гарячі руки». 1960

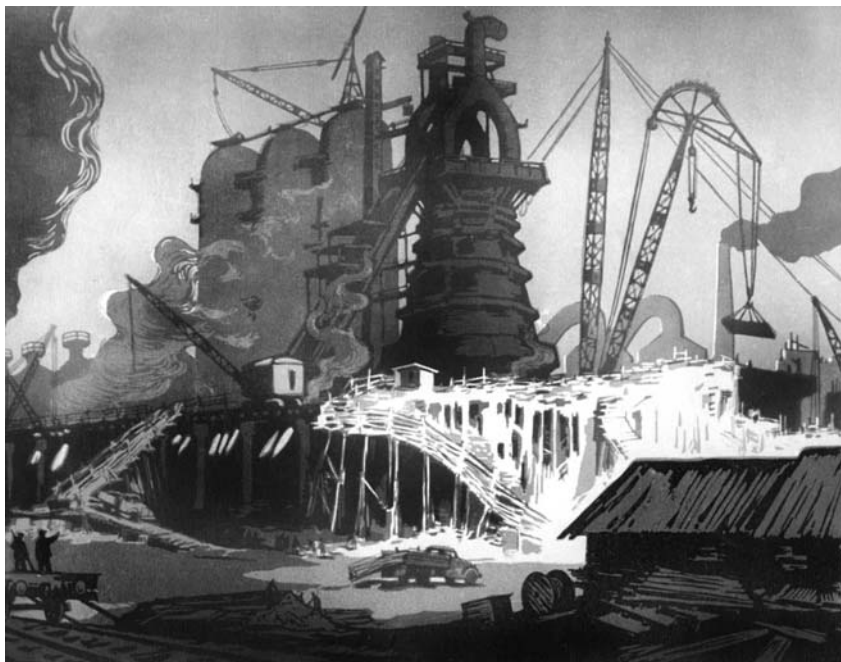


О. Олійник. Відпочинок
партизан. Літографія.
Перша пол. 1950-х



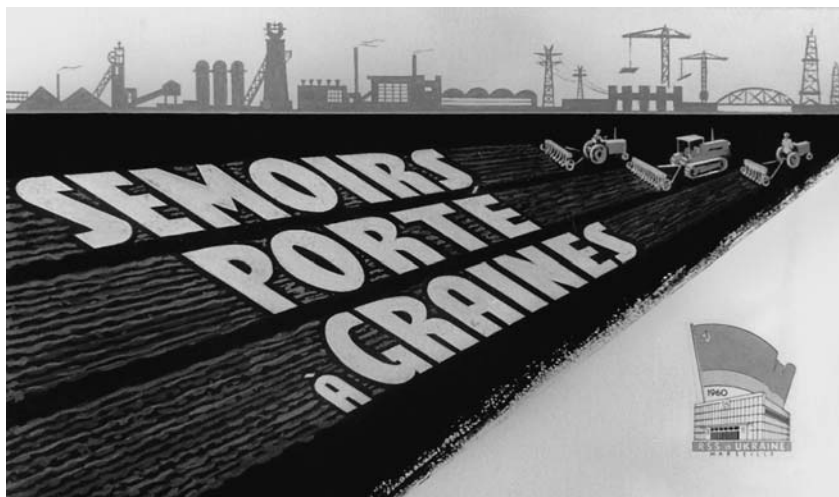
Б. Шац. Поселення будується. Кольорова літографія. 1960

І. Круський. Біля домни. Кольоровий лінорит. 1957





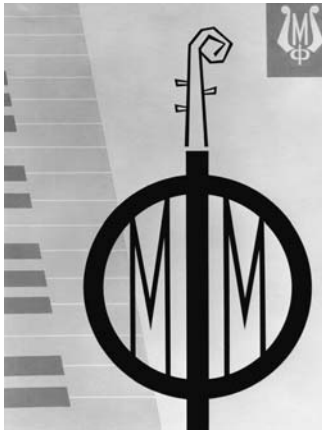
Л. Призанти. Ілюстрація до «Героя нашого часу» М. Лермонтова. Акварель. 1955



С. Бродський. Обкладинка рекламного буклета «Сіялки». 1960

В. Лучко. А я також Валя. Гравюра. 1963



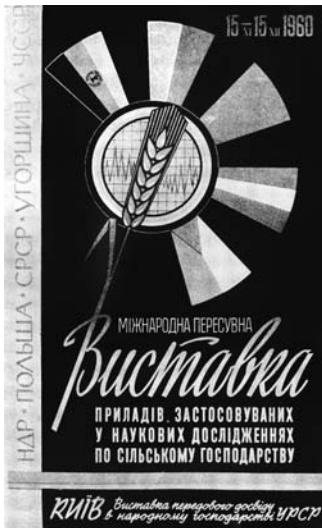


В. Артеменко. Товарний знак для Чернігівської музичної фабрики. 1962



І. Александрович. До ООН: Забули чайникшиста. Журнал «Перець». 1957

О. Снарський. Плакат. 1960



І. Северин. Добре торгувалося. 1960





В. Зелінський. Перевір рахунок. Туш, перо. «Перець» 1960, № 8

Синтез мистецтв

Характерною ознакою 1930-х рр. минулого століття у художньому процесі України як складової частини СРСР стало об'єднання діяльності представників різних видів мистецтва та доволі часте втілення в одній особі художника, скульптора, інженера, архітектора [150].

У мистецтвознавстві 1930-х рр. виникає теорія «гармонійної єдності» архітектури, живопису та скульптури. По суті, це теорія об'єднання усіх пластичних мистецтв, бо зрозуміло, що у живописі обов'язково присутній малюнок, а без знань анатомії не зліпити фігуру. «Найбільш рішуче цей поворот від тотального синтезу до ідеї «гармонійної єдності» архітектури, живопису та скульптури застосовується в радянському мистецтві 1930-х,» — читаємо книзі Є. Муріної «Проблеми синтезу просторових мистецтв» [259, с. 57]. В радянському мистецтвознавстві початку 1980-х рр. побутувала думка, що нова зацікавленість до синтезу мистецтв була пов'язана з переломом у розвитку радянської архітектури, коли себе начебто самознищує утопічна життєбудівна програма конструктивізму і в архітектурні лідери висуваються традиціоналістські течії під проводом І. Жолтовського, І. Фоміна, В. Щуко, О. Щусєва, О. Таманяна, які головну увагу приділяли «...глибинному вивченню творчих принципів епох

художнього розквіту архітектури в минулому» [259, с. 57]. Після конкурсу на проект Палацу Рад (1932), в якому взяли участь представники всіх архітектурних напрямків, питання синтезу мистецтв із другорядного одразу перетворилося на першочергове.

Як стверджував один з учасників форуму Г. Гольц, цим конкурсом можна датувати початок сучасних пошуків в напрямку синтезу. Конкурс на проект Палацу Рад, як і велика кількість інших, менш потужних, що проходили по всьому СРСР (про українські конкурси мова піде нижче), проявив головну рису, необхідну для перемоги. Запронований проект обов'язково мусив бути надзвичайно великих розмірів. Тяжіння до надмірно великих, часом непропорційних об'єктів будівництва притаманно протягом тридцятих років СРСР і Німеччини. Доказом слугує міжнародна виставка у Парижі, де дві найпотужніші держави своїми надмірно великими монументами склали загальну композицію просторового об'єму, залучивши вертикальною домінантою Ейфелеву вежу.

Монументальність сталінського стилю в Україні бере початок з конкурсів забудови Урядової площі в новій столиці — Києві, гіпертрофія в баченні та розумінні яких стане логічним завершенням величезних за розміром споруд і поясненням ще одного лиха — знесення церков та дзвіниць як архітектурних домінант навколишнього середовища. Конкретним прикладом може бути руйнація в Києві шедевра Х століття — Михайлівського Золотоверхого монастиря, який заважав реконструкції площі Рад і безпосередньо будівлі ЦК ВЛКСМ архітектора Й. Ланбарда. (Звернення до прикладів будівництва і подій, що відбулися в Москві, ніяк не суперечить розповіді про Україну тих років, бо весь СРСР був єдиним простором і керувався одними законами та постановами. На місцях, тобто в союзних республіках, практично усі постанови дублювалися відповідними документами місцевих органів влади і виконувались під більш жорстким та пильним наглядом відповідних служб.) Процес фахового злиття намітився з початку століття і впевнено окреслився до тридцятих років. Звичайно, це можна пояснити спільними інтересами митців. Художник-живописець, скульптор та графік-книжний ілюстратор могли бути однокурсниками чи навіть одногрупниками котроїсь з вищих шкіл імперії, а відтак слухати одні лекції з історії мистецтва, зустрічатися на натурних рисувальних заняттях-класах (обов'язкових для всіх студентів училищ та академій мистецтв).

Приєднання архітектора до мистецького соціуму у сучасній історії мистецтв трапилося лише на зламі XIX та XX ст. Крім соціальної необхідності спільної праці, в приватному та державному замовленнях була ще одна причина. Нею стала дуже популярна книга А. Гільдебрандта «Проблема форми в образотворчому мистецтві» [93]. Спочатку твір було перекладено англійською та французькою мовами (1893 р.), а 1914-го — російською. Вітаючи нову теоретичну розробку, Г. Вельфлін у передмові писав, що це «було схожим на дію свіжого дощу, що раптом впав на суху землю. Архітектуру я тут розумію як побудову цілісної форми, незалежної від мови форм» [74, с. 5].

Проблема синтезу, крім мистецького, мала і політичне значення. Актуальність завдання пояснювалася не лише необхідністю створення нового мистецтва, а й створення саме «соціалістичного мистецтва», яке у розумінні правлячої комуністичної системи повинне бути єдиним цілим. Тому синтез було визнано як найбільш актуальну форму творчої співдружності радянських архітекторів, живописців та скульпторів, що одразу простимулювало теоретичну зацікавленість до проблеми в усіх її аспектах — від творчих до організаційних. У 1934 р. було проведене Перше Всесоюзне творче спільне засідання архітекторів, скульпторів та живописців нової держави, яке закінчилося випуском спеціальної збірки «Питання синтезу мистецтв», що стала програмою у спрямуванні не лише теоретичних питань, а й цілком практичної дії у взаєминах архітектури та образотворчого мистецтва. Незважаючи на велику кількість представників різних течій, засідання згуртувалося навколо загального несприйняття конструктивізму як програмного виразника «функціоналістських спрямувань». Завдяки конструктивізму «архітектура як мистецтво від Харкова до Ленінграда була підмінена первинним функціонально-формалістичним організмом без образу та єдності» [259, с. 16]. Ця цитата наведена з цитованої вище книги Є. Муріної «Проблеми синтезу просторових мистецтв», що вийшла друком 1982 року. Крім іншого, вона допомагає зрозуміти ставлення тогочасного мистецтвознавства до панівного мистецького стилю і бачення образотворчого мистецтва у офіційному викладі. Питанням синтезу мистецтв та архітектури надавалося принципового значення, тому що в ньому бачили не лише спосіб відповісти на ідеологічні завдання, які важко розв'язувалися радянською художньою культурою, але й намагання пояснення безглуздої

боротьби з конструктивізмом на етапі його заміни новим архітектурно-художнім стилем — сталінською неокласикою. Тоді ж, 1934-го, учасники зборів одногосно визнали проблему синтезу мистецтв однією з найважливіших проблем творчої програми всього радянського мистецтва. «В історії мистецтва немає проблеми більш складної і більш відповідальної, ніж проблема творчої співпраці окремих мистецтв. Ця найскладніша творча проблема постає перед нами не лише в плані теорії мистецтва, але і як актуальне питання живої художньої практики наших днів. Радянське мистецтво висуває проблему синтезу трьох просторових мистецтв як одного з найважливіших пунктів своєї творчої програми» [259, с. 186]. Зрозуміло, що питання синтезу мистецтв зовсім не було лише радянським. Архітектоніка будівлі, вплив форми, залежної від групування її елементів, величини, взаємодії з тлом та простором, пов'язувалися з просторовим характером людського сприйняття в багатьох архітектурних школах світу. Проблемам синтезу мистецтв приділялося багато уваги в Баухаузі — європейській архітектурно-дизайнерській школі нового зразка. Баухауз виріс із школи художніх промислів у Веймарі, яку заснував Анрі Ван де Вельде. Берлінський архітектор Вальтер Гропіус очолив Школу художніх промислів і Вище художнє училище у Веймарі. З 1920-х рр. це об'єднання стало називатися «Державний Баухауз». Революційність його засад на десять років випередила проблеми синтезу в СРСР. Вальтер Гропіус вимагав від викладачів і студентів щонайбільше експериментувати та об'єднувати в один потік мистецтво дизайну, архітектури, декорації, а також міцного академічного малюнка, що змінювався на абстрактне відчуття у кількогодинних спеціальних завданнях — клоузурах. Серед вчителів школи були художники, математики, природознавці, скульптори, графіки, сценографи. Варто згадати імена Й. Іттена зі Швейцарії, Г. Маркса з Берліна, Л. Могой-Надя з Угорщини штудартця О. Шлеммера, В. Кандинського з СРСР, американця Л. Файнінгера, швейцарця П. Клеє. Уже перші випуски школи дали нові імена у світовому мистецтві дизайну та архітектури. Ними стали М. Броєр, Г. Баєр, Й. Альберт [118, с. 18]. Пошуками психологічного сприйняття форми пояснюють незаперечення формальної естетики та концентрування в галузі вивчення композиційної цілісності форми з її елементами. На концепт цього вчення вплинули погляди та теоретичні розробки К. Малевича і особливо В. Кандинського, виконані спеціально на замовлення В. Гропіуса.

1926 р. в Москві Кандинський видає теоретичну працю «Крапка, лінія і площина», яка згодом перекладеться німецькою мовою і з незначними доробками стане дев'ятим томом «Бібліотеки Баухауза». Ця праця стала підручником Баухауза, проте використовувалася не лише студентами. Проблеми графічних зображень на площині — головна ідея вчення — допомагали архітекторам усього світу орієнтуватися у просторі, особливо під час проектування новобудов у вже існуючому архітектурному середовищі. Експериментальна діяльність була головною засадою «нової школи». Вчителі й учні дотримувалися переконань, що існують глибинні внутрішні взаємозв'язки між ескізом товару для споживання, оформленням сцени, створенням графічного зображення та формуванням середовища людини, тобто архітектури. Після перемоги націонал-соціалістів у Німеччині 1933 р. Баухауз було розформовано, але його теоретичні знахідки та здобутки будуть пізніше використані в інших країнах світу [118, с. 19]. В багатьох спорудах української архітектури доби 1930-х рр. стануть зрозумілими вчення «нової школи» (це передусім харківський конкурсний проект головної площі архітектора А. Мордвинова, київський ресторан «Динамо», 1932–1934 (архітектори Й. Каракіс, П. Савич), житловий будинок вищого військового керівництва на розі вулиці Володимирської та Георгіївського провулку (архітектор Й. Каракіс) [215].

Щоправда, логічні мистецькі питання розвитку культури держави не пов'язувалися з політикою так, як це трапилося в СРСР і УРСР. У Німеччині Вальтер Гропіус, в Росії — К. Мельников, в Україні — О. Вербицький І. Фомін, Й. Лангбард, В. Заболотний сповідували концепцію «управління впливом на глядача за допомогою архітектури» [360, с. 100]. Надзвичайно схожими з українською архітектурою є проекти і споруди цього періоду фашистської Німеччини (Народний Дім для нового Берліну. Макет архітектора А. Шпеєра) Відтак архітектура ставала частиною художнього процесу держави, а її функціональне призначення, образність, декоративність, монументальність та помпезність відігравали, залежно від призначення будівлі, виховну, залякуючу, театральну, патріотичну роль.

Стилістична спрямованість архітектури колишнього СРСР і його складової частини України була змінена директивним указом 1930-х рр. — Постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932 р.).

Новостворена у цьому ж 1932 році Спілка архітекторів ухвалила магістральний творчий напрям у новому будівництві. Ним став, як і в інших пластичних мистецтвах та літературі, офіційний творчий метод держави — соціалістичний реалізм, а нова архітектура повинна була прагнути до створення споруд технічно досконалих, економічних, зручних і красивих, які відбивають радість соціалістичного життя, велич ідей і спрямувань радянської епохи. «Продовжуючи кращі передові традиції російського класичного мистецтва, мистецтва народів СРСР і світової художньої культури, на базі оволодіння марксизмом-ленінізмом, Спілка художників СРСР стверджує метод соціалістичного реалізму в творчій діяльності радянських митців. Аналогічні положення зафіксовані у статутах інших творчих спілок. Члени професійних спілок об'єднані не за професіями, в строгому розумінні цього слова, а за галузями виробництва. Членами Спілки архітекторів СРСР можуть стати архітектори, які є авторами проектів та побудов, що свідчить про їх професійну майстерність. Це значить, що не будь-який архітектор, художник, журналіст, письменник, композитор може бути членом відповід-

Невідомі художники. Агітаційні німецькі листівки часів окупації



ної спілки, а лише той, творча праця котрого досягла відповідного рівня професійної майстерності» [365, с. 16]. Довгий перелік статутних зобов'язань, розповідей про перевагу існуючу та можливу, про світле майбутнє під проводом Комуністичної партії, про захищеність творчої діяльності і надання замовлення врешті закінчується однією фразою, яку в сьогоднішньому розумінні проблеми варто виділити як ключову: «Ось чому творчі спілки не об'єднують усіх представників даної професії, а довга професійна бездіяльність є за статутом можливістю виключення із творчої спілки» [365, с. 17]. Тобто революційне гасло «Хто не з нами, той проти нас» було одразу закладене у статутну норму спілкування. «Чужим» та «не своїм» місця в новій державі не передбачалося. Такий перебіг подій ставив архітектуру, як і всі інші пластичні мистецтва, у повну залежність від панівної ідеології і споріднював її з іншими видами та жанрами українського радянського образотворчого мистецтва. Але разом з тим інша схожість (мається на увазі спорідненість архітектурних зразків українського будівництва 1930-х рр. зі спорудами Росії, Німеччини, Італії) піднімає вітчизняну архі-



тектуру до рівня міжнародних світових стандартів тоталітарного періоду. Журнал «Советская архитектура» № 5–6 за 1932 р. розповідає про досягнення німецьких архітекторів з ілюстраціями споруд. Це млин з хлібним елеватором в гавані Дюссельдорфу, вугільний бункер на бойні в Магдебурзі, вокзал у Мейсені, будинок у «Зоо» з кінозалом «Капітоль» на 1300 місць (автор Ганс Пельциг), Музей гігієни Крейса Вільгельма в Дрездені, поселення Кельн-Калькерфельд Ріпхана і Грода (ініціали до німецьких прізвищ в журналі не подаються). У наступні роки, починаючи з 1934 і до 1960, радянські архітектори запозичать багато передових ідей у вітчизняному будівництві.

З цієї точки зору дослідження української архітектури від 30-х рр. ХХ ст. набуває іншого смислового навантаження. Адже архітектору періоду, що вивчається, потрібно було (на відміну від закордонних колег) долати ще й ідеологічні бар'єри, бути тонким і хитрим політиком і, задовольняючи смаки художніх рад та соціального замовника, залишатися творцем. Велика кількість високопрофесійних українських новобудов цього періоду доповнює авторську доктрину щодо особливостей розвитку художнього процесу України. Об'єднуючи досягнення зодчих з творами живописців, скульпторів, графіків, автор не розмежовує, таким чином, художню культуру держави часів першої і другої фаз українського радянського тоталітаризму. Дослідник архітектури А. Пучков уже в наш час напише: «Викликає подив те, що вітчизняна мистецтвознавчо-історико-архітектурна наука, досягнувши заслужених висот у дослідженні генези стилю, загальносвітового архітектурного процесу, така неуважна до його розвитку в українській радянській архітектурі».

Звичайна згадка про конструктивізм 1920-х та неокласику 1930–1950-х рр. мало про що свідчить. Мова йде про незаідеологізовану точку зору на цю проблему. Чим можна пояснити таке вперте мовчання, оскільки нині, коли “радянська архітектура” як історико-політичний феномен відійшла в минуле і про неї можна говорити все, без ідеологічних перепон? Історик мистецтва властиво виходить з неминучості того, що відбулося» [295, с. 153]. У спробі системного аналізу проблеми дане дослідження не ставить на меті перелік та змалювання архітектурних об'єктів, що були збудовані між 1930-м та 1950-м роками. Таких праць чимало, а найвагоміші з них — розділи, що розповідають про архітектуру у ґрунтовному дослід-

женні «Мистецтво, народжене Жовтнем» (автори Ю. Белічко та С. Кілессо), [44] бездоганно зібрали та описали період з фактичної точки зору. Нас цікавлять перш за все стильові особливості процесу, емоційний вплив на глядача, національні ознаки в архітектурі тоталітарної доби та психологічне сприйняття з позиції: глядач — архітектура, архітектура — образотворче мистецтво. Актуальністю саме нинішнього часу є спектр проблем вже частково звільнений від ідеологічного тиску. На відміну від загальнонавчальних розмежувань на 20–30-ті (С. Хан-Магомедов, В. Хазанова, В. Паперний, І. Голомшток) [97; 281] і 30–40-і рр. ХХ ст., ми пропонуємо об'єднати часовий простір з політичною мораллю та панівними засадами соціалістичного українського суспільства, що окреслили такі періоди — 1925–1941, 1945–1961, а не 1955, як зазначається практично в усіх підручниках, бо до уваги береться постанова «Про усунення надмірностей в проектуванні та будівництві» (листопад 1955 року) [11, с. 28]. Таким змінам у вивченні періоду є логічне пояснення, бо мистецтво архітектури — процес тривалий у часі, тобто від початкового, ескізного етапу до закінчення будівництва може пройти десять і більше років [403, с. 198–221]. Мистецтво-2003 (Львів, 2004, с. 123–140).

Будівля, закінчена у 1937 (наприклад, Верховна Рада), вперше була намальована 1932-го. Будинки початку тридцятих планувалися всередині двадцятих, а найлютіша постанова 1955-го не зупинила широкомаштабне будівництво з колонами, великими вікнами, застосуванням керамічної різнобарвної плитки, хіба трохи скромнішим стало декоративне ліпне оздоблення, що ж до ім'я Й. Сталіна, то в мистецьких творах (переважно літературних і кінострічках) воно буде згадуватися у позитивному сенсі до початку шістдесятих) [189].

В даному дослідженні розглядаються проблеми стилю та стильових відносин як у творчості окремих митців, так і в об'єднанні чи навіть злитті цілих напрямків. Так з'явиться поняття синтез, що в нашому разі підтверджує доктрину спорідненості архітектури з іншими пластичними мистецтвами. У такому розумінні синтезу критерієм цілісності є стильова єдність живопису, скульптури та архітектури. З пошуками єдності пов'язане і монументальне мистецтво, майстри якого обов'язково співпрацювали з архітекторами. Наше бачення будь-якої архітектурної проблеми перш за все мистецтвознавче, і поняття образ, образність, стиль, декор, емоційний вплив,

позасвідоме сприйняття в даному дослідженні розглядаються як один з чинників ідеології тоталітаризму. Найбільш спорідненими з точки зору бачення проблеми та її прочитання вважаємо праці А. Каплуна «Стиль і архітектура» [165], А. Пучкова «Три парадокси тоталітарних середовищ» [294, с. 34] та «Стильоспадкоємність радянської архітектури: Спроба побудови соціальної матриці» (дослідження написане у співавторстві А. Пучкова з С. Сімаковою) [295, с. 159], С. Іванова «Архітектура в культуротворчості тоталітаризму: Філософсько-естетичний аналіз» [150]. А. Каплун запропонував цікаве бачення мистецтвознавчо-історичного позасвідомого сприйняття чи заперечення понять «стиль епохи», який в жодному разі не є стилем культури епохи, тому що епоха — категорія стала і змінювати її здобутки чи вади залежно від світосприйняття тієї чи іншої групи вчених наступних періодів некоректно і, що головне, нефахово [165]. А. Пучков, дискутуючи на цю тему, доповнює бачене ще й розумінням сприйняття встановлених стилів епохи та намагається окреслити стилі культури, що логічно відповідають моделі свідомо-несвідомої соціальної рефлексії на явища архітектурної форми [294]. Обидва вчені звертаються до висновків О. Габричевського [87, с. 51], які межують з мистецтвознавчо-філософським баченням та сприйняттям архітектурної образності, помноженої на дослідницький розум. Таке розуміння, чи принаймні намагання дійти істини в особливості розвитку в даному випадку архітектури радянської України десяти довоєнних років, повертає нас до вчення Зигмунда Фрейда (1856–1939), який ще за життя міг побачити стереотипи власних теоретичних розробок хворої підсвідомості людини, втіленої в цілком реальні образи і вчинки. «Фрейдизм» або «психоаналіз» набув величезної популярності у вчених усього світу в тих галузях науки, де вивчалися чи аналізувалися вчинки людини чи групи людей, що вплинули чи впливали на навколишній світ. Тобто практично все, що стосувалося людських почуттів, сприйняття чи несприйняття пропонованих образів у мистецтві, архітектурі, літературі чи театрі, можна було розібрати, зрозуміти чи «прочитати» з позицій знань психоаналізу. А також зрозуміти вчинки тих людей, що «виготовляють» образи, і тих, хто їх «споживає». М. Ярошевський — дослідник вчення З. Фрейда [381, с. 42–93] — відзначав, що більшість людських вчинків знаходяться поза свідомістю людини, а розуміння образотворчого мистецтва, архітектурних образів, літератури, музики взагалі підпадає під «запредель-

ною (термін цитуємо мовою оригіналу) психологію». Це пояснюється насамперед тим, що Фрейд сміливо втручався у проблему внутрішнього світу людини, його інстинктів, складних емоцій, протиріч, намагань та дій в галузі позасвідомості. Вплив Фрейда на естетичну думку Німеччини та Австрії початку ХХ ст. був дуже великим. А надзвичайна спорідненість культур СРСР і Німеччини періоду, що вивчається, дозволяє зробити висновок, що такий вплив спостерігався (можливо, більшою мірою підсвідомо) і в СРСР-УРСР. Можливо, саме цей підхід до вивчення чи, точніше, дослідження мистецтва взагалі і архітектури як його складової частини зокрема, дасть відповідь щодо гіпертрофованої величі державних споруд (будинок ЦК Комсомолу, архітектора Й. Лангбардта або будівля НКВС — нинішня будівля Верховної Ради І. Фоміна в Києві), неістотного розміру плакатів та транспарантів, багатотисячних мітингів та костюмованих вистав як у Німеччині, так і в СРСР [316, с. 54–55]. Якщо вчення Фрейда не охоплювало стовідсотково естетичні проблеми краси та художньої форми, то його послідовник К. Юнг (1875–1961) розробив теорію появи «колективного позасвідомого» у формуванні специфічних «архетипічних структур», які у символічних образах живуть у міфології різних народів [281, с. 48]. І хоча психоаналіз не мав прямого діалогу з дослідниками сприйняття архітектурних образів, вчення Юнга надзвичайно близько торкнулося сприйняття простору у величій споруді. Вчений мав на увазі фізичні розміри будівлі і співставляв їх із зростом нормальної людини. Використання такої геометричної формули врешті і стало модулем у побудові образу «нової сталінської архітектури». Людина-гвинтик і людина-мазок на кількасотметрових панно чи діаграмах своєю присутністю прославляли велич керівників та правлячої патрії. А якщо перехожий опинявся на площі перед Держпромом у Харкові, чи під колонадою ЦК ВЛКСМ у Києві, чи коло будівлі НКВС на вулиці Володимирській, він, звичайно, розумів свою німеч перед спорудою, що символізувала собою Країну. Представники психоаналізу доволі часто зверталися до філософії екзистенціалізму, зокрема до вчення М. Хайдеггера (1889–1976), яке зумовило великий вплив на естетичне вчення і, що для нас найбільш цінне, на розуміння і сприйняття простору в архітектурі. Бурхливий злет архітектурного українського генія доби конструктивізму, а практично пізнього авангарду 1930–1940-х рр., бере свій початок на зламі століть. Будівля харківського Держпрому 1926–1927 рр. залишається непереверше-

ною перлиною архітектурного проекту та його реального втілення у життя. Серед впливів, що визначали інтелектуальну атмосферу вітчизняної архітектури кінця XIX — перших десятиліть XX ст., мають бути згадані утилітаризм А. Мілля, формальна естетика Віденської школи Г. Вельфліна та А. Рігля, а також ідеологічні побудови і творча практика культури модерну О. Вагнера, А. Лооса, Л. Саллівена і, звичайно, новонароджених модерністських течій футуризму та кубізму Ж. Брака, П. Пікассо, К. Малевича, О. Родченка. Тобто розвиток українського авангарду у пластичних мистецтвах і архітектурі як їх складовій частині, сьогодні легко пояснюється минулою культурною інтеграцією у світовий культурний простір та визнанням вітчизняної архітектури «рівної серед рівних» розвинутих європейським країнам. А схильність інтелектуального авангарду до співпраці у перших десятиліттях XX ст. з ще не переміжними тоді соціалістами доводить тотожність української дожовтневої і перших десятиліть після жовтневого заклоту культури з культурою загальноєвропейською.



Художник О. Артамонов у партизанському загоні

О. Артамонов. Фронтний малюнок



Намагаючись зрозуміти, дослідити і дати правильні висновки феномену синтезу українського мистецтва 1930-х рр., звернемося до конкретних фактів, імен архітекторів, скульпторів, стильових ознак, політичного та соціального замовлення тих часів, а також до змалювання і осмислення вторинних чинників — тиску керівних органів, емоційного стану митця, жорстокої війни, руйнації споруд та проблем їх відбудови, що внесли «алогізми у розвиток культури і у формування історичного та художнього процесу України — тоді складової частини тоталітарної держави СРСР» [166, с. 103].

26 червня 1934 р. ЦК КП(б)У та Раднарком УСРР переїхали з Харкова до Києва, який став новою столицею Радянської України. Це спровокувало новий конкурс архітектурних проєктів, метою яких було перетворення старовинного Києва у соціалістичне місто. Головним об'єктом стає Урядова площа, будівництво якої потребує знесення Михайлівського Золотоверхого собору, кварталу житлових будинків, школи. З перерахованих споруд

Група командирів Ровенського партизанського загону. Весна 1944. Центральний державний архів кінофотодокументів УРСР, од. зб. 2-45606



радянська влада встигла знищити лише Михайлівський собор. Другий черзі реконструкції завадила ВВВ.

В умовах конкурсу, у якому взяли участь найвідоміші радянські архітектори з Москви, Ленінграда, Харкова, Києва, були обов'язкові завдання — двофасадність споруд і вертикальна домінанта — пам'ятник В. Леніну. Конкурс тривав протягом 1934–1935 рр. і пройшов у два етапи. В роботі конкурсу взяли участь К. Алабян, В. Риков, І. Фомін, Д. Чечулін, Й. Лангбард, П. Альошин, Й. Каракіс. Практично всі проекти віддзеркалюють суспільно-політичні та художньо-стилістичні проблеми часу — гігантоманію, парафраз класицистичних ідей, орієнтацію на мілітаристську державу. Переміг у конкурсі архітектор Й. Лангбард, за проектом якого до війни встигли збудувати ліву частину півкола — будівлю ЦК ВЛКСМ. Нижче буде подано спеціальний матеріал про розробку забудови площі, як феномену українського радянського архітектурного тоталітаризму.

* * *

Співставлення часу нинішнього з подіями семидесятилітньої давнини у роздумах про архітектурні стилі, їх задачі і шляхи, про роль особи у творчості (в даному випадку архітектурної), про вплив соціуму і залежність від нього, а також про вічну функцію творця навколишнього відчутного на дотик середовища, малоімовірно лише з першого погляду. Адже сьогодні, з висоти вдало розпочатого у сенсі архітектурного буму третього тисячоліття, знаючи, чим саме завершилися у вітчизнянній історії тридцяті, сорокові, п'ятдесяті роки минулого сторіччя, легко робити висновки, шукати винних, слухати і сприймати чи несприймати різні версії давно минулих подій. Як і в будь-якій державі, у нашій історії мистецтв обов'язково знаходяться особи, що плюндрують вітчизняну історію, борючись з давно померлими героями тих подій, з їх вчинками, діями та творами, не пояснивши і, що найприкріше, не розказавши усю правду до кінця. Так з напівправди, напівбайок з недоведеної вини складаються легенди, що переписуються спочатку, як версії, а згодом стають вироками. Як не парадоксально, але чим більше розкривається засекречених у архівах джерел з історії відчизняного мистецтва, тим прозорішою стає повна безпорадність вітчизняного мистецтвознавства у висновках минулих періодів. І навпаки — події, що здавалися знайомі з дитинства, набувають іншого психологічного навантаження, після роз-

секречених, розкритих таємниць. Але так вже складається життя, що рано чи пізно істина стає зрозумілою. Це зовсім не означає, що всі й одразу переконуються у хибності своїх вчорашніх поглядів. Зовсім ні. Але ж ознака демократичного суспільства полягає саме в тому, щоб співіснувало декілька різних бачень, і щоби за переконання, якщо останнє не співпадає з офіційним, не треба було б розраховуватися допитом у кабінетах слідчих, продовжуючи виправдовуватися у Гулагах та концентраційних таборах. Межа минулого і нинішнього століть на вістрі оновленого суспільства розколола бачення на соцреалістичне мистецтво радянської України. Таборів виявилось не два, як це передбачалося, а більше. Серед мистецьких критиків стало модно не любити минуле мистецтво, звинувачуючи його навіть у тих гріхах, яких і взагалі не існувало. Декларативність і відверто журналістський підхід у вирішенні найболючіших етапів вітчизняної історії розколов і розмежував мистецтвознавчий загал. У пресі з'явилися різні, часом відверто несправедливі звинувачення і твердження. Цілком можливо, що це був обов'язковий етап очищення та становлення демократичного вітчизняного цеху мистецьких критиків, де б кожний міг сповідувати власне бачення. Гадаю, що проблема з політичної все ж перетворилася на бажану мистецьку.

Сьогодні необхідність розібратися у власній історії з проблем образотворчого мистецтва перейшла до осмислення і нового бачення проблем архітектурних, які ніколи і не розмежовувались з мистецтвом образотворчим, залишаючись його потужною складовою частиною. Подія, що трапилася у виставковому житті столиці 2004 року, а саме відкриття виставки «Конкурсних проектів Урядового центру в Києві (1934–1935рр)» і стала точкою відліку. Пропонований нижче аналіз подій є авторським баченням проблеми, який не сприймає, але разом з тим і не заперечує інші можливі версії.

Отже влітку 2004 р. в затишному виставковому залі «Хлібня», що розташований на подвір'ї Національного заповідника «Софія Київська» відбулася виставка «Конкурсні проекти Урядового центру в Києві (1934–1935 рр.)». У коротенькій анотації було зазначено, що виставка створена за матеріалами із фондів Заповідника і що керівником проекту є Н. Куковальська. Наступний абзац повідомляв, що репрезентовані твори віддзеркалюють суспільно-політичні та художньо-стилістичні проблеми того часу. Насправді ж за емоційною силою впливу і за розсекреченою правдою це був один з найпотужніших художніх проектів останнього десятиліття.

Виставка, яка врешті спромоглася дати відповідь на безліч сучасних нагальних питань стосовно розвитку і нинішнього шляху української культури була напрочуд скромно рекламована і, на жаль, практично не відвідувана. За емоційним впливом, те, що можна було побачити у експозиції, ставало далеко попереду найгостріших проблемних творів сучасного світового мистецтва, представлених у Венеційських біенале, Документа, Маніфесті та інших престижних світових форумах сучасної образотворчості Сходу та Заходу. У мовчазних залах Софійського заповідника тоталітарне мистецтво семидесятилітньої давнини вперше предстало в усій повноті своєї страшної геніальності. Крім образності пропонованих рішень, розумінням непідробного захоплення авторів виставлених проєктів власною значимістю і бажанням увіковічити своє ім'я в кривавій історії нелогічно створеної держави, глядач зустрічався з епохою давно забутого мистецтва вищого рівня архітектурної майстерності. Архітектурне малювання, (акварель, трошки темпері та гуаші), бездоганна перспективна побудова у величезних за розміром малюнках і злет фантазії творців — вседозволеного шабашу — злих геніїв. Смак майбутніх вибухів у центрі стародавнього міста в мирний час, передчуття крові, сліз, повна згода із владою, копіювання кращих тоталітарних зразків інших імперій і відчуття своєї місії читаємо в кожному з показаних творів. Загалом 26 конкурсних проєктів. Слабих з художньої точки зору практично немає. Більшість, як і їх герої-проєкти-в'язні, бо пролежали у спецхранах довгі сім десятиліть. Кілька відомих розробок. Це пропозиції І. Фоміна, Й. Лангбарда. Інші, якщо і були оприлюднені, вивчалися переважно вузькопрофільними спеціалістами. Широкий загал мав нагоду і унікальну можливість ознайомитися з матеріалами конкурсу в наш час. Мав ознайомитись, та чомусь не ознайомився.

26 червня 1934 р. ЦК КП(б)У та Раднарком УСРР переїхали з Харкова до Києва — нової столиці радянської України. Це і стало початком українського конкурсу архітектурних проєктів на зразок нещодавно проведеного конкурсу у Москві. Мета та завдання головне і приховане — перетворення старовинних міст у соціалістичні новобудови. В Києві Головним об'єктом стає Урядова площа, будівництво якої потребує знесення Михайлівського Золотоверхого собору, кварталу житлових будинків, музичної школи. З перерахованих споруд радянська влада встигла висадити у повітря лише Михайлівський собор. Другий черзі реконструкції завадила ВВВ, яка прак-

тично врятувала світ від знищення Софіївського собору, надбрамної дзвіниці І. Шеделя — родоначальниці традицій архітектурних домінант культових споруд, зносу монумента Б. Хмельницькому роботи Мікешина, кварталу житлових будинків. (Це перелік об'єктів, що підлягали обов'язковому знищенню, але існувала і цілком реальна можливість розширення меж площі Рад, на що наполягали деякі учасники перегонів, де північний кордон площі мав проходити по вулиці Володимирській і закінчуватися Андрієвською церквою. У цьому випадку знищувався квартал між вулицями Володимирською та Десятинною з забудовою унікальних споруд 80–90-х рр. XIX ст. та сецесійних фасадів будинків зі сторони вулиці Артема).

В умовах конкурсу, у якому взяли участь наймаститіші радянські архітектори з Москви, Ленінграда, Харкова, Києва, ставилися обов'язкові завдання — двофасадність споруд і вертикальна домінанта — пам'ятник В. Леніну. (Хоча в усних переказах згадувалося про можливий монумент Й. Сталіну, що, врешті, і затримало стрімко почате будівництво.) Конкурс тривав протягом 1934–1935 рр. і пройшов у два етапи. В роботі конкурсу взяли участь К. Алабян, В. Риков, І. Фомін, Д. Чечулін, Й. Лангбард, П. Альошин, Й. Каракіс, які за свідченням прес-реліза «продемонстрували виключно високий професіоналізм, який до цього часу залишався поза увагою дослідників». Практично всі проекти насправді віддзеркалили суспільно-політичні та художньо-стилістичні проблеми часу — гігантоманію, парафраз класицистичних ідей, орієнтацію на мілітаристську державу та повну відверту зневагу до архітектурної забудови минулих періодів. Важко погодитися з твердженням, написаним на безкоштовній та безавторній листівочці, що пропонувалася відвідувачам, і проголошувала, що: «Уряд замовляв проекти тим зодчим, творчість яких була всесвітньо відома, загально визнана та концептуально зорієнтована на пошуки величного та монументального стилю в архітектурі». Стосовно відомих — це правда, а от стосовно концептуально-зорієнтованих — є сумнів. На що орієнтованих? Єдиним проектом забудови Урядової площі, що залишав Михайлівський Золотоверхий і більше того, закомпоновував його у загальний ансамбль комплексу, був проект киянина Й. Каракіса, представника київського Військпроекту.

До початку конкурсних перегонів киянин Йосиф Каракіс був достатньо відомою фігурою в столичних архітектурних колах. 1931 р. він брав участь у проектуванні та будівництві Будинку Червоної Армії та Флоту

Київського гарнізону (сьогоднішній Будинок офіцерів), забудові житлового кварталу по вулиці Січневого повстання, до початку 1935 р. ним були практично закінчені креслення відомого київського житлового будинку військових на вулиці Інститутській і Зеленого парку на дніпровських схилах, а з 1933 Й. Каракіс обіймав посаду доцента кафедри Київського національного університету будівництва та архітектури. Відомий архітектурознавець Андрій Пучков в книзі «Архітектор Йосиф Каракіс: Доля і творчість», що була видана до сторіччя архітектора 2002 року, доводить непричетність Й. Каракіса до пропозицій знищення старих будівель на Софіївському майдані, посилаючись на архівні документи, матеріали у пресі тих років, і, що найважливіше, на існуючі креслення, що збереглися до наших днів і підтверджують намагання зодчего врятувати шедевр давньоруської архітектури з неперевершеними мозаїками, частину з яких по господарськи зняли, а пізніше так само по господарськи виставили у експозицію московської Третьяковської галереї у розділі «Мистецтво древньої Русі». Разом з тим



В окупованій Полтаві. Фото Херберта Келера, 1942



існує і інша версія. А виходячи з того, що усієї правди розвитку подій ніхто не знав ні тоді, не знає і зараз, бо матеріалів критичних чи навіть описового журналістського жанру зовсім мало, а ті повідомлення, що були надруковані у спеціальних виданнях «Київ соціалістичний» та декількох закритих для широкого читання документах, не давали і не дають повного уявлення про події семидесятилітньої давнини. Отже логічним є звернення до єдиного джерела, що донесло інформацію до сьогодні — до згадок і розмов, що без особливого ентузіазму точилися навколо проблеми. Студентам-мистецтвознавцям Київського художнього інституту про цей конкурс дуже обережно на лекціях початку семидесятих розповідали Юрій Асеєв, та Сергій Кілессо, студентам-архітекторам не боявся розповідати і навіть досліджувати конкурсні проекти Юрій Чеканюк. Широко було представлено п'ять проектів забудови у фундаментальній праці «Історія української архітектури» за редакцією В. Тимофієнка у десятому розділі «Архітектура 20–50-х рр. XX століття». Книга вийшла друком 2003 р. і несла вже неупереджену

Невідомий фотограф. Відбудований центр Полтави. 1949



інформацію. «Найзначнішою проблемою 30-х рр. стало створення парадного центру столиці. За результатом конкурсу 1934 р. прийняли пропозицію П. Юрченка розмістити центр Києва на місці Михайлівського Золотоверхого монастиря. Схвалено проект архітектора Й. Лангбарда, часткова реалізація якого виявила повну неспроможність створити цікавий архітектурний ансамбль» — прочитаємо у оновленій історії вітчизняної архітектури. (Історія української архітектури / За ред. В. Тимофієнка. — К., 2003. — С. 421). Цілком можливо, що як і сотні інших байок про події в історії вітчизняного мистецтва, це вигадка, але дотримуючись правил мистецтвознавчої етики, треба розглядати дві сторони медалі. Інша версія розповідає, що житловий будинок Київського військового округу за адресою Георгіївський провулок 2/8 авторства Й. Каракіса, що був зведений поруч із спеціально для цього знищеною у 1931 р. Георгіївською церквою — будівлею часів заснування Володимирського собору, мав стати західною межею найбільшої в Європі площі... Ще цей будинок в народі досі називають «розстріляним», бо між 1937 і 1941 тут, на розі вулиць Володимирської та Георгіївського провулку мешкали головним чином військові високопосадовці, які майже усі загинули у чистках НКВС.

Переважну більшість конкурсантів влаштувало знесення старих храмів для розчищення будмайданчика. Ніхто не заперечив проти гігантського монумента, який спотворював дніпровські схили і зорозво знищував іншу вертикаль — дзвіницю Києво-Печерського монастиря, а розробка велитенського масиву вільної площі, яка б використовувалася переважно для військових парадів і демонстрацій трудящих, стовідсотково ототожнювало проект з аналогічними творами мусолінівської Італії та гітлерівської Німеччини. Переміг у конкурсі архітектор Й. Лангбард, за проектом якого до війни встигли збудувати ліву частину півкола — будівлю ЦК ВЛКСМ.

Існуюча площа і зараз має великі розміри 600 × 120. Кордони можливого будівництва сягали 1500 × 2000, але навіть цей гігантський проект не йшов у порівняння з проектом німецьким, про який докладно розповідає його автор Альберт Шпеер у книзі «Спомини» (А. Шпеер. Воспоминания / Пер. с нем., вступ. ст. Н. Яковлева. — Смоленск, 1997). Як і радянські високопосадовці, що опікувалися держваними архітектурними конкурсами 1930-х, Гітлер особисто втручався у концепт і проекти забудови нових Німецьких площ, напівжартома, напівсерйозно пропонуючи себе у якості

Головного архітектора, про що півстоліття пізніше справжній Головний архітектор фашистської Німеччини Альберт Шпеер напише, що ця пропозиція була ні чим не божевільнішою від ідеї стати верховним головнокомандувачем. Того ж 1934 р., коли проходив український конкурс на площу Рад в новій столиці — Києві, в Нюрнберзі Гітлер замовляє перший проект перебудови на Цепелінфельде. Тимчасову дерев'яну трибуну треба було замінити на стаціонарну кам'яну. Опис проекту майбутньої площі-стадіону практично ідентичний переважній більшості репрезентованих українських проектів: — «...широкі сходи, доверху — крутіші, завершуються портиком і з обох сторін відмежовані двома кам'яними формами. Головна споруда в довжину мала 390 метрів, у висоту 24...» Гітлер повторював у колі архітекторів, що повинен займатися архітектурою та будівництвом, аби донести нащадкам дух його часу. Переобладнання Ципелінфельда мусили завершити до чергового партійного з'їзду. Трамвайне депо Нюрнберга — зразок німецької сацесії початку сторіччя, що потрапило у зону забудови, висадили у повітря так само як в СРСР-УРСР висаджували у повітря культові споруди. Світло 130 прожекторів, направлених вертикально вгору і одночасно включених для нічних маршів нагадувало б здалека прозору споруду висотою у вісім кілометрів. Цей феномет світлоархітектури було зафіксовано у кінострічках тієї пори талановитого режисера доби Лені Ріфеншталь. Проект переростав у наступних роках у площу проведення партійних парадів та мітингів. Гітлер врешті визначився і одібрав серед інших архітектурних груп пропозиції А. Шпеера. Існуюча площа мала розміри 2000 × 600. Трибуни чотирнадцяти метрової висоти вміщували 160 тисяч глядачів, а 24 вежі висотою по 40 метрів мусили логічно завершувати східні та західні кордони плаца. Посередині домінувала головна трибуна, що завершувалася жіночою скульптурою, яка мала бути вище нью-йоркської статуї Свободи (46 м) на третину. Наступним проектом 1937 р. з бутафорськими закладами першого каменю після партійного з'їзду, мав бути стадіон до Олімпійських ігор у Німеччті, який вміщував би 400 тисяч глядачів. Будівництво планувалося закінчити 1945 року. Не судилося.

Будівельна гігантоманія найбільших європейських країн 1930-х СРСР-УРСР та Німеччини були настільки тотожні, що зараз, читаючи вже розсекречені документи, дивуєшся як збігалися думки лідерів та завдання архітекторів і як трансформувалися зодчі з берегів Дніпра чи Рейну спочатку

у митців, а наступною фазою свого розвитку у над-митців — осіб, що можуть творити долю країни, знищувати архітектурні шедеври попередників, видозмінювати ландшафти, рози вітрів і, що найприкріше, слугувати тиранам у якості інструмента поневолення власного і чужого народу, залякування, а подекуди морального знищення соціуму. Якщо не вірите, проведіть експеримент — пройдіться колись під колонадою ЦК ВЛКСМ — одного з двох залишених у спомин тих днів страшного сивого і вічномолодого свідка ненародженої Площі, прогуляйтеся вулицею Грушевського повз колишній будинок НКВС розробки тоталітарного генія країни рад Івана Фоміна, чи перейдіть Дніпро пішки з тієї сторони Дніпрогесу, де зараз їдуть автомобілі. Питання відпаде саме собою, бо ви зрозумієте, що перед цими спорудами-монстрами ви — ніхто. Дивно, але залишки гігантських терм у Римі, Колізей, античні величезні за розміром споруди, площа Сан Марко у Венеції, Ейфелева вежа і Шеделевська дзвіниця Києво-Печерської лаври, що майнула під небеса, а в ясний день її видно за півсотні кілометрів, не справляють такого враження на людину, як твори тоталітарної доби ХХ ст. першої фази.

Щоправда, ці кілька років між українським проектом 1935 р. і німецьким 1940 р. мали істотну відмінність у підсвідомості замовника — влади. Політична криза, нестабільність української економіки середини 1930-х, після голоду, голодомору, провальної колективізації та ейфорична самовпевненість Гітлера після блискучих перемог у Європі і сверження ідеї надлюдства стосовно арійської нації могли стати саме тією рушійною силою, завдяки якій німецька площа мала бути по довшій стороні п'ять кілометрів. Але ж якщо взяти до уваги, що український Урядовий центр (про що свідчать проекти Я. Штейнберга, С. Григор'єва, І. Фоміна) починався з Дніпровської набережної і охоплював смугу Подолу, схили, існуючу площу плюс знищені старі будови (у одному варіанті до будинку Й. Каракіса на вулиці Стрітенській, а в інших до оперного театру), то українські розміри могли набагато перевищити найсміливіші гітлерівські проекти, бо розвинута гігантоманія в радянській архітектурі повоєнного періоду стала свідченням та переконливим підтвердженням можливої версії.

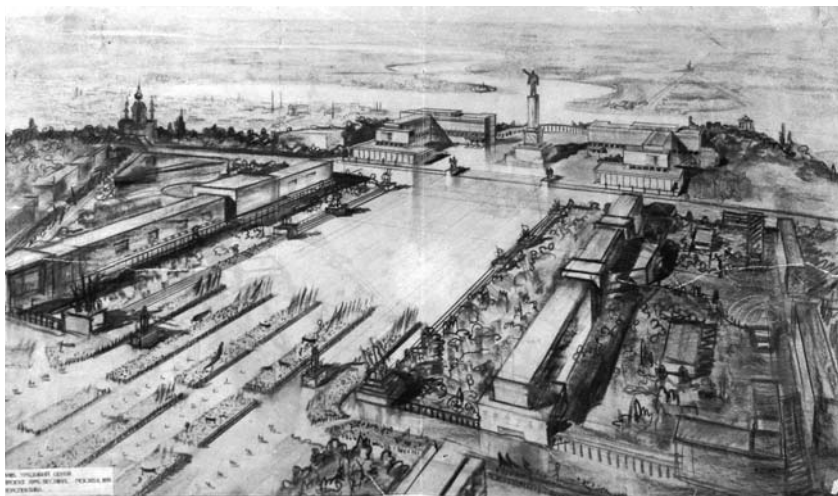
Таким чином стають зрозумілими складові бурхливого процесу архітектурної діяльності України 1930–1950 рр. Безумовна спорідненість архітектури України з архітектурними процесами Росії, Італії, Німеччини ставить здобутки вітчизняних архітекторів у ряд світових досягнень.

В історії мистецтв роки 1932–1941 вважаються другим, найсуперечливішим, етапом архітектурно-художнього культурного процесу країни. Нами цей етап датується дещо в іншому розумінні часового простору і має такий числовий вираз — 1929–1941 рр. Разом з тим ми повністю згодні з А. Пучковим, який пише, що «з двох боків він (етап) формується сувороми рамками урядових рішень, які передбачали надто обмежену, прокрустову свободу у виборі пластичних засобів віддзеркалення епохи». І далі: «Будь-яке явище стає осяжним завдяки межі. В цю епоху обрій можна було спостерігати лише в перспективі, він не мав кордонів, як і будь-який реалізм взагалі [295]. Нині ситуацію треба оцінювати ретроспективно, тобто у зворотній перспективі. Слідом за Ю. Лотманом, зазначимо важливість ролі меж — як зовнішніх, котрі виокремлюють феномен соцреалізму від усього іншого — ірреального, так і внутрішніх, що розмежовують ділянки різної кодованості» [227].



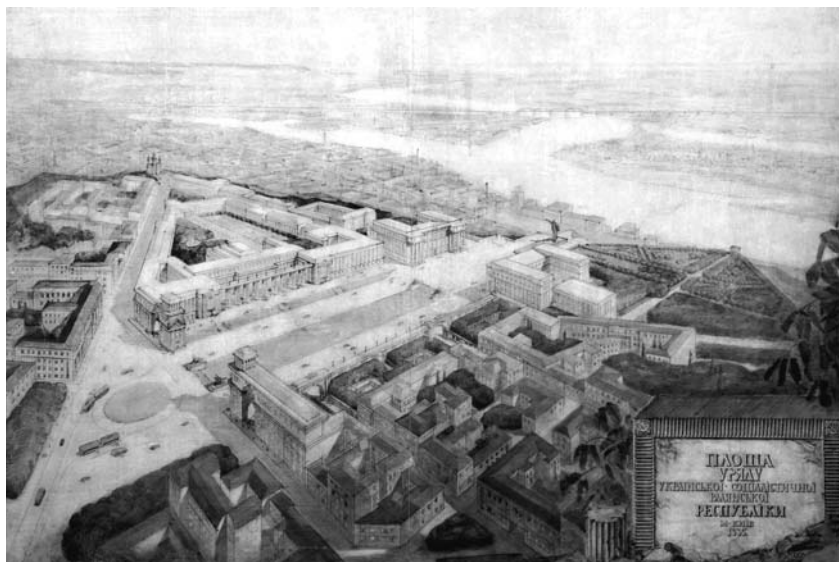
Обкладинка часопису «Соціалістичний Київ», 1934, № 3-4

Архіт. В. та О. Весніни. Конкурсний проект Урядової площі у Києві. 1935



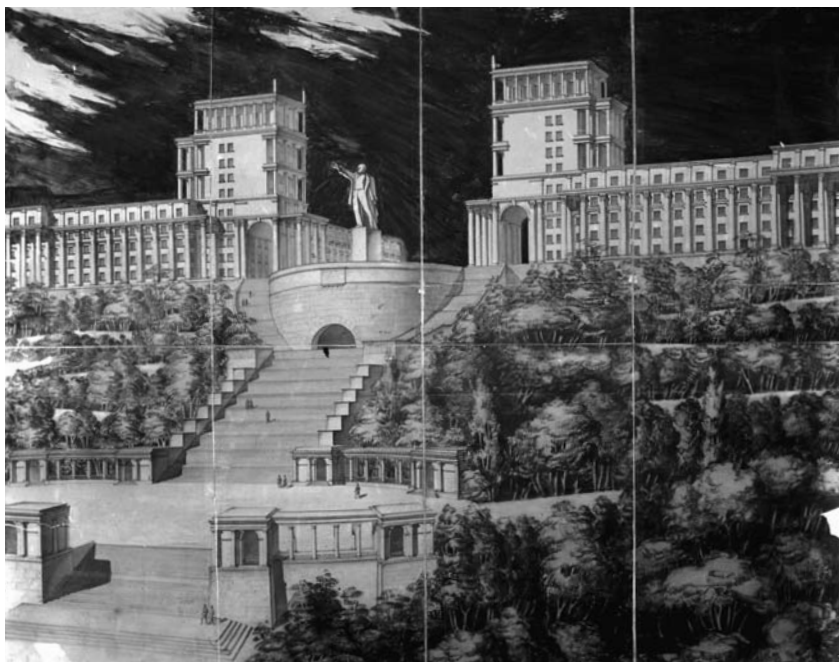


Архіт. Д. Чечулін, Г. Орлов. Конкурсний проект Урядової площі у Києві. 1935

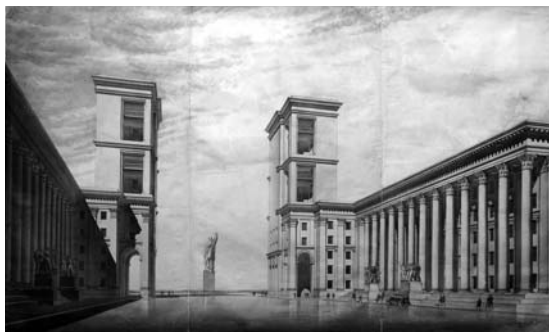


Архіт. В. Заболотний. Конкурсний проект Урядової площі у Києві. 1935





Архіт. І. Фомін. Конкурсний проект Урядової площі у Києві. 1935



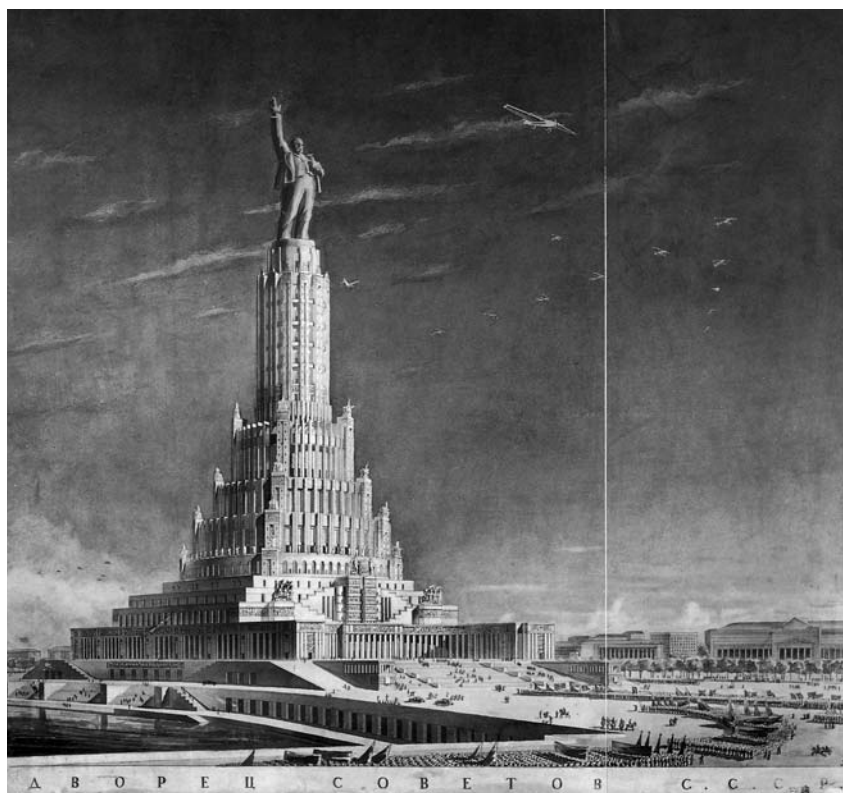


Архіт. Й. Каракіс. Варіант реконструкції житлового будинку в Георгіївському пров., 2 у Києві. Акварель. 1947–1949

Праворуч:

Архіт. Й. Каракіс. Забудова житлового кварталу по вул. Січневого повстання, 3, 3-Б у Києві. 1933–1940





Архіт. Б. Йофан. Конкурсний проект Палацу Рад у Москві. 1933



Архіт. Й. Каракіс. Готель «Жовтень» у Ворошиловграді (Луганську), 1947–1952



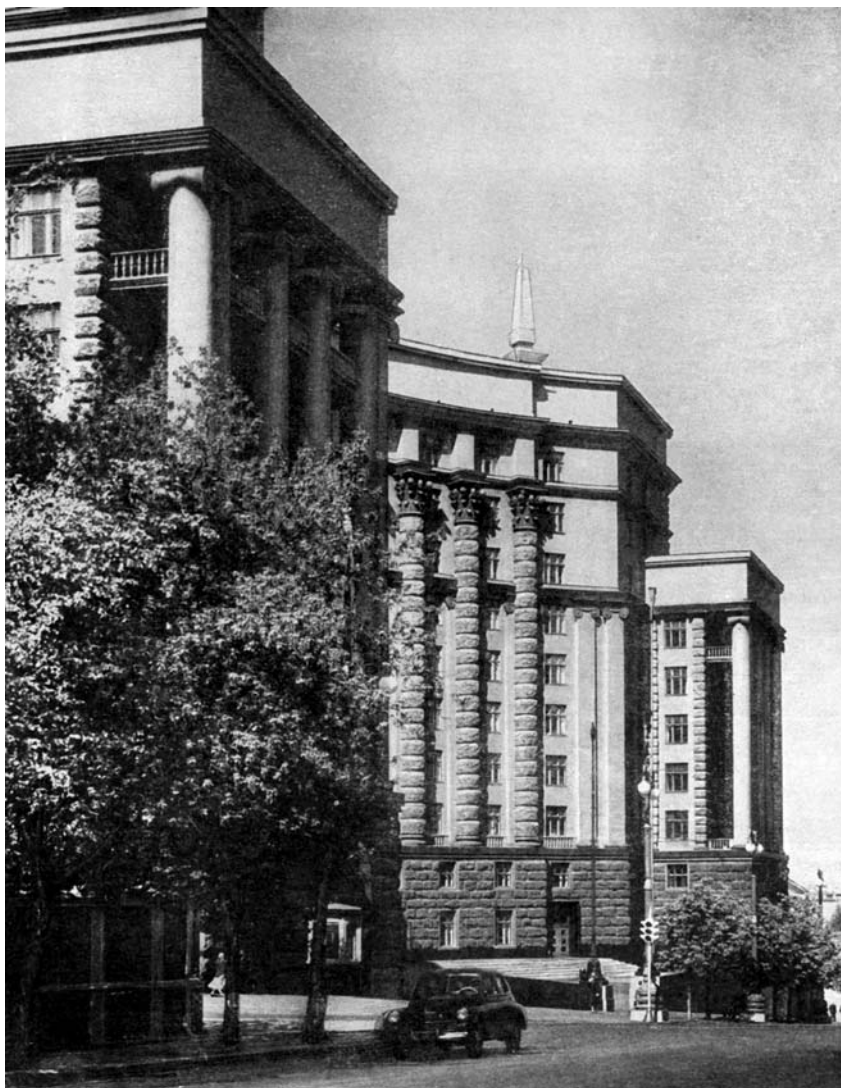
*Архіт. Й. Каракіс.
Проект Єврейського
театру по вул. Хрещати-
тик, 17 у Києві. 1939*



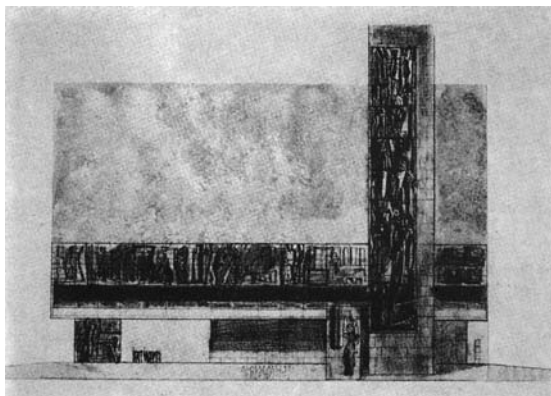
Архіт. О. Власов, А. Добровольський, В. Сазанський. Житловий будинок по вул. Хрещатик у Києві, кінець 1940-х рр.



Архіт. О. Власов, А. Добровольський, О. Малиновський, В. Єлізаров, Б. Приймак, О. Заваров та ін. Забудова Хрещатика у Києві, ансамбль по осі вул. Леніна. 1951–1956



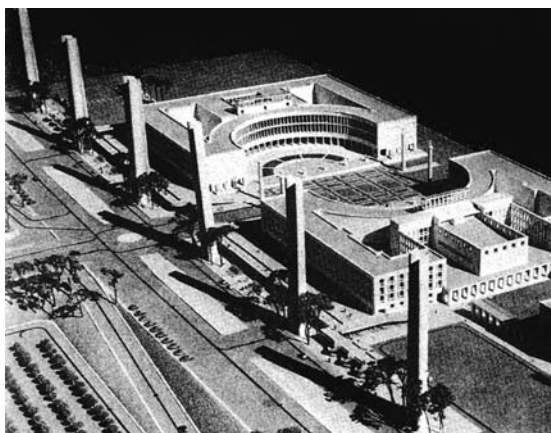
Архит. І. Фомін, П. Абросімов. Будинок НКВС УРСР у Києві. 1935–1937



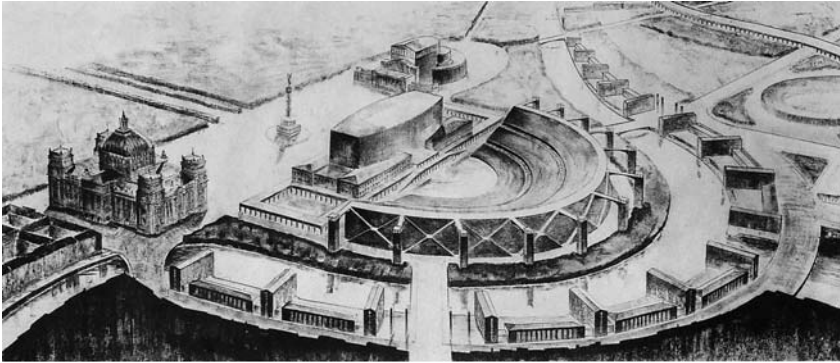
Архіт. М. Сіроні. Проект кінотеатру і залу урочистих подій. 1937. Італія



Архіт. А. Лібера та М. де Ренці. Павільон Італії на міжнародній виставці в Брюсселі. 1935. Італія



Архіт. Дж. Мюзіо, М. Паніконі та Дж. Педіконі. Макет імперського кварталу в Римі. 1939–1940. Італія

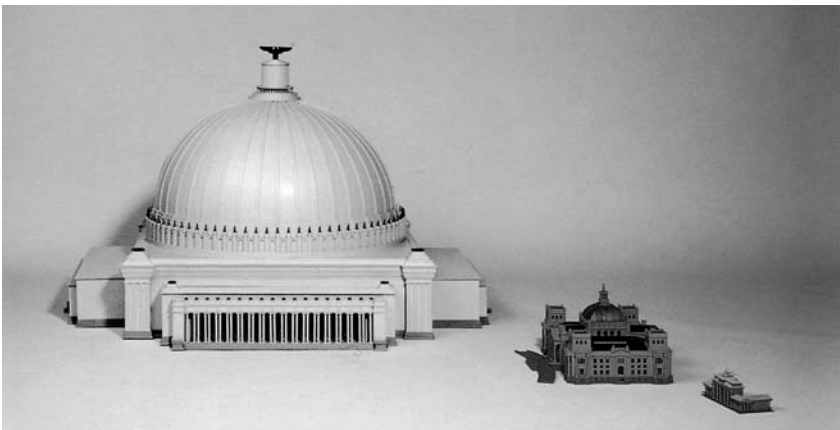


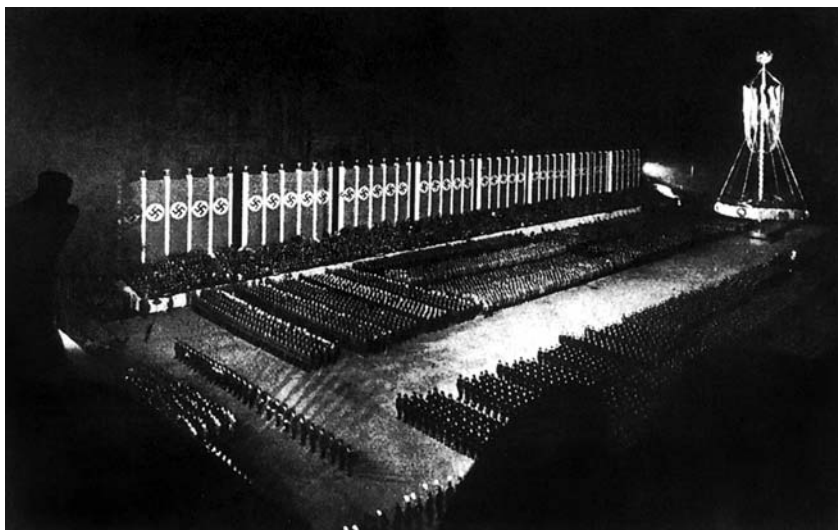
Архіт. К. Мюллер-Рем. Конкурсний проект «Будинку Праці» в Берліні. 1934

*А. Гітлер з А. Шпеєром
в Бергхофі. 1934*



*Архіт. А. Шпеєр. Макет «Гроссе халле»
в порівнянні з Рейхстагом і Бранденбурзь-
кими воротами. Берлін, прибл. 1940*





Свято праці в Люстгартені. Берлін, 1 травня 1936



К. Карра. Солдат-вершник. 1934. Італія

Г. Грубер. Мозайка. Німеччина



*Е. Блюменфельд.
Гітлер і череп. 1933*

*Дж. Гартфілд.
«За мною стоять
мільйони». 1933*





М. Сіроні. Ескіз мозаїки в Палаці юстиції в Римі. 1936



*Невідомий автор.
Жертвоприношення. 1936. Італія*



*О. Родченко.
Піонер-сурмач. 1930*

*О. Родченко. Кафета
швидкої допомоги. 1929*



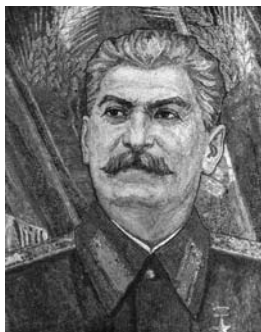


П. Іваниченко. Паркова ваза «Добробут». 1949–1951. Такі вази були встановлені у парках Києва

Н. Клейн. Мозаїчний портрет Й. В. Сталіна. 1948

Н. Клейн. Голова механізатора. Мозаїка. 1953

В. Трофименко. Мао Цзедун. Мініатюра. Слонова кістка, акварель. 1954





В. Касіян. Ленін і діти. Килим. 1935



РОЗДІЛ П'ЯТИЙ

**ТЕАТР 1930–1950-х
ОЧИМА ХУДОЖНИКА
І ГЛЯДАЧА**

Українське театрально-декоративне мистецтво нині входить до числа провідних європейських шкіл сценографії. Художники українського театру вже у 1920–1930-ті рр. були всесвітньо відомими майстрами, чиї роботи — макети, ескізи, декорації, костюми — експонувалися на міжнародних виставках. Високий професіоналізм, сміливість творчих пошуків, художня своєрідність вирізняли провідних майстрів вітчизняної сценографії, чие становлення та розвиток у ХХ ст. відзеркалюють складні процеси, що відбувалися в національному театрі, образотворчому мистецтві, а також у становленні культури, держави, в боротьбі за національну незалежність.

Художник театру разом із режисером вистави — повноправний співавтор постановки, він стратег і будівничий зорового образу, він оперує всіма можливими видами пластики, живописом, архітектурою, скульптурою, декоративним мистецтвом, дизайном, а також технологією постановочного процесу. Сценограф повинен вільно орієнтуватися в історії мистецтв, літератури, театру, музики, фольклору та етнографії.

Творчий процес у сценографії визначається не тільки сукупністю об'єктивних і суб'єктивних факторів у театральному і образотворчому мистецтві, але й певними обставинами

та нормами естетичного і політичного характеру кожної конкретної доби.

Це надзвичайно важливо в сценічному мистецтві, де художник працює в умовах конкретного театру, разом із представниками різних режисерських і акторських стилів, напрямків і шкіл. Слід зауважити, що існує зворотний зв'язок, коли сценограф може активно вплинути на формування творчого стилю театру, підбір репертуару тощо.

Ідейно-естетичні, формально-технічні методи і принципи української сценографії ХХ ст., зокрема 1930–1950-х рр., нерозривно пов'язані з вітчизняним театром — в усі періоди його злету та трагічних сторінок історії. Історичну картину сценографії 1930–1950-х рр. також неможливо відтворити без аналізу репертуару театрів, творчої діяльності режисерів і театральних колективів, історико-соціальних умов, в яких вони існували. Зростання та формування української сценографії як окремої галузі в образотворчому мистецтві 1930–1950-х рр., як і в попередні 1910–1920-ті рр., неможливе без високопрофесійного національного театру. Наприкінці другої половини ХІХ ст. пересувні театральні трупи, де брали участь М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Заньковецька, М. Садовський, ставилися нові п'єси І. Карпенка-Карого, заклали міцний фундамент традицій національного театру, але школа сценографії почала формуватися з утворенням першого стаціонарного українського театру М. Садовського в Києві. В цьому театрі вперше з'явилася посада головного художника-постановника. Театр Садовського в Києві (1907–1917) працював у приміщенні Троїцького народного дому. Вперше в Україні був створений постійно діючий театр демократичної спрямованості, загальнодоступний, де вистави йшли українською мовою. [1, с. 43–71]. Різноманітний репертуар складався з творів М. Лисенка, І. Франка, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, Лесі Українки, М. Гоголя, Ю. Словацького та ін. Перед художником вперше на Україні було поставлено завдання не тільки опанувати простір сцени, але й всебічно розкрити на стаціонарній сцені жанрово-стилістичні особливості театального твору, як музичного, так і драматичного. До етапних вистав театру Садовського належать опера «Сільська честь» в оформленні В. Кричевського (1907), «Камінний господар» Лесі Українки — художник І. Бурячок (1914).

Доба Першої світової війни, жовтневий переворот, національно-визвольна боротьба на Україні поставила театр, як і масові видовища, оформлення свят, агітпоїздів, у становище, коли образотворча режисура худож-

ника-постановника вирішувала характер соціально-політичної спрямованості вистави, акцентувала жанрово-стилістичні особливості п'єси або музичного твору.

«Молодий театр», заснований Лесем Курбасом (1917–1919), став творчою лабораторією, де сценографія вперше у вітчизняному мистецтві розкрила нові обрії в естетиці декоративного оформлення вистави. Серед вистав, оформлених А. Петрицьким в Києві у «Молодому театрі», — «Цар Едіп» Софокла (1918), «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана (1918); М. Бойчук оформив виставу «Молодість» М. Гальбе (1917). Ці роботи художників відзначалися просторовим вирішенням, де масштабність декорацій гармонійно поєднувалася з масовим дійством акторів.

На харківських сценах починає працювати О. Хвостенко-Хвостов, вихованець Московського училища живопису, скульптури й архітектури, учень К. Коровіна, А. Васнецова. «Героїчний театр-студія» в Харкові показав 1921 р. «Містерію-буф» В. Маяковського (режисер І. Авлов і художник О. Хвостенко-Хвостов). На сцені був розбудований великий станок — сходи зв'язували два рівні: «Рай» і «Пекло», площини в дусі супрематизму були строкато розфарбовані, а костюми — шаржовані, гостро персоніфіковані: «нечисті» персонажі — композиційно вирішені більш вільно, а «чисті» — мали характер ляльок-маріонеток [2, с. 14–15].

1920 р. Г. Юра заснував у Вінниці Драматичний театр ім. І. Франка, серед фундаторів його був художник М. Драк (навчався в Одеському художньому училищі, в Мюнхенській Академії мистецтв). Співпраця цих митців і в подальші 1930–1950-ті рр. визначала творче обличчя Театру ім. І. Франка. Реальна подача у розбудові сценічної обстановки, що тісно пов'язана з сюжетом п'єси, в багатьох їхніх виставах поєднувалася з пластичними прийомами, що підкреслювали театральність, умовність і виразність декорацій: «На дні» М. Горького (1920), «Фуенте Овехуна» Лопе де Вега (1923), «97» М. Куліша (1924). Оформлення М. Драком «Фуенте Овехуни» підкреслювало народність і демократичну спрямованість сюжету іспанського драматурга — були використані елементи мандрівного іспанського театру: великий поміст на бочках, свого роду невелика сцена в таверні, силуетний малюнок із зображенням панорами села, а розфарбований контур водночас мав спорідненість із тканим килимом. Постановники підкреслили оголеність театального прийому і конкретизували місце дії.

1922 р. був утворений театр «Березіль». Його мистецький керівник і режисер Лесь Курбас разом із однодумцем і визначним сценографом В. Меллером створили ряд новаторських і принципових за своєю естетичною позицією вистав [3, с. 45–48]. Методи просторового вирішення спектаклів у театрі «Березіль» своєю концепцією образної структури сценографії увійшли в історію світового театрального мистецтва доби конструктивізму. П'єси «Газ» Г. Кайзера (1923), «Джimmy Хіггінс» за Е. Сінклером (1923), «Машиноборці» Е. Толлера були втілені в «Березолі» як віддзеркалення нових ідей, що виникли в театрі в добу конструктивізму, та прагнення до максимально узагальненого ритмопластичного показу нової епохи. Індустріальна техніка, нові принципи дизайну, гострий динамізм, експресивна мова образотворчої структури декорацій були також своєрідним естетичним маніфестом «Березоля». Відмова від побутової достовірності, відсутність живописно-декоративних елементів у виставі «Газ» була логічним продовженням конструктивних пошуків В. Меллера, — система металевих ферм, на задньому плані — східці, площадки, стіна сцени оголена, на ній напис — «ГАЗ». Отже, максимальне використання планшета сцени з метою вивільнення простору для масових сцен було не самоціллю, а прагненням загострити ту символіку, що становило завдання режисерського задуму, розкрити ідею трагізму загибелі робітників газового заводу. Художник-сценограф у своїй праці наближався до інженера-конструктора, який повинен враховувати динаміку театральної дії в просторі. Під час розробки проекту сценічних конструкцій до вистави «Машиноборці» В. Меллер звернувся до авіаконструктора Калініна, оскільки центральною установкою був діючий та рухомий агрегат, подібний до гігантського пропелера. Новаторська творча робота на сцені «Березоля» стала відомою далеко за межами України. 1925 р. на Міжнародній виставці декоративного мистецтва у Парижі В. Меллер був нагороджений золотою медаллю за макет до вистави «Секретар профспілки» [там само, с. 20].

Друга половина 1920-х рр. і початок 1930-х характерні тим, що театр стає все більш політично заангажованим. Зростає догматизація духовного життя, провокації ідеологічних зіткнень, ворожнеча полеміки між ВУСППом і ВАПЛІТе, плужанами і гартівцями, С. Пилипенком та М. Хвильовим, який просвітянству протиставляв рух української культури до світового рівня [50].

В «Березолі» як антитеза уніфікуючим партійним настановам з'являються вистави «Жакерія» П. Меріме (художник В. Шкляїв, 1925), «Король бавиться» В. Гюго (1927, художник В. Шкляїв), «Золоте черево» Ф. Кромелінка (1926, художник В. Меллер), «Змова Фіеста в Генуї» (1928, художник Н. Шифрін), «97» М. Куліша (1930, В. Меллер), «Хазяїн» І. Карпенка-Карого (1932, В. Меллер). Зоровий образ цих вистав був насичений високим поетичним змістом, емоційністю та психологічною пристрастю, яскравими художніми прийомами [4, с. 61]. В європейському, зокрема в російському, театрах кінця 1920-го — початку 1930-х зберігалось творче змагання між сценографами двох напрямків. Перший, де головним було показ динаміки дії, активне прилучення глядача до дії, розвиток пластичного образу із збереженням ілюзії функціональності речей, був характерний для театру Вс. Мейєрхольда. Наприклад, у виставі «Мандат» були широко використані, як основні конструкції, концентричні кола, що рухалися майже в глядацький зал, а згодом вивозили в глиб сцени персонажів разом із бутафорськими речами. Другий творчий метод презентував московський Комедійний театр В. Татрова, де працювали, наприклад, О. Екстер (оформлення «Ромео і Джульєтта» Шекспіра, 1921), О. Веспіта — (оформлення «Федри», 1923). В Камерному театрі сценографи створювали зоровий образ, насичений пластичними ідеями сучасного живопису, архітектури, дизайну, та разом із тим вони прагнули відійти від функціоналізму, створити оформлення, що несе в собі свій власний образ.

В українському театрі можна було спостерігати синтез цих двох напрямів, все рельєфніше сценографія в постановочному процесі набирала значення образотворчої режисури, що вирішувала стратегічні напрямки стилістики та розвитку дії спектаклю. Стилістичні експерименти, коли жанр п'єси у виставі отримує іншу тональність, коли образна структура збагачується та розширюється в заданому режисером напрямку, яскраво відбилися в березолівській постановці «Жакерії» П. Меріме. Режисер Б. Тягну і учні В. Меллера, молоді художники В. Шкляїв і М. Симашкевич, надали історії середньовічного повстання французьких селян-жаків епічно-експресивного звучання [там само, с. 67]. Епізоди-картини вистави були між собою контрастно зіставлені, художники вжили метод полістилічності в оформленні, загострили композиційно костюми, що стали носіями певних характеристик персонажів (Брат Жан, селяни, блазень Будюфон, Сенешаль, вчений, Шанкар

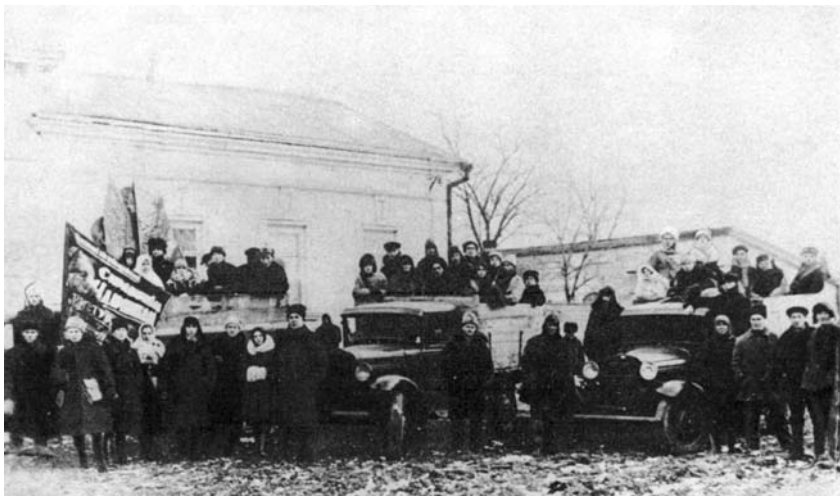
та ін.). Художники вдалися до кінематографічних прийомів монтажу крупного плану подачі елементів декорацій із узагальненою пластичною масою оформлення другого плану: кольорові вітражі, силуети стрілочастих арок, вертикалі колон — все це об'єднувалося в легкій, лаконічній і умовній конструкції, що була споріднена із духом середньовічних карнавалів аскетизмом і патетикою масових релігійних свят. Такий же стиль і підхід до інтерпретації п'єси був і у виставах, оформлених у наступні роки В. Меллером в «Березолі»: «Народний Малахій» і «Мина Мазайло» (1929) М. Куліша, «Диктатура» І. Микитенка (1930), «Загибель ескадри» (1933) і «Правда» (1937) О. Корнійчука. Інтеграція живописно-ілюзорних і декоративно-умовних методів оформлення, традицій старого і нового українського театру з його барвистим і лаконічним живописом, конструктивною за логікою побудови (вертеп, шкільний театр бурсаків, постановок «трагокомедій» у часи Києво-Могилянської академії) простежується у цих і багатьох інших сценографічних роботах кінця 1920-го — середини 1930 р. [5, с. 18].

Прогресивні діячі українського театру та образотворчого мистецтва, які працювали на його сценах, створили на рубежі 1920–1930-х рр. унікальний мистецький комплекс формально-технічних, ідейно-тематичних і образно-художніх прийомів, що віщували подальший розвиток сценографії. Театр у цей період підійшов до межі, яка робила його у радянському суспільстві надкласовим явищем, непідконтрольним у своїх творчих пошуках. Мистецький розквіт його лякав кремлівських ідеологів можливістю своєї «автокефальності» від політики щодо контролю над національними культурами. Ідеологічна нетерпимість, насаджування образу ворога значувало собою початок нищення української інтелігенції. Симптоматично, що суд над інспірованою «Спілкою визволення України» 1930 р. проходив на сцені харківського столичного Оперного театру. Сценічне мистецтво стає все більше залежним від ідеологічних структур держави як одне із важливих і пріоритетних мистецтв, що активно впливають на формування соціальної свідомості. Все більше очевидних провокацій на розкол між різними прошарками української інтелігенції, гуманістична суть мистецтва затушовується марксо-ленінськими догмами. Надання переваги класовому над загальнолюдським простежувалося в багатьох вказівках вождя, як, наприклад, в листі Й. Сталіна від 21.04.1926 р. до Генерального секретаря ЦК КП(б)У: «Тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК КП(б)У». Кількість таких

циркулярів зростала, як і добровільних «дозорців» на місцях. «Нове мистецтво» 1931 р. (№ 35, с. 4) вміщує статтю І. Врони «Проти буржуазно-академічного театрознавства», де професору П. Рудіну (згодом репресованому) закидається безліч ідеологічних і методологічних помилок: «...характер і метод дослідження й опрацювання тематики є суто описовий, літописно-спостерігальний, буржуазно-об'єктивістський... Далі, що особливо важливо, — вражає відсутність класового трактування мистецьких явищ...»

Вже у першій половині 1930-х рр. українська інтелігенція зазнала важких втрат — були арештовані Л. Курбас, Остап Вишня, Й. Гірняк, трохи згодом редактор «Нового мистецтва» В. Хмурий, драматург М. Куліш, історик театру, що заклав фундамент великої колекції творів сценографії в Театральному музеї, П. Рудін, багато інших діячів, що брали активну участь у театральному процесі на Україні. Репресії торкнулися не тільки провідних українських театрів, але й інших національних меншин — зокрема, польських. У першому Державному польському театрі у Києві розпочинали свій шлях визначні сценографи М. Уманський і Ф. Нірод, що зазнав ще під час навчання у Київському художньому інституті переслідувань за дво-

Виїзд Хмельницького театру в колгосп. 1932



рянське походження. В польському театрі Ф. Нірод створив перші талановиті роботи на ниві сценографії: «Справа громадська» Т. Ясенського (1930), «Вільгельм Телль» Ф. Шіллера (1930), «Вулиця радості» (1931), «Рабан» В. Вандурського (1932), «Ще панська не згинела» О. Скибневського (1933). Вже в першій своїй роботі «Справа громадська» художник продемонстрував майстерне володіння формоутворюючими засобами декораційного мистецтва, вміння загострити пластичний образ вистави. Вже в той час, коли конструктивізм у більшості театрів був загальноприйнятою нормою, митець шукав нові художні прийоми [6, 8 с.].

Саме в цей час В. Немирович-Данченко висловив думку, що «реалізм повинен бути відточений до символу». В оформленні вистави «Справа громадська» Ф. Нірод віддав данину українській авангардній сценографії 1920-х рр. з її експресивною архітектонікою, конкретним смисловим образом, вираженими реальними та непередметними символами — деталями.

В «Справі громадській» тло чорних суконь контрастувало із скісними станками, що композиційно утворювали вертикаль декорацій. Перший план створювали реальні деталі та речі — токарний верстат, промислове приладдя. Отже, дієвий простір сцени був чітко розподілений на горизонталь планшета на першому плані та вертикаль другого.

Під час роботи в польському театрі Ф. Нірод часто бував у Москві — найбільший інтерес у нього викликав Камерний театр під керівництвом В. Таїрова, роботи на його сцені молодого сценографа В. Риндіна. Одним із значних творчих досягнень Камерного театру початку 1930-х рр. була постановка «Патетичної сонати» М. Куліша, де вперше розкрився талан В. Риндіна як майстра образотворчої режисури. «Патетическая соната» разыгрывается в социальных этажах дома, представленного на сцене как раскрытый рояль с высоко поднятой крышкой. Ветры революции врываются туда, пробегают по клавишам, пролетев от мансарды поэта до рабочего подвала, от буржуазного бельэтажа до каморки швейки...» [7] Ф. Нірод уважно вивчав принципи просторових вирішень вистав у Камерному театрі, водночас розробляючи свою власну концепцію зорового образу.

Репресій польський театр у Києві зазнав майже водночас із іншими театрами, зокрема «Березолем». Ф. Нірод після закриття польського театру був запрошений до Запорізького українського драматичного театру ім. М. Заньковецької.

У 1930-ті рр. Ф. Нірод в цьому театрі створив ряд яскравих робіт: «Пісня про Свічку» І. Кочерги, «Васса Железнова» М. Горького, «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Отелло» В. Шекспіра.

В театрах на рубежі 1920–1930-х зароджувалася доба авангардних пошуків, — початок 1930-х рр. знаменувався зверненням майстрів сценографії до світу реальних, об'єктивно-існуючих речей, живопис у театрі посідав більш значне місце, разом із тим художники намагалися в структурах сценічного оформлення зберегти конструктивний, образно-узагальнений і високопоетичний принцип вирішення вистави. На Харківській оперній сцені продовжували свою плідну творчу працю А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, на Київській — І. Курочка-Армашевський (учень В. Меллера). На початок 1930-х рр. внесок А. Петрицького в авангардну європейську сценографію був досить вагомим: оформлення вистав «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського (1925, режисер М. Боголюбов), «Вільгельм Телль», Дж. Россіні (1927, режисер В. Манзій), «Тарас Бульба» М. Лисенка (1927, режисер Г. Юра), «Турандот» Дж. Пуччіні (1928, режисер Луї Лабер), «Золотий обруч» Б. Лятошинського (1930, режисер М. Фореггер), «Золота доба» Д. Шостаковича (1930, балетмейстер Є. Вігілев), в драматичному театрі ім. І. Франка — «Вій» Остапа Вишні за М. Гоголем (1925, режисер Г. Юра) і «Кадри» І. Микитенка (1930, режисер М. Терещенко).

Вистава «Кадри» була поставлена в Одеському театрі Революції. Лаконічний, майже аскетичний за формальними прийомами зоровий образ був розбудований художником як показ нового радянського способу життя. Бутафорія, побутові ознаки — майже відсутні, мотиви сучасної архітектури (тобто новобудов 1930-х рр.), їх показ на сцені був підсилений світловими ефектами. У темряві сцени вмикалась ілюмінація зі словами «Маркс», «Ленін». Містеріальна умовність у показі нового псевдособорного «соціалістичного» ладу життя поступово входила до обов'язкової програми в оформленні вистав сучасних радянських драматургів. Соціалістичний реалізм як містико-догматична теорія повинна була б робити з художників різних національних шкіл слухняних «зомбі», придушувати їх національну свідомість.

Один із adeptів великодержавницького та урапролетарського радянського мистецтва московський критик М. Михайлов із інквізиторською методикою та ритуальністю досліджував буржуазні, націоналістичні та релі-

гійні відхилення від засад комуністичної ідеології. З-за кожного рядка його писань виглядала сумнозвісна 58 стаття. «Прежде всего мы имеем достаточное количество фактов, говорящих об активизации буржуазно-мещанских тенденций в области живописи. Возрастания «аполитичной» тематики, стремление сгладить или совсем вытравить в своих произведениях классовую борьбу, сопротивление коренной перестройке изобразительной практики — вот основные признаки буржуазных тенденций» [9, с. 30].

Суміш фальшивої патетики з неприхованою ненавистю до українського мистецтва можна побачити і на інших сторінках видання. «Работа украинских монументалистов началась еще в первые годы революции, когда организовывалась школа Бойчука (так называемые «бойчукисты»). Бойчукисты, ориентируясь на «селянскую Украину», восприняли византийские традиции с их схематическим догматизмом и условностью, отвечавшим задачам художественной интерпретации религиозно-мистических представлений. Все это наложило сильный отпечаток на работы бойчукистов, в которых под видом ориентации на крестьянство «вообще» насаждались образы религиозного искусства» [9, с. 39]. Українські художники театру відчували на собі тягар звинувачень у симпатіях до «бойчукізму» більше п'ятидесяти років. Одним із найстрашніших гріхів для сценографа була поява мотивів або виражальних засобів з арсеналу М. Бойчука та його школи. Голодомор 1933-го продемонстрував найбільш неслухняним силу влади та можливість подальших жорстоких тортур над народами велетенської держави. Залежність театру (а також і художників) від державної ідеології вплинула на творчий шлях багатьох митців, однак у цілому не могла знищити демократичний і прогресивний характер українського мистецтва, зокрема — театру, — між державною ідеологією та митцями точилася невідома широкому загалу «катакомбна» війна. Провідні режисери та художники уникали в своїй роботі замовної помпезності, пишноти, фальші, вульгарного несмаку і дилетантизму. Класичний оперно-балетний і драматичний репертуар залишався в театрі тим фундаментом, на якому будувалася робота театру.

Характерною рисою декоративних робіт О. Хвостенка-Хвостова 1930-х став перехід від лінійно-графічної основи в сценічному оформленні до живописного принципу, збагаченого об'ємно-просторовими архітектурними та декоративними деталями.

Особливо це позначилося в оформленні 1931 р. опери Б. Лятошинського «Беркути» на сюжет повісті І. Франка «Захар Беркут»: «Зображуючи тухольське село, Хвостенко-Хвостов використовує елементи дерев'яної прикарпатської архітектури — багатоярусні будівлі з високими схилами дахів. Стримані контури дерев'яної архітектури, світло-біле з червоною оздобою вбрання тухольців художник протиставляв оздобленню татарських наметів, екзотичній барвистості одягу в сценах ворожого табору.» [10, с. 19]. Постановка опери «Фауст» Ш. Гуно (режисер М. Фореггер, 1931–1932 рр.) і «Лоенгрін» Р. Вагнера була початком цього процесу. В «Лоенгріні» та «Фаусті» О. Хвостенко-Хвостов повернувся до класичних законів перспективи у побудові декорацій, художник мислив уже не конструктивно-дизайнерськими категоріями — живопис оформлення був колористично тонко нюансовий (слід віддати належне коровінській школі, вихованцем якої був Хвостенко-Хвостов). Засобами тонального живопису сценограф утворював ілюзію простору, створював образ вистави і, головне, був споріднений із характером музики. Карнавальності і гротеску художник віддав данину в розробці костюмів для жебраків, Мефістофеля, Зібеля, фантастичних персонажів з «Вальпургієвої ночі». В оформленні «Лоенгріна» домінувала сірувато-блакитна гама, а також сріблясто-металеві деталі оформлення. Перлисті тон костюма головної героїні опери Ельзи та червоні, коричневі тони інших костюмів відповідали романтично-патетичним акордам складної партитури Р. Вагнера. Пошуки гармонії та цілісності у передачі всього образно-тематичного комплексу сценічного твору втілилися в таких роботах: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (1936, режисер В. Мандій); «Продана наречена» Б. Сметани (1937, Київ, режисер В. Мандій); «Щорс» Б. Лятошинського (1938, Київ, режисер Й. Лапицький) [10, с. 28–29].

Під час роботи над «Проданою нареченою» в Київському оперному театрі постановники були відряджені до Чехії, де художник зробив серію етюдів і замальовок у чеських селах, вивчав побут, народні костюми. Сценографу у декораціях вдалося передати легку комедійність, мажорний настрій твору Б. Сметани. Контури декорацій були легкі та кантиленні, співучі; були відсутні різкі кольорові контрасти, панували сонячні відтінки жовтих тонів. Етнографічна обґрунтованість, документальний, але не описовий історизм, глибоке проникнення в характер музики принесли цій робо-

ті успіх. Високу оцінку надали виставі громадські діячі Чехії (серед них — Зденек Неєдми), що приїхали на прем'єру до Києва. «Продана наречена», як і «Запорожець за Дунаєм», — одна з найкращих робіт О. Хвостенка-Хвостова 1930-х рр. Макет, створений сценографом до постановки «Запорожця за Дунаєм», був удостоєний 1937 р. срібною медаллю на Міжнародній виставці «Мистецтво і техніка в сучасному житті» у Парижі. Учень О. Хвостенка-Хвостова, визначний майстер театрального живопису А. Волненко, розпочав свій творчий шлях на сцені Харківської столичної опери в середині 1920-х рр. (Він виїхав 1935 р. з Харкова і працював у Московському обласному театрі, а з 1951-го — до кінця життя працював у Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка). Серед оформлених ним вистав, що посіли значне місце в українському театральному декоративному мистецтві кінця 1920-х і першої половини 1930-х рр., — «Наталка Полтавка» І. Котляревського (1929, Харківський Народний театр), «Вій» М. Старицького (1929, там само), в Столичній опері — балети Б. Яновського «Ференджі» (1930), Л. Мінкуса «Дон Кіхот» (1931), опери «Борис Годунов» М. Мусоргського (1932), «Євгеній Онегін» П. Чайковського (1933) і «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (1934). Талант А. Волненка як сценографа-інтерпретатора національної класики позначився вже в роботі над «Наталкою Полтавкою» (сезон 1929–1930). Він створив живописно-декоративний еквівалент поетичної народної драми І. Котляревського [11, с. 13]. Зоровій партитурі цієї вистави була властива ніжна та чиста гармонія жовтих і зелених барв. Своєрідність полтавського села з його побутом була передана старанно відібраними деталями та фрагментами краєвиду: невеликий ріденький тин, на ньому — великий дозрілий гарбуз (символ невдалого сватання Возного до Наталки), колодязь із журавлем, приземкуваті хатинки, тополі та степовий шлях губилися вдалині (художник застосував ефект повітряної перспективи), вальори зближених тонів. Такий самий принцип побудови Волненком сценічного пейзажу можна було побачити і в виставі «Євгеній Онегін» (1933), сцена дуелі; «Запорожець за Дунаєм» — хата Карася на березі Дунаю (1934).

«Перша постановка «Бориса Годунова» режисером М. Фореггером та художником А. Волненком на кону Харківської опери стала в історії радянської сценографії прикладом зрілого вирішення, талановитого і глибокого реалістичного проникнення у світ музичної драми.

У роботі над «Борисом Годуновим» за історичною трагедією О. Пушкіна та партитурою М. Мусоргського А. Волненко не зайняв сторонньої позиції художника-ілюстратора. Талант його майстерно поєднав поезію лібрето і новаторство музики, надавши їм нового сценічного життя.

У сценографії «Бориса Годунова» домінував живописно-об'ємний принцип вирішення декорацій...» [11, с. 26–27]. Отже, Волненко віддавав перевагу тональному живопису декорацій вже на початку 1930-х рр., майстерно сполучав його з лінійно-графічною основою композиції. В зрілі роки під час праці в Київському оперному театрі він творчо розвинув ці принципи, став неперевершеним майстром сценічного пейзажу.

На терені харківського Червонозаводського українського драматичного театру, який був заснований 1927 р. (за активною участю М. Скрипника, Остапа Вишні, П. Тичини) головним режисером і мистецьким керівником В. Васильком, — була створена творча лабораторія, що приділяла також велику увагу роботі з художниками-декораторами. Цікавим прикладом став факт, що до оформлення вистави Ф. Вольфа «Катарські матроси» було залучено увесь четвертий курс студентів Харківського художнього інституту, з них Є. Коваленко і В. Кривошеїна продовжили працю в театрі, 1936 р. вони оформили виставу «Васса Железнова» (режисер В. Василько). Названі молоді майстри сценографії згодом виїхали з України, працювали в театрах Москви. Художник Б. Косарев у цьому театрі створив ряд етапних вистав: «Марко в пеклі» І. Кочерги (сезон 1928–1929) і «Комсомольці» А. Первомайського (сезон 1929–1930, реж. В. Василько). «Марко в пеклі» Б. Косарев інтерпретував як феєричну виставу, де гротеск і сатира були підпорядковані фантазмагоричному, ірреальному показу місця та обставин дії. Уже в макеті до вистави художник зробив своєрідний анатомічний показ місця дії, у розрізі інтер'єр приміщення станції, декорації мали водночас площинно-силуетний характер, а темне тло підкреслювало хворобливий сон-марення Марка. Лаконізм і гіперболізація окремих речей (самовар, годинник) в цьому сценічному інтер'єрі доповнювалися химерними, казковими костюмами, яскравими декоративними площинами декорацій.

Дійсність і фантазмагорія поєднані в оформленні вистави «Марко в пеклі» у феєричне видовище. Сам художник згадував, що для побудови зорового образу однієї з головних картин вистави «Станція “Плутонина”» шукав своєрідну «натуру». «Нужную мне станцию я нашел в Люботине

(местечко близ Харькова). Древнее строение, из года в год ремонтируемое только ветрами. Двери слетали с петель. Из-под облупившейся штукатурки виднелась дранка. Но самое большое, что поразило меня: огромных размеров, вычищенный, как зеркало, медный самовар. Его я “перенес” в оформлении I действия» [12, с. 193].

Вихованець театральних шкіл М. Садовського та Леся Курбаса, режисер В. Василько прагнув працювати з художниками різних напрямків і стилів. 1933 р. він запросив на постановку вистави «Мій друг» графіка В. Касіяна. «Режисер відчув потенціальну співвиразність Касіянової графіки з його концепцією вистави, побачив, що багатократно збільшені станкові аркуші насажені єдиним поривом, темпераментно й чітко закомпоновані, пружні й динамічні за рисунком, спроможні вийти далеко за межі ілюстрації сценового ряду спектаклю. В. Василько розумів їхню здатність збагатити сценічний твір художньо узагальненою асоціативністю, метафоричною образністю» [13, с. 173].

Згодом В. Василько запросив художника-станковіста М. Бурачека (в минулому також відомий як талановитий актор, виконавець характерних ролей, він грав у виставах разом із М. Комісаржевською). Створені вистави «Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем (1936), «Наймичка» І. Карпенка-Карого (сезон 1937–1938) не були вирішені в традиціях дореволюційного театру, разом із тим художник звернувся до властивої йому складної кольорової гами, — в костюмах, в декораціях тони барв були підібрані по-декоративному соковиті, споріднені із звучанням фарб народного мистецтва. Реальний показ речей об'єднувався в декораціях, що утворювали на сцені вірогідне ігрове середовище із ілюзорним живописом: краєвиди, архітектура були відтворені на заднику. В. Василько шукав нових образних вирішень у старому класичному репертуарі, тому ці роботи М. Бурачека певною мірою носили експериментаторський, ретроспективний характер, але залишилися в історії українського театрально-декораційного мистецтва як високпрофесійне, сповнене високої живописної культури, талановите та адекватне режисерському задуму у вирішенні вистави [1, с. 300].

Про інтенсивність розвитку харківської школи сценографії у 1930 р. свідчить поява творчих угруповань молодих митців, зокрема «Бригади трьох». Під такою назвою об'єднали свої творчі зусилля 1929 р. молоді харківські художники театру С. Йоффе, Б. Чернишов і О. Щеглов — вони плід-

но працювали разом до 1937 р. на сцені Харківського театру робітничої молоді. Серед оформлених ними у цьому театрі вистав — «Чудовий сплав» В. Кіршона (1934), «Аристократи» М. Погодіна (1934), «Устим Кармалюк» В. Суходольського (1935). С. Йоффе створив оформлення вистави «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха (разом із Чернишовим і Щегловим) у Харківській музкомедії, де згодом самостійно працював над «Фраскітою» Ф. Легара (1940), «Солов'їним садом» С. Заславського (1938).

Б. Чернишов (у співавторстві з С. Йоффе) для Харківського театру робітничої молоді працював над сценографією до «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка. О. Щеглов (учень І. Падалки та О. Маренкова) працював, крім театральньо-декораційного мистецтва, у галузі книжкової графіки, монументально-декоративного мистецтва.

В роботах над творами музичної комедії українські художники знаходили нові та яскраві художні вирішення, де гострота пластичних прийомів сполучалася із щедрим на барви живописом. На сцені Харківського театру оперети 1931 р. було поставлено «осучаснений» варіант «Запорожця за Дунаєм», — текст написаний Остапом Вишнею (присвячений А. Петрицькому). Це була своєрідна вистава-ревю, оформлена М. Панадіади (режисер М. Крушельницький) на злободенні теми, де виконувалися куплети, спрямовані проти імперіалістичних покровителів контрреволюційної еміграції. Художниця М. Панадіади створила барвисте та екзотичне видовище, оскільки дія відбувалася в Марокко, і Одарка та Карась в українських національних костюмах серед ліан і мавп співали куплети. «У барвистій і яскравій сценічній інтерпретації сучасного «Запорожця за Дунаєм» вирувала щедра стихія бурлескно-травестійного видовища, своїм корінням пов'язаного з плідними мистецькими національними традиціями і майстерно втіленого у модній тоді формі оперети-ревю» [14, с. 26]. Отже, вже на початку 1930-х рр. оперета з її різноманітним репертуаром надавала сценографії великий простір для фантазії, можливості творчої імпровізації.

На сцені Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка І. Курочка-Армашевський працював головним художником з 1928-го по 1934 р. В радянські часи його ім'я не згадувалося, оскільки під час війни художник емігрував і жив у Канаді. Тому в дослідженнях, присвячених історії театру або сценографії, виникала плутанина і не було ясно, хто ж був художником-постановником провідного національного театру, де саме в цей час створені

етапні вистави і постановки-прем'єри нових творів українських композиторів. Роботи І. Курочки-Армашевського в галузі сценографії цієї доби віддзеркалюють еволюцію національного театрального-декораційного мистецтва від конструктивізму, постконструктивізму до встановлення епохи «квазі-реалізму», соцарту. Серед перших вистав І. Курочки-Армашевського на київській сцені: балет С. Прокоф'єва «Блазень» (1928, балетмейстер М. Дисковський), опери Дж. Пуччіні «Турандот» (1928, режисер В. Манзій), «Тарас Бульба» М. Лисенка (1929, режисер В. Бойченко). Сценографія «Тараса Бульби» була побудована в стилі та за мотивами українського бароко, але художник не ставив за мету історичну реконструкцію конкретних місць і будівель, що були пов'язані з сюжетом: «Площа перед Братським монастирем», «Фортеця в Дубно», «Січ» та ін. Щоб вивільнити місце для масових сцен, художник лише окреслює зоровий ряд, але вживає найбільш могутні та цільні за архітектонікою фрагменти, котрі створюють піднесений, урочистий характер, що також було пов'язано із творчістю М. Лисенка. Творчий метод, коли малі форми та їх сюжети декоративного мистецтва конструктивно стають основою великих за масштабом декорацій, художник застосовував у роботі над «Різдвяною ніччю» (1929). Конструкції в цій постановці вже стали лише допоміжним ігровим фактором, живописно-декоративні площини («панорама Села», хата Вакули) були стилізовані під народний примітив, український лубок. Своєрідна масштабна транскрипція, акцентування лубочних мотивів, художніх прийомів допомогли утворити на сцені яскраве, водночас фантастичне та комедійне видовище, що відповідало мові та стилю гоголівського твору. «Експресивна сила та незвична динаміка кольорових і просторових вирішень у декораціях «Різдвяної ночі» була запозичена із кращих зразків народних примітивів, що дістає в першій половині нашого століття на європейському рівні право впливу на закони формотворчості. Відтворення Всесвіту відбувається в нових і незвичних гротескових і гіперболізованих формах, про що свідчить оформлення інтер'єру хат Солохи, що нагадує фантастично збільшену розписану народним майстром дитячу іграшку... Перебільшені, як за правилами пластичної анатомії, форми костюма-панцира Вакули нагадують численні вже на той час портрети героїв-ударників або гігантську скульптуру більшовика Артема роботи І. Кавалерідзе» [15, с. 26]. Глядачі сприймали таку гру декорацій і костюмів, що мала характер трагестійності, з розумінням. Отже, стиль оформлення

вистав І. Курочкою-Армашевським на початку 1930-х — декоративно-конструктивний, композиція багатьох його робіт — струнка та лаконічна, відчутне прагнення до театральньо-умовної інтерпретації світу реальних речей.

Опера «Кармалюк» В. Костенка (режисер С. Каргальський, 1931), балет «Пан Каньовський» І. Вериківського (1931, балетмейстер В. Литвиненко), опери «Травіата» Дж. Верді (1934, режисер М. Варламов), «Наталка Полтавка» М. Лисенка (1936, виконана в співавторстві з художником С. Евенбахом, режисер В. Манзій), «Русалка» О. Даргомижського (1938, розова договірна постановка, І. Курочка-Армашевський був поза штатом театру; режисер О. Колодуб) в конструктивно-об'ємному та живописно-об'ємному оформленні отримали переконливе жанрове втілення. В ряді цих вистав художник вдався до полістилічності («Пан Каньовський», «Травіата», «Русалка»), часто художником були використані найбільш харак-

Г. Руді. «Правда» О. Корнійчука у постановці Театру ім. І. Франка. 1937



терні прийоми двох методів сценографічного розв'язання (конструктивний і живописно-об'ємний), але завдяки цілеспрямованому, дієвому режисерсько-образотворчому принципу у гармонійній сполучі живопису декоративно-конструктивних елементів не було еkleктичності. Робота над першим українським балетом «Пан Каньовський» — яскравий приклад того, що художник шукав сучасної мови в сценографії, складної гармонії елементів оформлення. Перший план сцени — яскравий, розписаний українським орнаментом портал. Художник трохи геометризував канонічні народні мотиви, барви були більш контрастно зіставлені — в цьому він своєрідно наслідував таких майстрів, як В. Кричевський, М. Жук. Сюжет балету створений на основі народного етносу, однак тематичні лінії дії були досить розгалуженими та широкими. Вдало, дотепно і з гумором були побудовані декорації картини-дивертисменту «Цеховий люд святкує»: щоб передати ярмарковий характер народного гуляння, портал сцени був насичений збільшеними за масштабом атрибутами — бублики, чоботи, окороки. «Творцями першої національної балетної вистави були балетмейстер В. Литвиненко, диригент — М. Вериківський, художник — І. Курочка-Армашевський, а консультантом і співпостановником українських танців — В. Верховинець.

Могутній життєдайний струмінь із невичерпних джерел національного хореографічного фольклору запліднив сценічне вирішення «Пана Каньовського» [16, с. 111]. Йдеться про харківську прем'єру 19 квітня 1931 року, а на київській сцені І. Курочка-Армашевський здійснив постановку в жовтні 1931 р.

Опера «Наталка Полтавка» М. Лисенка в оформленні І. Курочки-Армашевського була показана 1936 р. на Декаді українського мистецтва в Москві. Урядовцям і російським знавцям «малоросійщини» сподобалася святкова і лірична, мальовнича та радісна панорама українського села, спів І. Паторжинського (Виборний), О. Петрусенко (Наталка), М. Гришка (Микола). Серед глядачів був Й. Сталін, інші кремлівські керівники. З-поміж нагороджених був І. Курочка-Армашевський («Знак Пошани»), він став одним із перших сценографів-орденоносців. Однак І. Курочка-Армашевський не належав до числа симпатиків радянського режиму, що позначилося на його подальшій долі. Підтвердженням цього був наказ по Київському оперному театру про звільнення його з посади головного художника (наказ

за № 147, від 5.04.1935). Через рік він був звільнений з театру взагалі (наказ від 1.07.1936). Працював у 1936–1941 рр. у театрах Вінниці, Полтави, Ворошиловграда, Нижнього Новгорода. (Повернеться він до Київського оперного театру на посаду головного художника наприкінці 1941 р.)

У другій половині 1930-х рр. визначний майстер сценографії А. Петрицький розпочав новий цикл робіт у театрі. Живопис як основа декоративного вирішення ставав у цей час хоча й не універсальною художньою панацеєю від можливих ідеологічно-хибних помилок, але значною частиною естетичних настанов, які режисери і балетмейстери впроваджували в театральне життя. Слід, проте, зазначити, що саме в живописі, поза роботою в театрі, А. Петрицький шукав втілення своїх найбільш значущих задумів: «Інваліди» (1924), «На барикадах» (1925–1926), «Кавказ» (1928), цикл портретів діячів української культури 1920–1930-х рр. «Він і справді залишався живописцем незалежно від того, над чим працював — над станковими полотнами, чи ескізами театральних декорацій, костюмів. Живопис був його рідною стихією, світом, у якому він мислив глибоко й широко, повітрям, яким дихав вільно, на повні груди. Час не торкнувся його живописного хисту: він не відав млявості, в кращому разі — повторення самого себе» [17, с. 69].

Водночас А. Петрицький розумів, що мислення чіткими графічними формами розширює арсенал і лексику сценографічної мови як специфічної структурної системи. Умови сценічного простору часто вимагають від художника живописні плани зіставляти контрастно, за лінійно-графічними принципами.

Твори В. Шекспіра завжди були «пробним каменем» для багатьох сценографів. 1936 р. А. Петрицький створив як проект майбутнього оформлення в Київському драматичному театрі ім. І. Франка велику серію ескізів декорацій і костюмів до комедії В. Шекспіра «Дванадцята ніч». Цикл графічних листів, об'єднаний художньою самодостатністю, що, однак, не межує з ілюстраціями сюжету п'єси, все ж таки носить явні ознаки станкової графіки. Портретизовані ескізи костюмів, невимушена і розкута композиція розробки театральних інтер'єрів, де вже є ознаки ігрового середовища, об'єднані єдиним режисерським задумом сценографа. (Вистава, на жаль, не була здійснена в театрі, тому роботу А. Петрицького до «Дванадцятій ночі» слід розглядати як повністю закінчений проект оформлення.) Задум

інтер'єрів був у стилі раннього Відродження, легка комедійність сюжету живописних завіс поєднувалася з буфонадною конструкцією костюмів. Завіса прологу в ескізі — в стилі рококо, сюжетно вона повинна була б об'єднати всіх персонажів комедії, зображених в сценічних костюмах. Арлекін сцени проектувався багато орнаментизований, а в порталі повинні були бути могутні колони з ліпниною. Сценічний простір, організований таким чином, нагадував про стиль придворних театрів. Комічні та персоналізовані, позначені легкими гротесковими рисами ескізи костюмів Мальволіо, Куріо, Блазня, Сера Тобі та Капітана.

Того ж 1936 р. здійснює оформлення вистави «Дон Карлос» Ф. Шіллера в Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка режисер Г. Юра. На відміну від задуму «Дванадцятої ночі» як барвистого та карнавального видовища, «Дон Карлос» в сценографії А. Петрицького був стриманим за колоритом: зовні характеризувався лінійною, майже академічною композицією костюмів, декорацій. Художник створив атмосферу безвиході, емоційної пригніченості. «Тяжеловесные архитектурные формы королевского дворца, монументальная скульптура с холодным равнодушием внимали жарким монологам героев. Люди придавлены к земле этой тяжестью, этими низкими потолками. Даже густая зелень сада в одной из картин, выполненная, по замыслу художника, объемно-пластически, нависает над землей, закрывая от людей белый свет» [18, с. 78]. 1937 р. А. Петрицький створив одну із своїх етапних робіт довоєнного періоду — оформлення опери М. Лисенка «Тарас Бульба» (реж. І. Ланицький) у Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка. Художник у декораційне середовище ввів краєвиди-панорами: «Січ», «Київський Поділ», «Облога Дубно». Костюми та зброя козаків, жіночі костюми, побутові речі були створені на реальній історичній основі. Зоровий образ вистави загалом мав емоційно піднесений характер, тон вистави був героїко-романтичного звучання. «Художник чувствует «душу» вещей и, перестав быть лаконичным, приходит не к натуралистическому нагромождению вещей на сцене, а к более сложной гармонии» [там само, с. 81]. На сюжет «Тараса Бульби» був створений однойменний балет В. Соловйовим-Сєдим і поставлений весною 1941 у Большому театрі в Москві (балетмейстер Р. Захаров, художник А. Петрицький). Прем'єра вистави отримала схвальні відгуки, один із московських рецензентів виз-

нав, що український майстер належить до числа кращих радянських сценографів: «Он наполнил спектакль какой-то чарующей поэзией. Его хутор в первом акте, широкая, привольная степь во второй картине, Сечь, польський замок и, наконец, пожар в Дубно можно причислить к крупнейшим достижениям театральной живописи» [19].

У філії Великого театру в Москві в серпні 1940–1941 рр. режисер В. Симонов здійснив постановку опери П. Чайковського «Черевички» в оформленні А. Петрицького. Відмінною рисою в проєкті та задумі сценографії було прагнення відтворити рух і динаміку сценічної дії. В ескізах костюмів, виконаних насиченими та соковитими барвами, художник довів, що народне вбрання повинно на сцені оживати в природних рухах, бути не декоративно-барвистою деталлю загального колористичного та композиційного задуму, а одним із дієвих чинників вистави. Художник щедро подав етнографічний матеріал в декораціях разом із історичними прикметами і загостреними характеристиками місця дії та персонажів гоголівського сюжету, він становив органічну і невід’ємну складову зорової партитури. Сам А. Петрицький зазначив: «...Я поставил перед собой задачу в реалистической, простой и понятной форме на основе украинского фольклора дать праздничный, красочный спектакль... Украинский крестьянин, вынужденный держать копьё в руках, все же находил время для выражения своей поэтической души в песне, орнаменте, ковре и удивительной росписи жилищ и бытовых вещей... Вот почему комнаты Оксаны и Солохи покрыты орнаментом — на печи, на стенах, на бытовых вещах...» [20].

Влітку 1941 р. українські театри здебільшого перебували на гастролях, художники та режисери готувалися до сезону 1941–1942 рр. У перші дні війни Київський український драматичний театр ім. І. Франка перебував на гастролях у Москві, Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка — в Миколаєві, Одеський театр ім. Жовтневої революції — у Мінську, Дніпропетровський театр ім. Т. Шевченка — в Тулі, Запорізький театр ім. М. Заньковецької — в Харкові, Полтавський ім. М. Гоголя — в Дніпропетровську, а в червні 1941 р. Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка тільки завершав свій сезон виставою «Отелло». Початок війни для багатьох художників театру не завжди був пов’язаний із призовом в армію: наприклад, О. Хвостенко-Хвостов водночас із підготовкою театру

до евакуації був залучений на службу у Військпроект Харківського військового округу головним консультантом з маскуванню військових об'єктів, аеродромів і заводів.

Художники евакуювалися влітку–восени 1941 р. на Схід разом із театральними колективами. Театр ім. І. Франка, не повертаючись до Києва, в повному складі спочатку переїхав до Тамбова, а згодом до Семипалатинська, де працював на сценічній площадці місцевого казахського театру, а останній рік евакуації франківці працювали в Ташкенті. Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка спочатку був евакуйований до Уфи, а згодом — до Іркутська; Одеський театр ім. Жовтневої революції — до м. Токмак (Киргизія); Запорізький театр ім. М. Заньковецької — до м. Тобольська, Дніпропетровський ім. Т. Шевченка — до Актюбінська, згодом — в Наманган; Житомирський (після повернення з евакуації став Запорізьким театром ім. М. Щорса) працював у Ворошиловграді, який за ухвалою радянського уряду в цей час був оголошений тимчасовою столицею України. Харківська та Київська опери в Іркутську об'єднаним театром працювали у приміщенні місцевого драматичного театру [21, с. 168–169].

А. Петрицький став працювати в Казахському театрі опери та балету ім. Абая (Алма-Ата). Перша національна казахська Опера «Жалбир» написана Е. Брусиловським, в музиці були широко використані теми народних мелодій, в основі лібрето — повстання казахів проти російського царизму [22, с. 27]. Вочевидь була плутанина в ідеологічній роботі, коли опера на сюжет, спрямований проти російської влади, ставилася в тилу, під час війни.

А. Петрицького як знавця українського національного декоративного мистецтва захопило суто художнє завдання — він звернувся до джерел казахського декоративного мистецтва, народних вишивок, орнаментів килимів, пісень акинів і характеру побуту. В живописних сценічних краєвидах А. Петрицький намагався передати характер казахських степів з їх своєрідною природою, колорит і композиція декорацій були стримані, без елементів екзотики. Наступні роботи А. Петрицького в Алмаатинській опері — «Гвардія, вперед» Е. Брусиловського та «Суворов» С. Василенка (1943) — були також ідеологічно заангажовані: сценографія цих вистав не належить до числа кращих праць майстра. В травні 1943 р. він виїхав на місця боїв Першого та Другого українських фронтів, робив замальовки, повернувся до звільненого Харкова, 1944 переїхав до Києва — був призначений голо-

вним художником Оперного театру. Ще до закінчення війни А. Петрицький у Києві працював (1945) над постановкою балету «Лілея» (на сюжет творів Т. Шевченка) разом із балетмейстером Г. Березовою.

«Художнє оформлення “Лілеї” проиняте поезією Шевченка. В мальовничих декораціях багато романтики. Тут художник також подає чудову завісу, яка вводить глядача в настрій спектаклю. Під чарами цього настрою глядач перебуває до кінця вистави» [там само, с. 28].

Одним із центральних живописних образів було панно, що зображувало дівочий хоровод біля палаючих купальських вогнищ. Емоційний, поетикоромантичний характер декорацій, темно-сині, сріблясті, чорні тони в живопису деяких картин були трактовані суто функціонально декоративно.

Кульмінацією в сценографії балету стає живописне тло II дії, де Лілея знаходить притулок у циганському таборі серед степу, — художник вже наведеними прийомами психологізував стан природи, — небо темніє, коли в табір вриваються гайдуки, свіжі фарби літа стають напруженими і різко контрастними. «З чисто земною радістю купальських танків та ігор прекрасно контрастують казковість лісу, куди потрапляє нещасна лямка і незламна Лілея, фантастичність царства русалок» [23].

Творча доля багатьох провідних майстрів сценографії в евакуації була пов'язана з театрами, в яких вони працювали, доводилося також виконувати і суто військово-політичні завдання. Наприклад, під час перебування з театром ім. М. Заньковецької у Новокузнецьку Ф. Нірод був зобов'язаний керувати бригадою художників, яка виконувала численні стенди, плакати, портрети партійних і урядових керівників для госпіталів, клубів і шкіл [6, с. 16]. Для фойє театру Ф. Нірод систематично робив плакати-композиції на воєнні теми зразка плакатів РОСТА. В 1942–1943 рр. Ф. Нірод оформив вистави «Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Жди мене» К. Симонова, «Україна в боротьбі» В. Харченка. Творчий задум художника не завжди можна було виконати на належному технічному рівні. Декорації робилися із старих задників куліс і бутафорії, перероблялися з інших вистав.

1942 р. «Правда» надрукувала п'єсу О. Корнійчука «Фронт», яка незабаром пройшла у тридцяти українських театрах («Партизани в степах України» того ж автора — у двадцяти восьми). П'єса «Партизани в степах України» хибувала на поверховість і схематизм, але вона була сповнена

пориву та емоційного піднесення. Слова з монологу Часника: «...Подивіться, вже запалала земля наша, то горять хліба, то горить наша праця, наше серце. Вже піднімається полум'я зненависті, воно швидко дійде до неба і в ньому спелеться ворог» — ставали не тільки клятвою, закликком, зверненням до глядача, але й темою — ідеєю вистави.

«Суперечки, що виникали між Часником і Галушкою в роки мирного колгоспного будівництва, тепер відійшли на другий план. У п'єсі автор змальовує початок партизанської боротьби на Україні, очоленої передовими радянськими людьми, будівниками щасливого мирного життя квітучої Радянської України, такими, як Часник — колишній голова колгоспу, що став секретарем райкому партії, а тепер командиром партизанського загону.

Вистава «Партизани в степах України» сприймалася глядачами як злободенна героїчна боротьба провідних месників — українських партизанів проти окупантів в тилу у ворога [24, с. 429].

В Київському театрі ім. І. Франка (художник М. Драк, режисер К. Кошевський, Семипалатинськ, 1942) в оформленні дії та картин, що зображували партизанський табір, підкреслено і продовжено сюжетно саме цю жанрово-стилістичну лінію п'єси. Стримані тони барв українського краєвиду, який ніби змінив свій характер під час війни, похмуре небо створювали сценічну обстановку та живописно-декораційне середовище, що майже виключало ліричні та комічні ситуації. М. Драк принципово відійшов від методу оформлення комедії як веселої гри декорацій, костюмів і бутафорії у порівнянні з оформленою ним же комедією на франківській сцені в довоєнний час «В степах України», де майже кінематографічне кадрове протистояння двох кланів — хат голів колгоспу, мажорний за кольором задник із зображення краєвиду, веселкова барвистість костюмів Часника та Галушки надавали комічного, анекдотичного відтінку.

Того ж 1942 р. М. Драк створює оформлення вистави «Фронт». В декораціях звучали ті воєнні мотиви, сюжети, які він робив під час поїздок до місць боїв. Постановка «Фронт» мала величезне військово-політичне значення — О. Корнійчук вперше за історію радянської влади показав бездарних генералів, їх прихвоснів: Горлова, Крикуна, Удівительного. «Фронт» О. Корнійчука — одне з найбільш глибоких, політично загострених і повчальних п'єс радянської драматургії періоду Великої Вітчизняної війни. Отже, цілком природно, що вона швидко була підхоплена провідними театрами

країни, такими, як МХАТ і московський Малий театр, Театр ім. І. Франка, Харківський театр ім. Т. Шевченка та ін.» [24, с. 431]. Опубліковану в «Правде» п'єсу читали та обговорювали в штабах і в окопах, посипалися гнівні листи на «самий верх» з проханням заборонити постановку, оскільки вона підриває авторитет керівництва. Сталін не реагував на листи, підписані генералами та полковниками, зберігав спокій і підтримав драматурга. Після великих невдач і поразок на фронті треба було списати трагедію 1941–1942 рр. на генералів горлових і виконавців, які невдало і неправильно виконували настанови і вказівки вождя. В декораційному вирішенні вистави «Фронт» М. Драк шукав антитези горлівським «афоризмам», що лунали зі сцени: «Війна — це ризик, а не арифметика», «Солдати не пишуть, а воюють». В сценографії вистави не було показного пафосу, натомість в оформленні присутня об'єктивна документальність, яка стилістично перегукувалася з кінохронікою тих років. Окопи, зруйновані будинки, зображені крупним планом бліндажі та командні пункти сконцентровували та скеровували увагу не на фактурі, загальній тектоніці, що об'єднувала деталі в оформленні, а на дії, зіткненні різних психологічних типів, характерів, методів ведення війни.

«Ніби у військову форму, в сукна кольору хакі була вдягнена сцена (оформлення художника М. Драка). На порталі — орден Великої Вітчизняної війни 1-го ступеня — символ перемоги, емблема вистави. На сцені — ніякої побутової деталізації, лише кілька необхідних по ходу дії речей: стіл, стільці, крісло; в центрі — стратегічна карта» [21, с. 178].

«Фронт» у Харківському драматичному театрі ім. Т. Шевченка в постановці М. Крушельницького і художника В. Меллера був здійснений вже після битви під Сталінградом. Це позначилося на стилістиці та художніх прийомах оформлення. Були гостріше показані персонажі, декорації служили не тільки емоційним тлом — більш широким діапазоном виражальних засобів, більш розвиненими та складними декоративними формами вони утворювали монументальне видовище. Живописні панно з мотивами плакатів воєнних часів, у порталах — могутні колони з гірляндами квітів, що вносять тріумфаторські, фанфарні ноти в зорову партитуру, — все це утворювало піднесено патетичний настрій. Під час дії йшли кадри кінохроніки — таким чином художник і режисер засобом ускладнення синтетичного пластичного середовища підсилювали головну ідею п'єси.

«Вистава вирішувалася у плані епічного видовища. Пролог, у якому було використано плакат «За Батьківщину!», документальні кінокадри бойових епізодів, грізне й могутнє оркестрове звучання пісні «Священна війна», створював широкозагальнений образ війни, вводив в обстановку фронту» [21, с. 181].

Водночас художник продовжив і витончив сатиричну лінію сюжету. В архіві В. Меллера збереглися десятки варіантів ескізів костюмів і гриму головних персонажів: засобами тонкого графічного малюнка передані карикатурні риси у зображенні негативних персонажів і публіцистично, без прикрас і зайвої героїзації позитивних героїв, створена серія графічних листів із численними замальовками військових. Згодом у навчальні плани деяких військових училищ ввійшло відвідання вистави «Фронт», в екзаменаційні білети входило питання про суть суперечки між Горловим і Огневим, розглядався стратегічний план наступу на станцію Колокол згідно дії п'єси. В. Меллер працював також і в місцевих театрах: у Ферганському драматичному театрі ім. М. Горького оформив виставу «Нодири» Я. Момотханова та С. Касимова (1942, режисер М. Крушельницький); а в театрі Південно-Західного фронту (Воронеж, 1942) — «Російські люди» К. Симонова, «Навала» Л. Леонова. Наступна п'єса О. Корнійчука «Місія містера Перкінса в країну більшовиків» (1944, Київський російський драматичний театр ім. Лесі Українки, режисер В. Неллі) не надала сценографу значного і цікавого матеріалу для творчої роботи — ця п'єса йшла в театрах недовго і невдовзі зійшла із сцени.

За постановами РНК УРСР і ЦК КП(б)У, на початку 1944 р. театри почали повертатися на Україну. В багатьох випадках театральні художники постановочну частину, декорації, костюми, технічне обладнання, сценічну бутафорію, завіси поновлювали, оскільки театри були розграблені. На той час збитки, заподіяні театрам, оцінювалися в 131 мільйон карбованців [21, с. 186]. Були зруйновані приміщення Київського театру юного глядача, театру Київського військового округу, а також в Запоріжжі, Донецьку, Херсоні, Полтаві, Миколаєві, Сумах, Чернігові, Вінниці. В Дніпропетровську оперний театр був повністю зруйнований, тільки 1974 р. тут знову почала працювати оперна трупа. Під час війни дніпропетровська та одеська оперні трупи були об'єднані (головний режисер М. Стефанович). Одеса була звільнена 10 квітня 1944 р., а вже влітку цього року в оперному театрі йшла «Наталка Полтавка» М. Лисенка (режисер С. Ільїн, художник П. Злочевський).

«Возвратился из эвакуации Одесский театр революции. Привез новый репертуар из семнадцати названий, среди которых были «Русские люди», «Жди меня», «Парень из нашего города» К. Симонова, «Партизаны в степях Украины» и «Миссия мистера Перкинса в страну большевиков» А. Корнейчука. Художественное руководство театра (после войны он стал называться Театр им. Октябрьской революции) возглавил талантливый режиссер Б. Тягно.

14 апреля 1944 года, почти сразу после освобождения города, начал работать Русский драматический театр им. А. Иванова. В его труппу возвратились те, кто работал в ней до войны, а также влились новые актеры из театров Москвы, Саратова, Ярославля. Коллектив возглавил опытный режиссер А. Соломарский» [26, с. 205].

28 жовтня 1944 оперою М. Вериківського «Наймичка» (режисер В. Манзій, художник О. Хвостенко-Хвостов) відкрив сезон Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка.

Нині стали відомі сторінки творчої праці театрів і по той бік лінії фронту. Театри багатьох країн Європи в період 1939–1945 рр. опинилися на території, тимчасово окупованій німецькими військами. Кращі представники національної творчої еліти — режисери, художники, актори, драматурги — в цих країнах вимушені були жити в умовах духовного та фізичного поневолення. В таких умовах опинилася Україна влітку–восени 1941: багато діячів культури не змогли евакуюватися на Схід, до речі, як і весь сорокамільйонний український народ. Вони залишилися на Батьківщині. Театр ставав своєю трибуною духовного національного опору.

«Свідома частина українців добре це розуміла і належно оцінювала ситуацію. Тому використовувала усі щілинки дозволеного для відродження і утвердження української культури» [26, с. 76]. Відомо, що на другий день після вторгнення ворога на територію України Організація українських націоналістів Бандери (ОУН) передала уряду Німеччини меморандум, в якому враховувалися події періоду німецької окупації 1918-го, містився заклик до створення суверенної економічно незалежної України із збройними силами, які б були гарантом Союзу двох держав. Така позиція українських патріотів була не тільки не прийнятною для Берліна, але й заперечувала світові амбіції національного соціалізму. «У важкий час воєнного лихоліття сподвижники національного духу великими мистецькими здобут-

ками доводили, що народ український не розгубив свої давні духовні скарби і традиції.

Історична правда полягає в тому, що фашистська Німеччина, як і попередні окупанти, панічно боялась будь-яких проявів національного утвердження, будь-яких прагнень до незалежності» [26, с. 75].

Відтоді почалося шалене полювання на українських націоналістів, яких окупаційна влада вважала своїми найпершими ідеологічними ворогами, відводячи комуністам почесне друге місце. На окупованій території утворилася величезна кількість театрів — значно більше, ніж на інших європейських територіях під тимчасовою окупацією (відносно кількості населення): в Росії, Білорусії, Польщі, Литві, Латвії, Чехословаччині та ін. Таке явище в історії національних культур не мало прецедентів.

Наприклад, у Львові вже на початку липня 1941 р. з'являється і починає діяти Спілка українських журналістів (керівник Микола Голубець), розпочинає працювати видавничий кооператив «Українська книга», який очолив Михайло Яцків. З'явилися мистецькі угруповання: українських пластиків, театрального мистецтва; засновується український театр (директор А. Петренко, заступник і мистецький керівник В. Блавацький). Навколо театру групуються визначні діячі культури не тільки Львова, але й з інших регіонів України, оскільки він складався, власне, з чотирьох театрів: оперного, оперети, балету, драматичного [26, с. 5]. Художник М. Радиш створив на його сцені ряд значних праць у галузі театрально-декораційного мистецтва.

Ставлення театральних груп, інших творчих колективів, як і при сталінському режимі, до «нової влади» було далеко не ідилічним. Театр України з його давніми традиціями не втрачав свого обличчя — як і по інший бік лінії фронту, утверджувалися національні ідеали, ставилися п'єси вітчизняних класиків драматургії, режисери часто вдавалися до «езопівської» мови в деяких постановках. У жовтні 1941 в Києві театри розпочинають готуватися до сезону 1941–1942 рр. Виникли такі творчі колективи: Миський український драмтеатр ім. Т. Шевченка (приміщення Народного дому на Лук'янівці, мистецький керівник І. Сагатовський); Музично-драматичний театр ім. Г. Затиркевич-Карпинської (приміщення Музкомедії на В. Васильківській, мистецький керівник Ю. Григоренко); Київський драматичний театр ім. М. Садовського (приміщення Театру ім. Лесі Українки на колишній вул. Леніна, керівник М. Тінський, художник Ю. Миць).

Після вистав, де пропагувалися національні та визвольні ідеї, коли театри стали осередком, навколо яких ґрунтувалися громадські та мистецькі діячі, окупаційна влада припинила їх діяльність. У березні–квітні 1943 р. були відкриті нові театри: Український драматичний театр (при штадткомісаріаті, керівник М. Тінський, художники Д. Нарбут, Ю. Миць); Український театр комедії (керівник В. Ходський, художник В. Воскресенський); Klein-Kunstteater (Театр малих форм, керівник Ганс Телен, художниця М. Симашкевич) [27, с. 19–23]. 27 листопада 1941 було відкрито Київську велику оперу (директор і художній керівник Вольфганг Брюкнер, головний художник І. Курочка-Армашевський, художники Л. Косміна, В. Бабенко, В. Пейтан). З грудня 1942-го по червень 1943-го існував Театр-студія «Гроно», який з вересня 1943 працював у Берліні, де виступав перед остарбайтерами, з травня 1945-го — перед радянськими військами (засновники В. Ревуцький, Г. Затворницький, художник О. Бобровников).

У Білій Церкві працював Український драматичний театр ім. Т. Шевченка, його головний художник Владислав Клеховський (Клех) після війни емігрував до США, тридцять років працював у Нью-Йоркській «Метрополітен-опера», а також у галузі кінодекораційного мистецтва. Вінницький Міський театр відкрився 31 серпня 1941 р. (головний режисер Ю. Авраменко, художник Л. Черленіовський). Прем'єрою «Майська ніч» за М. Гоголем відкрився 14 листопада 1941 Дніпропетровський музично-драматичний театр (режисер І. Ірван, художник Г. Орлов). У Житомирському українському міському театрі першою виставою 3 серпня 1941 р. була «Наталка Полтавка» І. Котляревського (режисер І. Клепаченко, художники В. Варжанський, В. Корнетко), а через два тижні (17.08.1941) вже йшла нова постановка «Запорожця за Дунаєм». У Кам'янець-Подільському міському театрі — відкрився 24.08.1941 (мистецький керівник М. Біліченко, художник Ф. Ободовський), репертуар складався майже виключно з п'єс українських драматургів: «Безталанна» І. Карпенка-Карого (прем'єра 26.10.1941); «Невольник» М. Кропивницького (8.11.1941); «Циганка Аза» М. Старицького (7.12.1941); «Мина Мазайло» М. Куліша (13.12.1941); «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка (28.06.1942) та ін. Такий самий був репертуар у 1941–1943 рр. у Драматичному театрі ім. Т. Шевченка в м. Кам'янське (Дніпродзержинськ) — керівники С. Бабенко, Ф. Гладков, художник Павловський. У Запоріжжі в Міському українському драматичному театрі

(керівники Лауер, гауптштурфюрер Мозель, директори — фольксдойчі Г. Рігель, Штейнгертер, художник Г. Шумілів) для цивільного населення вистави (почалися з 25.12.1941) — йшли поруч із творами національної класики «Мірандоліна» та «Слуга двом панам» К. Гольдоні, «Сон літньої ночі» В. Шекспіра, «Коломбіна» О. Рябова ін. [27, с. 15–17].

Театри на окупованій Україні стали тим місцем, де можна було почути живе та рідне слово, тому не було міста і районного центру, де б не діяла професійна або аматорська трупа. Як і у відкритих по всій території України церквах, саме там збиралися люди, що прагнули спілкуватися однією мовою з одновітцями, побачити, що народ живе і в лиху годину навали. Простір сцени ставав трибуною, з якої душа народу навіть у «вавилонському полоні» могла спілкуватися з усім світом, виразити себе словом і дійством. Це викликало занепокоєння на так званій «Великій землі», у коридорах кремлівської влади. Наприкінці 1942-го Український штаб партизанського руху надіслав секретну доповідну записку до Центрального комітету КП(б) України. У розділі «Театри як форма націоналістичної пропаганди» повідомлялося: «У ряді міст України — Львові, Тернополі, Станіславі, Сталіно, Києві, Харкові, Дніпропетровську, Полтаві та ін. фашистським окупантам за активною допомогою українських націоналістів вдалося відкрити ряд театрів...» [27, с. 64]. «Нова влада» намагалася впорядкувати та взяти під контроль діяльність представників української культури. Газета «Нове українське слово», що виходила у Києві з 30 травня 1942 р., вмістила офіційне повідомлення під назвою: «Закінчується облік культурно-творчих працівників, де зазначалося: «За завданням штадткомісара міста Києва відділ освіти та культури Міської управи провадить реєстрацію всіх культурно-творчих артистичних сил міста — музикантів-професіоналів, диригентів, акторів, поетів, художників, скульпторів та інших. Реєстрація наближається до кінця. Всього вже взято на облік понад 1000 осіб». Як і в часи жорстоких сталінських чисток театр відчував на окупованій території тиск військової машини, ворожої антиукраїнської ідеології. Час випробувань для режисерів і художників театру став школою боротьби за виживання та право на творчий самовираз.

В окупації були відомі сценографи: Д. Нарбут, Ю. Миць, Л. Черленівський, М. Симашкевич (учениця В. Меллера), Н. Барова, С. Данилишин, Л. Косміна, М. Маткович, О. Бобровников, І. Курочка-Армашевський,

М. Неділько та ін. У багатьох художників в період окупації не завжди був цікавий і високохудожній матеріал для творчої праці в галузі сценографії. Часто доводилося робити прості, майже примітивні декорації, костюми для легковажних постановок музичних, акробатично-циркових вистав-мініатюр, які дивилися німецькі солдати, громадське населення. Митці, однак, прагнули до глибоких, філософських творів, адже навколо панували відчай, голод, смерть.

В Одесі 1943 р. сформувався колектив українських акторів, у приміщенні клубу медпрацівників грали «Наймичку» І. Тогобичного, «Марусю Богуславку» М. Старицького, «Суєту» І. Карпенка-Карого, «Катерину» М. Аркаса.

«Однажды на “Марусю Богуславку” пришли румынские солдаты. Они внимательно смотрели спектакль, а потом сказали: “Это наш театр, потому что здесь играют о неволе румын под татарским игом...” Актеры рисковали, и когда нарушали цензурные запреты или акцентировали патриотические мотивы в пьесах. Рисковал и тот, кто в фойе театра под портретами Гитлера, Михая и Муссолини прикрепил афиши спектаклей “Душегубы” И. Тогобичного, “Разбойники” Ф. Шиллера» [25, с. 203–204].

Тому часто сценографи зверталися до метафоричних, виражально-символічних образів. В кінці 1942 р. на сцені Ковельського театру було здійснено постановку п'єси Лесі Українки «Блакитна троянда». Сценографія Д. Нарбута була легка, ажурна та поетична. Ця вистава стала однією із найкращих в репертуарі, за її назвою і вирішили зробити емблему театру. Д. Нарбут створив ескіз емблеми, в основі якої образ-метафора: блакитна троянда протистоїть натиску бурі на тлі чорно-червоного неба. Д. Нарбут у роки окупації був одним із найбільш відомих молодих художників, він працював у багатьох театрах протягом 1941–1942 рр. На відміну від постановки «Блакитної троянди», метод оформлення Д. Нарбутом яскраво-плакатної, антибільшовицької п'єси «Директива з центру» С. Ледяньського носив фарсовий, пародійний характер. П'єса С. Ледяньського була свого роду карикатурою на радянські драматургічні твори зразка «В степах України» О. Корнійчука. Текст п'єси будувався на нескладному сюжеті пошуків кандидата, народного висуванця на звання «ударника соціалістичних ланів». У претендента — шукача звання, якого затвердили директивою з центру, виявляється брат-шкідник, що тільки-но повернувся із заслання

з Сибіру до рідного села. Літературні якості п'єси були невисокі. Німецька влада майже силоміць примусила працювати постановників над виставами в Київському театрі [27, с. 125]. Зоровий образ «Директиви з центру» на київській сцені для «замовників» і навіть багатьох учасників спектаклю був несподіваний. Д. Нарбут відтворив на сцені ті картини заможного селянського колгоспного побуту, які в 1930-ті стали каноном у відображенні того, що «жити стало краще, жити стало веселіше». Портал сцени був закритий святковою аркою, як при в'їзді до колгоспу-мільйонера, повною колекцією атрибутів ситого життя: були зображені у великій кількості вівці, птиця, овочі, фрукти тощо. Це було, власне, те, що бачили на цій самій сцені кияни ще за кілька місяців до початку війни. Барвистий і святковий одяг людей, майже натуралістичний показ загального добробуту, весела та урочиста атмосфера у картині IV акту — гуляння на сільському майдані, — все це було різким дисонансом до авторської ідеї гротесково-карикатурного показу насильницької колгоспної системи, тупої та безжалісної роботи політично-пропагандистського механізму держави. Жанрова невизначеність, певна двозначність постановки призвели до того, що виставу, як і оформлення, текст згодом переробили, але п'єса в репертуарі трималася недовго. Через три місяці після показу п'єси до Києва повернулися ті, проти кого була скерована вистава.

У Запорізькому театрі був створений цілий ряд вистав високого мистецького рівня — це значною мірою обумовлювалося яскравою творчою особистістю лідера всього театрального колективу Миколи Макаренка, до війни — актора Київського ТЮГу, кіноактора: знімався в кінофільмах «Моряки», «Майська ніч» (Левко), «Небеса» (льотчик Саша), в довженківському «Щорсі» (один із командирів, пробувався і на роль Щорса) [28, с. 231]. М. Макаренко був під пильною увагою німецької влади. Після війни Макаренко видав у Києві автобіографічну книгу «Дві зими надії», був автором численних театральних рецензій, фельєтонів. Здійснена ним у співтворстві з художником Г. Шумиловим у квітні 1943 р. в Запорізькому театрі постановка вистави «Сон літньої ночі» В. Шекспіра належить до однієї з найкращих інтерпретацій цього твору на українській сцені доби 1930–1950-х. Постановники вважали надзавданням спектаклю (кажучи словами К. Станіславського) вічне питання про відносини влади і мистецтва, тому глядач зіставляв події п'єси з тою конкретною ситуацією, в якій

опинився театр, розмірковував про культуру, духовне життя народу в період іноземного поневолювання. Дослідник сценічного мистецтва в Україні періоду німецької окупації В. Гайдатура зазначає: «В цих умовах режисер багато думає про долю художника у світі, яку шматує війна, про його відповідальність перед совістю, про рамки свободи і конформізму в умовах окупації».

Через шекспірівські образи і пристрасті режисер дає відчутти ситуацію того часу: в контактах герцогського двору і акторів-ремісників він портретує роботу свого театру і тих, хто «замовляє музику» [27, с. 149]. Художник Г. Шумилов підкреслив грубу фактуру величезного портика і колон герцогського палацу, де все ніби дихало війною, підкреслювало ворожість простору навколо акторів. В сцені, де ремісники розподіляли ролі (художник тут робить пластичний наголос на сюжетний прийом «театру в театрі»), була побудована жалюгідна халупа із грубою в центрі, навколо якої будувалися мізансцени. Експресивні костюми, гіперболізовані грими-маски, що фіксували характер та емоційний стан персонажа, об'єднувалися у фантастично-карнавальне видовище.

Художник Мирослав Радиш працював у Львівському театрі опери та балету в 1939–1944 рр. Навчався 1935–1938 у школі мистецтв у Познані, 1938–1939 — у Віленському університеті (відділ красномистецтва). Однією з перших вистав на сцені Львівської опери під час окупації були опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (режисер Й. Стадник, художник М. Радиш, прем'єра — 24.08.1941).

Знаменною подією в театральному житті Львова стала постановка «Камінного господаря» Лесі Українки 22.12.1942, де художник М. Радиш створив одну із своїх кращих сценографічних праць, в якій строге поєднання поетичності з філософським проникненням у твір поетеси поєдналося з оригінальним колористично-композиційним прийомом. Суворі скам'янілість будівель, відтворених у декораціях, оживала в своєрідній сполучі контрастних чорних, пурпурових і білих тонів [26, с. 53].

Згодом художник у 1941–1944 рр. оформив у Львові музичні вистави «Трубадур» Дж. Верді, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Пер Гюнт» Е. Гріга, а також драматичні вистави «Скупий» Ж.-Б. Мольєра, «Тріумф прокурора Дальського» К. Гупала, «На полі крові» Лесі Українки. На творчості М. Радиша позначився в його роки навчання та часів перших робіт у галузі

сценографії вплив стилю провідних майстрів польської сценографії, яка в 1920–1930-х рр. вже мала таких майстрів, як брати Анджей і Збігнев Пронашки. Крім роботи на сценах варшавських театрів, значну частину своїх праць вони здійснили у Львові 1920–1930 [29, с. 9]. Європейський практицизм, економність, скупість і разом з тим виразність барв і композиції костюмів, декорацій, створених цими польськими майстрами, були близькі М. Радишу не тільки як ознаки сучасності, але й принциповим відмовленням від натуралізму, пишноти та описовості. Характерним було, наприклад, оформлення М. Радишем 1942 р. оперети Ф. Легара «Жайворонок» у Львівському театрі опери та балету — своєю грайливою легкістю та узагальненістю, артистизмом і віртуозністю виконання, прагненням звести до мінімуму кількість об'ємних будованих деталей, масштабним зіставленням сценічних планів. У цій роботі М. Радиш віддав данину поетичній і лаконічній небагатомовності, разом із тим він прагнув сполучити тонку лірику з комедійністю, нотками гротеску. Художник підкреслював театральність оформлення в двоплановому, фронтально розбудованому на сцені інтер'єрі. Контррельєф декорацій (дерева, хатинка) носив аплікативно-площинний характер. Тлом був живописний задник із підкреслено традиційно пасторальним краєвидом, виконаний лаконічно та узагальнено. Після еміграції М. Радиш був надовго викреслений з історії українського мистецтва, жив і працював у Нью-Йорку, там же 1966 р. до 10-ліття смерті вийшла монографія про його творчість. Лише 1995 р. вдова Радиша привезла для виставки в Києві та Львові його станкові роботи.

Слід зазначити, що у Львові йшли також дитячі вистави. При Інституті народної творчості у червні 1942 р. створено театр «Студія». Його організації сприяли і співпрацювали в ньому передові артисти і діячі Львівського оперного театру... Театр мав заповнити прогалину у формуванні репертуару для дітей і юнацтва. Здійснено ряд вистав для дітей: «Царівна Ярославна», «Золотий черевичок» Г. Орловської. У дні Різдвяних свят багато дітей побувало на казково-чарівному Вертепі. Вистави здійснювалися в основному режисером-директором Ю. Шерегієм, хормейстером Є. Козаком, балетмейстером О. Заклинською, декоратором М. Іршовим [26, с. 52].

За океан виїхали в післявоєнні роки також художники Київського оперного театру І. Курочка-Армашевський і Київської оперети М. Неділько (працював у Києві до 1939 року, у Львові працював до еміграції 1944-го як

живописець-станковіст). І. Курочка-Армашевський, який під час окупації оформив у Київській Великій опері в 1941–1943 рр. «Травіату» Дж. Верді, «Тоску» Дж. Пуччіні, «Кармен» Ж. Бізе, «Лоенгрін» Р. Вагнера, «Богему» Дж. Пуччіні, після війни жив у Канаді, працював у галузі оформлення друкованих видань, оформляв церкви (на чужині — псевдонім І. Кубарський).

Після закінчення Другої світової війни естетика театру, творчий метод художника театру зазнає значних і якісних змін. Сцена, як і людина, час від часу змінює свій одяг, звички та навіть характер і обличчя.

Війна вплинула на моду, характер одягу, інтер'єрів, побутових речей, технічний рівень суспільства. В багатьох провідних театрах Європи було помітне прагнення до барвистих, часом пишних і мажорних за тонально-колеристичним звучанням декорацій — як реакція на аскетизм воєнних часів, з'являється телебачення, якість та техніка знімання кольорових кінострічок значно поліпшилася. В Європі, в якій разом із появою американських визволителів, все більше проявляється вплив масової культури, сценічне мистецтво зазнає хвилі нової післявоєнної естетики. Театр у світовій війні — це явище, що вимагає окремого дослідження. Ми лише зазначимо, що театральні трупи часто працювали поза стаціонарною сценою, драматичні та музичні вистави йшли просто неба, на випадкових сценічних площадках, у приміщеннях іншого функціонального призначення, оскільки театральні будівлі були зруйновані, пограбовані, зайняті різними соціальними та воєнними структурами. Війна змінила обличчя театру, прискорила процес ротації поколінь митців.

У Франції в післявоєнні роки практично відходять від роботи в театрі А. Матісс, Ж. Брак, Ф. Леже, П. Пікассо, М. Утрілло. В Німеччині, Італії, як і у Франції, за воєнні та перші повоєнні часи також відбулася зміна поколінь театральних художників. У Чехії під час війни загинули визначні майстри сценографії Ф. Зеленка та Йозеф Чапек (у концтаборі), брат письменника Карела Чапека [30, с. 29]. Після війни пішли з життя (1948) в Росії художник В. Дмитрієв — один із найкращих сценографів музичного театру Росії; в Україні (1948) — М. Уманський. У подальші 1950-ті рр. майже не працюють у театрі старі майстри — в Росії В. Симон (корифей МХАТу), на Україні — М. Драк, Б. Косарєв. Багато українських митців змінили місце проживання або були переведені разом із театром в інші міста: А. Петрицький, В. Меллер

і О. Хвостенко-Хвостов переїхали з Харкова до Києва, Ф. Нірод разом із Театром ім. М. Заньковецької був переведений до Львова, А. Волненко після війни повернувся з Москви до Києва.

Репертуар драматичних і оперних театрів у повоєнний час розширився і збагатився за рахунок не завжди якісних і високопрофесійних творів. Драматичний театр, який значною мірою залежав від репертуару, а в перші повоєнні роки і від касових зборів, у провінційних театрах був у жалюгідному стані. Не набагато кращим було становище і в провідних театрах України. Репертуарна політика держави примушувала театри заробляти на гастролях, ставити «касові» вистави. Ідеологічно витримані, «рекомендовані» для постановки п'єси часом не витримували ніякої критики, не користувалися у глядача успіхом, після прем'єри дуже скоро сходили зі сцени. Саме в цей час театр став ареною великодержавної боротьби із «космополітизмом» і «націоналізмом», «низькопоклонством». Відгомін цієї каламутної хвилі можна було прочитати вже в кінці 1950-х рр., у добу хрущовської «відлиги», в академічному (українському!) виданні, затвердженому на найвищому рівні та редагованому М. Йосипенком і Ю. Костюком у стінах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського — «Український драматичний театр. Т. II. Радянський період» (К., 1959), де всі події театрального життя розглядаються під кутом зору постановки ЦК КПУ «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР» від 1946 р. Дісталось в цьому академічному виданні і критикам-мистецтвознавцям. «Значної шкоди розвитку драматургії і театрального мистецтва в Радянському Союзі, зокрема на Україні, завдали критики-космополіти. Підходячи, зокрема, з естетсько-формалістичних позицій до кращих політично-загострених творів в радянській драматургії, вони їх знецінювали.

З позиції нігілізму критики космополіти підходили й до класичної спадщини української драматургії, цим самим збиваючи окремі театри з вірної репертуарної лінії» [24, с. 456].

Провідні майстри сценографії та режисери-постановники, однак, сміливо порушували ідеологічні, «височайше» затверджені канони. В соціальному житті післявоєнної України вони намагалися знайти підтвердження своїм мистецьким пошукам, диференціюючи прагнення народу до нового життя (а в перші роки після війни народжувалося багато сподівань і легенд про світле майбуття) і казенну ідеологічну та фальшиву діяльність пропа-

гандистського апарату держави. Прогресивні майстри українського мистецтва відчували та провіщали своєю творчістю корінні зміни в житті, що відбулися в середині 1950-х. Національна українська сценографія відмовляється від описової ілюзорності, дидактично-деталізованої та нейтральної щодо образного узагальнення декорації, та звертається до методів образотворчої режисури метафоричних і поетичних загострень, глибоких філософських роздумів і конструктивної економності в доборі виражальних засобів. У формально-технічному аспекті сценографи прагнули по-новому використати засоби живопису, графіки, дизайну, архітектури та світлової техніки. Ідеологічна державна машина, що завжди пасла задніх, і не помітила цього процесу, а справжні українські митці у боротьбі проти фальші та неправди в творчих пошуках йшли вперед.

Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка підпав під вогонь критики у згаданій вже постанові ЦК КПУ за репертуар театрів, за те, що за сезони 1944-го, 1945–1946 рр. із 17 підготовлених прем'єр тільки три були на сучасні теми, що «засмітив» свій репертуар такими виставами, як «Дружина Клода» Дюма. Саме тоді тут готували одну з етапних постановок цього провідного українського театру 1940–1950-х рр. П'єса І. Кочерги «Ярослав Мудрий», поставлена 1946 р., привернула увагу режисера М. Крушельницького та художників Б. Косарева, В. Греченка своїми глибокими історико-філософськими узагальненнями, синтезом епічних узагальнень і точних, загострених образних характеристик персонажів [31, с. 138]. У зоровій партитурі цієї вистави поетичний відбір у показі епохи Ярослава Мудрого був споріднений із строгою за контурами та аскетичною за композиційною побудовою декорації. Фронтально-симетричний інтер'єр, де центральну та значну частину простору посідав тронний зал з високими напівовальними вікнами, набирив виразності завдяки гнучким формам арок давньоруської архітектури. Радіальні площини із писаним орнаментом тектонічно об'єднувалися в строгому режимі. Головною лейттемою в сценографії вистави стали старовинні фрески, орнаменти, що оживляли та гармонізували багатоплановий, а водночас і монолітний, простір декорації. Економна виразність колористичної гами (приглушені зеленаві, сині тони), великі писані декоративні площини та золотаво-червоні прикраси інтер'єрів з фігурними фресками та візерунками у своїй художній доцільності підкреслювали урочисту велич палацу Ярослава [31, с. 140]. Робота режисера

М. Крушельницького, художників Б. Косарева і В. Греченка була удостоєна 1947 р. Сталінської премії.

У Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка режисер К. Хохлов і художник В. Меллер здійснили 1946 р. постановку п'єси А. Чехова «Вишневий сад», яка стала своєрідним стилістичним контрастом до харківської постановки «Ярослава Мудрого». Художник відмовився від прийомів традиційного вирішення цього чеховського твору. Були запозичені та використані прийоми живопису і книжкової графіки. Подібно до функції бордюру на титульній сторінці книги або багетної декорованої рами сцену облямовувала по всьому периметру портала драпіровка з канделябрами та запаленими свічками. Між глядачем і театральним середовищем утворювалася умовна межа. Подані тонко, поетично і адекватно до стилю твору прикмети та деталі епохи, коли руйнувалися «новими руськими» початку ХХ ст. старі дворянські гнізда, загострювали зоровий образ вистави, де у фіналі чути стук сокири, що рубає стовбури старого вишневого саду. В. Меллер талановито і яскраво застосував графічні прийоми, що примушують згадати книжкові ілюстрації Боклевського, Пастернака, Кардовського, у розробці серії ескізів костюмів до вистави «Вишневий сад».

«Він залучив до свого арсеналу виражальних засобів колір, як збудник емоційного сприйняття. Висока культура художника, бездоганне відчуття стилю, проникнення в жанрові особливості літературного джерела привертали увагу багатьох режисерів, але він відгукувався не на кожную пропозицію. Найвдаліші постановки здійснив у співавторстві із режисером старшого покоління К. Хохловим («Вишневий сад», 1946)... [32, с. 339].

В. Меллер втілює у характеристики персонажів зміст внутрішнього конфлікту дії п'єси. Наприклад, смуток, лірика і легкі нотки гротеску поєднані в ескізах костюмів Фірса, Лопакіна, Ані, Варі та Шарлотти, разом із тим В. Меллер принципово відмовляється та уникає в роботі над цією виставою, комедії за жанром, гіперболізації, карикатурності.

Водночас із працею над «Вишневим садом» режисер К. Хохлов здійснив разом із художником М. Уманським постановку «Камінного господаря» за п'єсою Лесі Українки. У творчому житті М. Уманського це була одна з етапних вистав і водночас одна з найкращих інтерпретацій на українській сцені «Камінного господаря». Першу, яскраво живописну і переконливу за

подачею ідеї, сценічну версію п'єси зробив на сцені театру М. Садовського художник Іван Бурячок ще 1914 р.

Художник І. Бурячок був одним із ініціаторів першої постановки «Камінного господаря», — це один із яскравих прикладів того, що сценограф вже на початку діяльності професійного українського театру був тим творчим чинником, який впливав на репертуар театру, його естетичну програму. «Робота над постановкою такої класики, якою була п'єса «Камінний господар», принесла велику користь акторам Садовського... Актори збагатилися новими думками й більш глибоким розумінням того, про що писала Леся Українка. Вони помітно виростили духовно під час підготовки вистави...» [32, с. 47]

М. Уманський, чия творчість формувалася та набирала зрілості у 1930-х рр., у постконструктивні часи в театрі прагнув до лінійної напруженості в побудові декорацій, до конструктивного використання декоративних об'ємних елементів і площин, — разом із тим більшості його декоративних рішень була властива розкутість у композиції та колористичній гамі. Філософське проникнення у світ образів «Камінного господаря» допомогло М. Уманському відтворити в декораціях не зовнішній, «перший» план сюжету п'єси, де дія відбувається в Іспанії, а її глибинний зміст перемоги жорсткого «камінного» світу над гордою жіночою душею донни Анни та «лицарем волі» Дон Жуаном.

Художник не став відтворювати конкретно-реальний світ предметів, краєвидів, вбрання, а створив фантастичний світ костюмів-образів, ритмічні за динамікою у композиційно-кольорових співвідношеннях архітектурні декорації-фантазії.

Слід порівняти роботу М. Уманського з оформленням А. Петрицького «Камінного господаря» на сцені того ж театру 1940 р. (реж. К. Хохлов). У А. Петрицького задум «Камінного господаря» як монументально-статуарного світу «високої» драми втілюється у стислометафоричні декораційні форми. Оформлення ґрунтувалося на лейтмотивах дерев'яної різьби, декоративних дерев'яних прикрас у старовинному стилі.

«Тут Петрицький використав тригранні вали, які, повертаючись своїми розмальованими ребрами, в супроводі звукового оформлення створюють сильне враження рухливих хвиль і морського шуму. В зображенні інтер'єрів в оселі Командора (опочивальня донни Анни, світлиця для бенкетів) худож-

ник використовує стрічасті арки вікон, різьблені орнаменти, масивну меблю...» [22, с. 17].

Режисер вирішив у новій постановці цього твору звернутися до Уманського, який перед війною (1939) був художником-постановником довженківського «Щорса», художні прийоми та метод образотворчої режисури якого були збагачені працею в кіно-декораційному мистецтві.

«Уманський знайшов цікаве вирішення, перенісши дію в якийсь скам'янілий світ. Основою оформлення були два важкі, широкі рухомі портали, зроблені із кам'яного мережива. Цьому кам'яно-мереживному сплетінню був ніби підпорядкований увесь спектакль, а його символічною образною вершиною служив надмогильний монумент — могутня постать Командора. Завершувалось усе скам'янінням Дон Жуана, який ніби замінив Командора, успадкував його владу [34, с. 20]. Концептуально-філософський підхід до драматичного твору в поєднанні з розрахунком на театральну ефективність, що психологічно розкриває та посилює сюжет і режисерський задум, були однією із визначальних рис у творчості М. Уманського 1940-х рр.

У післявоєнні роки М. Уманський продовжував працювати в галузі кінодекораційного мистецтва. Він був художником-постановником, таких фільмів режисера Б. Барнета як «Подвиг розвідника» (1946) і «Рейд на Карпати» (1948). Створював також кіноплакати, працював у галузі книжкової та журнальної графіки. В останніх роботах у театрі художник прагнув до розкнутості композиційних прийомів, подальшого розвитку своїх творчих методів. До кінця свого життя Уманський встиг оформити вистави «Як гартувалася сталь» за М. Островським, «Молода гвардія» за О. Фадеєвим, «Хитра вдова» К. Гольдоні та «Дванадцять ніч» В. Шекспіра.

«Про діапазон творчих можливостей художника свідчить різноманітність жанрів, у яких він виступав. М. Уманському-сценографу ближчі твори драматичного звучання. Вершиною його досягнень стали «Камінний господар» Лесі Українки (1946) та «Дванадцять ніч» У. Шекспіра (1944).

Стилізації художника виходять з глибинного розуміння літературних першоджерел. Трагедія Лесі Українки вирішувалась у формах монументальних та урочистих, шекспірівська комедія — легких, сонячних, усміхених» [35, с. 4].

Уміння сфокусувати увагу глядача на окремих планах, виразних фантастичних і химерних костюмах, показати відверту гру та участь декорацій у виставі позначилося на роботі над «Дванадцятю ніччю».

Вже під час навчання в Київському художньому інституті Уманський звернув на себе увагу В. Татліна — прагненням відійти в своїх роботах від фальші, штампів, винайти на сцені новий образ предмета. Барвистий маскарад вигадливих костюмів-конструкцій утворював на сцені разом із декораціями ярмарково-балаганне видовище. «Я був також свідком натхненної праці художника в пошуках нових засобів у сценічному вираженні чудової комедії В. Шекспіра «Дванадцята ніч». Знову потік ескізів, знову каскад ідей-бачень, запропонованих художником. Тонке відчуття стилю (Ранній Ренесанс) поєднувалося з гостротою сучасної інтерпретації місць дії, епізодів, окремих частин і сцен вистави в цілісність усього оформлення. Цього разу обертання кола являли нам усе нові й нові місця дії. Все було дуже виразно, по-хорошому достовірно і водночас лаконічно: сонячність комедії легко виявлялась у легких небагатослівних декораціях, у чудовому освіт-

Фронова бригада Театру ім. М. Заньковецької на Прибалтійському фронті. 1944



ленні, в зручних для актора площадках і східцях. До цього слід додати, що на всьому художньому оформленні лежав знак високої, прозорої поезії, яка властива раннім поезіям Шекспіра. Вся ця весела карнавальна вистава була близька духу Уманського...» [34, с. 27].

Після повернення з евакуації Український драматичний театр ім. М. Заньковецької почав постійно працювати у Львові. (В Запоріжжі в перші післявоєнні роки був відбудований новий театр — з більш просторим і зручним приміщенням, із сучасною сценічною технікою. Там почав знову працювати колишній Житомирський драматичний театр ім. М. Щорса.) В театрі ім. М. Заньковецької відбуваються зміни — Ф. Нірод був призначений головним художником Львівського театру опери та балету ім. М. Щорса. В театрі ім. М. Заньковецької на довгі роки стають сценографами-постановниками В. Борисовець і Ю. Стефанчук. «У художника Ю. Стефанчука особлива любов до пошуку деталей в оформленні, художньому чіткому відборі, що викликає у глядача образне сприйняття вистави. Так, наприклад, було із вирішенням оформлення вистави «За другим фронтом» В. Собка. Єдина вишка з вартовим (правильніше, тільки її верхівка) ставала образом всієї картини «концентраційного табору» [36, с. 160].

Серед доробку 1945–1950 рр. Ю. Стефанчука на сцені цього театру — оформлення вистав «Загибель ескадри», «Макар Діброва», «Калиновий гай», «Крила» О. Корнійчика (режисер Б. Тягно), «Розлом» Б. Лавренюва (режисер Б. Тягно), «Три сестри» А. Чехова (режисер Б. Романицький). Постановку спектаклю «Три сестри» було здійснено 1947 р., художник і режисер намагалися відійти від класичних канонів у декораційному вирішенні цієї п'єси, що з'явилися ще в 1900–1910 рр. на сценах МХАТу і Малого театру в Москві. Ідея вистави, що містила в собі прагнення людей до світлого та щасливого майбутнього, була співзвучна мріям багатьох людей у перші післявоєнні роки. Серед інтелігенції ще був поширений міф, що війна була своєрідним очищенням від скверни та духовного сатанізму 1930-х рр. Режисер і художник підкреслили у виставі чистоту та щирість, незламну віру та самовідданість у боротьбі за свої ідеали Ольги, Маші, Ірини, Вершинина та Тузенбаха [24, с. 520].

Художник-постановник Ю. Стефанчук створив живописно-об'ємну систему декорацій, насичених тонкою сполукою блідо-зелених тонів, експресивно-романтичний характер сценічного пейзажу із підкреслено

строгих і небагатих за насиченістю деталей композицієї інтер'єрів. П'єси А. Чехова, які сам автор вважав за необхідне ставити саме в легких, «непомітних» декораціях, але дійових за динамікою образотворчої режисури, навіть у провідних російських театрах не завжди знаходили своє адекватне втілення. Оформлення Ю. Стефанчуком цієї п'єси за багатьма стильовими ознаками вирізняється від постановки «Трьох сестер» на сцені МХАТу, яка довго вважалася еталоном сценографії чеховських п'єс, — декорації були створені 1901 р. визначним художником, одним із корифеїв МХАТу В. Симоновим. Московську виставу характеризувала життєподібність, талановито ілюстрована багатьма деталями побуту, ускладненою і перевантаженою композицією, про що свідчать, зокрема, креслення плану сцени до I та III дії [37, с. 20].

Художник В. Борисовець. Вистава «Дніпрові зорі» Театру ім. М. Заньковецької. 1951



Крім суто композиційних вад освітлення з двох неінтенсивних зелених і жовтуватих джерел, спотворювало сприйняття масштабу реальних речей на сцені, хоча це було декоративне вирішення самого художника. Умовність і лаконічність та тонка поетичність були відсутні у цій постановці — домінувала натуралістична приземленість, що тільки підкреслювала сіру буденність провінційного життя. У львівській постановці «Трьох сестер» Ю. Стефанчук застосував комплекс формальних вирішень як низький горизонт живописного задника, вальорно світлих зближених тонів, відхід від прямої фронтальної композиції, незначне зміщення центральної перспективи, що справляло враження подовженого радіуса сцени. Сценічний пейзаж у цій виставі був збагачений майстерно поставленою світло-кольоровою партитурою, де були відсутні різкі колористичні контрасти.

На рубежі 1940–1950-х у роботі над сучасним драматичним репертуаром режисерам і художникам доводилося звертатися в своїй творчій праці до «рекомендованих» п'єс, серед яких були й такі, що хибували на літературні та драматургічні якості, мали поверховий та схематичний сюжет. На сцені Львівського українського драматичного театру ім. М. Заньковецької художник В. Борисовець здійснив цілу низку яскравих і переконливих у своєму сценографічному вирішенні праць: «Російське питання» К. Симонова (режисер Б. Романицький), «Острів миру» Є. Петрова (режисер Б. Тягно), «Навіки разом» Л. Дмитерка (режисер Б. Тягно), «Дніпрові зорі» Я. Баша та «На велику землю» А. Хижняка (режисер Б. Романицький) [36, с. 179].

Вистава «На велику землю» була здійснена 1949 року, вважалося, що цим театр відзначив десятиліття возз'єднання українського народу. Вочевидь були банальність і схематизм сюжету п'єси: голова сільради Вовчук викорінює в людях і в самому собі приватновласницькі, буржуазно-націоналістичні пережитки, голова земельної комісії усвідомлює хибність свого доброзичливого ставлення до місцевого куркуля, секретар райкому як носій світлих і передових ідей, місцевий дідок-селянин оздоблює сюжет п'єси візерунками народного гумору, як завжди, серед знедолених — вдова Софія та біднячка Ольга Птах. Постановка цієї п'єси була відвертим соціальним замовленням, такий майже ляльково-вертепний ансамбль персонажів ожив би у комедійно-гротескових барвах і тонах, близьких до оформлення комедій на теми колгоспного життя, зокрема в «Степах України», якби художник-постановник звернувся до прийомів народнопопулярного театру з його тонально-звучним

живописом, національно-декоративним оформленням. Вирішити виставу в ключі високого соціально-політичного звучання, сповненого бадьорих і оптимістичних нот, допомогло звертання художника до позатеатральних образотворчих мотивів і прийомів. Принциповим у цьому декораційному вирішенні було звернення до строгої лінійно-графічної основи малюнка сценографії. Плакатно-агітаційний принцип вирішення, однак, не виключав більш широкого діапазону сюжетно-тематичних мотивів в оформленні. Початок — пролог вистави — це декорація своєрідного «пейзажу після битви» [38, с. 61]. Захмарене небо, голе поле, гротескове зображення німецького танка розтрощеного внаслідок влучного попадання радянської гармати, — малюнок і сюжет копіює стиль і мотиви агітплаката, карикатур часів війни Б. Єфімова та Кукриніксів з газети «Правда». Фінал вистави оформлений як декорація-апофеоз — помпезна та велична картина, що зображує нове життя. Плакатний принцип вже не маскувався театральними прийомами. Умовність, лаконічність і символічність цього особливо популярного у 1930–1950-х рр. жанру наочної агітації стали принципами оформлення фінальної картини. Значна частина декорацій — небо із світло-блакитними хмарками, збільшене у масштабі жовтогаряче сонце, високовольтні вежі, що по всій діагоналі перетинають неозорі колгоспні лани. Чіткість і простота композиції, небагатомовність сюжету допомагала глядачеві, який вже звик до узагальнених плакатних і кінематографічних символів (близьких до стилю живописної картини «Ранок нашої Батьківщини»), сприйняти ідею вистави. Перед глядачем поставав без конкретних національних ознак величний образ могутньої та непереможної держави. Режисер і художник 1949 р. отримала за постановку «На велику землю» Сталінську (Державну) премію.

«В. Борисовець вміло використовує прийом контрасту і в оформленні вистави «Дніпрові зорі» Я. Баша в Театрі ім. Заньковецької, і в Театрі ім. І. Франка (1952 р., режисер В. Івченко). У першій картині глядач бачив величну, але сумну панораму зруйнованої греблі Дніпрогесу, в останній картині — ця ж панорама, але вже відбудованого красеня Дніпрогесу» [38, с. 61]. Головним художником Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка 1946 р. був призначений О. Хвостенко-Хвостов. У наступні декілька років театр працював не тільки над оновленням довоєнного репертуару, але й над новими творами вітчизняної та зарубіжної класики.

«Наприкінці 1946 р. вперше на київській сцені було поставлено балет О. Глазунова «Раймонда». Балетмейстер С. Сергєєв тактовно переглянув лібрето балету, написане Л. Пашковою; йому вдалося звільнити сюжет балету від втручання «потойбічних» сил та надати йому «земного» звучання. Прекрасне оформлення балету було виконано М. Бобишовим» [39, с. 170].

У постановочну частину прийшли нові художники, які в співпраці з відомими майстрами взяли участь у нових постановках. 1945 р. в театр прийшов молодий художник Ю. Біложенко (працював до 2002 р.), згодом О. Хвостенко-Хвостов запросив до театру одного зі своїх найкращих учнів, визначного сценографа А. Волненка. На разові постановки у 1945–1950-х часто запрошувалися майстри сценографії Москви та Санкт-Петербурга: Б. Волков («Євгеній Онєгін», 1945; «Травіата», 1946; «Лебедине озеро», 1946), М. Бобишов («Раймонда» О. Глазунова, 1947), А. Босулаєв («Зоря над Двиною» Ю. Мейтуса, 1955), Т. Бруні (балети «Гаяне» Хачатуряна, 1947; «Золушка» С. Прокоф'єва, 1949; «Червоний мак» Р. Глієра, 1950; «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, 1952; «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва, 1954).

Українські майстри сценографії, особливо А. Петрицький, Ю. Білоненко, високо цінували талант і майстерність Тетяни Бруні, — вважали, що балети, оформлені нею, несуть у собі ознаки кращих традицій російських художників О. Головіна, В. Дмитрієва, Л. Бакета. Краса, казковість, створена і передана легкими та стрункими за композицією декораціями і костюмами, піднесена урочистість була властива, зокрема, оформленню Т. Бруні «Попелюшки» на київській сцені 1949 р.

«Лаконичність сценографії, монохромність декорації і кольорове буйство костюмів — вот принципи для театрального художника, працюючого над балетним спектаклем, в которых утвердилась Бруни за свою многолетнюю практику. Главное — это простор для фантазии балетмейстера, наилучшие условия для артистов» [40, с. 90].

Після війни з'являються нові опери українських композиторів, подібно до драматургів, вони створювали сценічні роботи на сучасну радянську тематику. О. Хвостенко-Хвостов оформив у Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка опери «Честь» Г. Жуковського (1946 р.), «Молоду гвардію» Ю. Мейтуса (1947 р.), а також балет «Лісова пісня» М. Скорульського (1946). Якщо балет «Лісова пісня» за твором Лесі Українки ще був за декоративним вирішенням виконаний у строгій колірній гамі, яка передавала

стан природи у різні пори року, у барвистих і романтичних костюмах, що наслідували кращі роботи самого О. Хвостенка-Хвостова 1930-х, то опера за версією краснодонської трагедії, викладеної в романі О. Фадєєва, в своїй постановці не отримала високохудожнього декоративного втілення. Подібно до роботи В. Борисовця над виставою «На велику землю» О. Хвостенко-Хвостов вдався до компромісу, тому I акт опери вийшов надто побутовим, описовим, а фінал — ремінісценцією багатьох плакатних сюжетів. На великій червоній завісі — панно — профілі Леніна, Сталіна, знамена з китицями, бронзовими фарбами — меморіальне зображення головних персонажів. Різкий контраст, дисонанс між реально-побутовим I актом і фіналом у мажорних офіційних кольорах із абстрактно-ідеалістичними постатями був очевидний.

Офіційна оцінка цієї вистави була однозначною: «... опускалась червона завіса-панно, на якій в нестримному переможному пориві зображено бронзові постаті комсомольців, що крокують під ленінським знаменом. А внизу під символічним зображенням героїчної радянської молоді у виразній пластичній групі застигли герої опери — краснодонці, чиї імена назавжди увійшли в історію комсомолу» [10, с. 36]. У сезоні 1949–1950 рр. О. Хвостенко-Хвостов разом із режисером Д. Смоличем створив на київській сцені постановку опери С. Монюшка «Галька». У цій роботі вдало поєдналася майстерність планування сцени, де живописні пейзажні панорами відтворювали гірський краєвид із водоспадом, з розкутою композицією, широкою кольоровою гамою. У барвистому святковому поєднанні фарб народних костюмів горян домінували яскраво-червоні, сині, оранжеві відтінки. Ця вистава ніби провіщувала нову втіху в естетичній програмі оновлення сценографії.

1950 р. О. Хвостенко-Хвостов разом із режисером М. Стефановичем почали готувати оперну виставу за новим твором К. Данькевича «Богдан Хмельницький». Новий спектакль готували до Декади українського мистецтва в Москві 1951 р.

«Композитор показує образи своїх героїв немовби крізь збільшувальне скло, малює їх широким пензлем і різко контрастними барвами... найчастіше той або інший персонаж Данькевича виступає як виразник якоїсь однієї ідеї, одного поняття; в опері «Богдан Хмельницький», скажімо, Варвара є втіленням збірного поняття матері-України, козак Тур — патріотичного подвигу, Кривоніс — народної мудрості, військової відваги...» [41, с. 268].

Вже в ескізах до постановки «Богдана Хмельницького» художник прагнув створити епічно-монументальний зоровий образ, наприклад, історичні інтер'єри та пейзажі, як картина «Під Жовтими Водами». Разом із тим художник під час роботи над оформленням уникав пишноти, нейтрально-ілюстративного етнографізму, академізму. Наприклад, точний в архітектурних деталях і побутових реаліях, О. Хвостенко-Хвостов у картині «Палац Богдана» створив живий світ: у покоях гетьмана — барочна архітектура інтер'єру гармонійно поєднана з мотивами народно-декоративного мистецтва, висока піч з барвистими кахлями, куманці біля столу, на стіні — велике зображення козака Мамаю.

Однак редакційна стаття у газеті «Правда» від 20 липня 1951 р. під назвою «Про оперу «Богдан Хмельницький» дала виставі, яку було показано в Москві, однозначну оцінку: «Опера не стала справжньою народною драмою, якою вона повинна була стати, виходячи з її теми». Була також піддана критиці робота постановників в особі режисера М. Стефановича.

Постановку другої редакції «Богдана Хмельницького» було здійснено на київській сцені 1953 р., — режисер М. Крушельницький і художник А. Петрицький. Знову ця вистава вийшла на політичну арену, її готували до святкування 1954 р. до трьохсотліття возз'єднання України з Росією.

Композитор і автори лібрето В. Василевська та О. Корнійчук внесли деякі зміни в сюжет та музику «Богдана Хмельницького». «Дописано дві нові картини: першу, де показано знущення шляхти з українського народу, і п'яту — сцену взяття палацу Потоцького. Відповідно до цього склад дійових осіб поповнився новими персонажами, збільшилося число вокальних і симфонічних номерів» [41, с. 270].

Того ж року Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка нарешті отримав вищу категорію, що урівнювало його за матеріально-технічним забезпеченням із Великим театром у Москві.

В роботі над «Богданом Хмельницьким» А. Петрицький своє творче завдання вбачав у точній історичній передачі подій, історичних постатей, архітектури, деталей матеріальної культури, в тому, щоб, як він зазначав сам, «розкрити духовне багатство українського народу» [42, с. 2]. Оформлення А. Петрицького відрізнялося від врівноважених і дещо рафінованих за композицією декорацій О. Хвостенка-Хвостова до попередньої київської постановки «Богдана Хмельницького». Художник застосував широкий мазок малюнка, деталі в декораціях були акцентовані масштабом показу,

сценічний живопис — емоційний, широкопанорамний, багатсюжетний, як в сцені «Прологи», де показано страти та тортури, а також жінок, яких гонять у неволю. Композиційним центром був вогонь багать навколо розп'ятих козаків, що відблискує на захмареному небі. Другий план — обрій, де спалахують червоні зірниці. Рельєф планшета сцени був побудований художником так, що масові сцени з українськими повстанцями розігрувалися в декількох площинах одночасно.

Відображення героїчної епопеї боротьби України в XVII ст. отримало, таким чином, у виставі не декораційно-сценічне тло, а складний, адекватний ідеї твору, динамічний, діючий за законами образотворчої режисури пластичний комплекс. На цю відмінність постановки вказували й мистецтвознавці свого часу.

«Богдан Хмельницький» — монументальний, героїко-епічний твір, в якому розкриваються історична доля народу, його волелюбність і високі моральні якості, — був для Петрицького певним підсумком багаторічних творчих шукань. Хоча сюжет цієї опери близький до свого драматургічного першоджерела — п'єси О. Корнійчука, оформленої в свій час Петрицьким, — художник не повторював самого себе. Його декорації відображали специфіку музичної вистави. Вони були емоційно насичені, піднесені й сприймалися як урочистий пам'ятник героїчному минулому українського народу» [38, с. 55].

Серед післявоєнних робіт сценографа П. Злочевського, головного художника Одеського театру опери та балету, — оформлення вистав «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова (1946), «Червоний мак» Р. Глієра (1948), «Мідний вершник» Р. Глієра (1952), «Богдан Хмельницький» К. Данькевича (1952), де переконливо знайшло втілення властиве йому прагнення до створення зорового образу вистави крупними планами, масштабним зіставленням окремих фрагментів декорацій із загальною панорамою, із живописними панно. У постановці «Мідного вершника» сценограф збільшив на першому зображенні хвилі навколо пам'ятника Петру, так що у глядача створювалося враження, що він пливе серед неозорого моря. Масивний великий і об'ємний арочний портал із ампірними скульптурами підкреслював фантастичну умовність сюжету балету. Відверто театральний прийом був застосований і в зіставленні масиву статуї Мідного вершника Е. Фальконе та Ісаакіївського собору, архітектурний образ якого поданий у ірреальному,

спотвореному млоу нічної стихії виді. Майже монохромний густий і зібраний синій колорит додавав емоційності та цільності зоровому образу балету.

«К зрелому мастерству художник пришел через поиски новых изобразительных средств в процессе углубленного анализа музыкального строя спектаклей, синтеза всех компонентов театрального искусства и осмысливания классического репертуара категориями современности.

В ранних эскизах декораций чувствуется тяготение к эффектной правдоподобности деталей, к повествовательности. Позже, в 70-е годы, появилось стремление к лаконизму символики, оригинальности, композиционных построений и выразительности цветового решения» [43, с. 3].

Комплекс подібних, але ще більш загострених художніх прийомів і образних характеристик у сценографічному вирішенні П. Злочевський застосував у роботі над постановкою «Богдана Хмельницького» К. Данькевича у Тбіліському театрі опери та балету 1954 р. Якщо в оформленні «Мідного вершника» могутня монументальність і декоративна ілюзорність у передачі характеру епохи межувала з документальністю, описовістю, то робота над грузинською постановкою «Богдана Хмельницького» відзначалася композиційним вирішенням, що поєднувало лаконічність і цілісність художніх прийомів з експресивним показом місця дії в опері. Рельєф планшета сцени (картина «Січ») був побудований таким чином, що панорами Хортиці, Дніпра з порогами сприймалася глядачем з верхнього кута зору. На першому плані сценічного простору — вартова вежа, що далеко підносилася над лінією горизонту і посідала в об'ємі декорацій значне місце, — вона була деталізована, створювала образ-символ місця дії [43, с. 17].

П. Злочевський, на відміну від практики застосування широких епічних історичних картин-декорацій, створених, наприклад, А. Петрицьким в оформленні «Богдана Хмельницького», вдається до образно-узагальнених і стислих принципів побудови зорового образу, та разом із тим подає конкретні та характерні риси епохи. Він підкреслює сюжетну фрагментарність окремих епізодів вистави, що в загальній і сумарній зміні картин, епізодів об'єднується в єдиному образі вистави.

Отже, художник в окремих епізодах показав цілу картину через частину її. Такий принцип подачі розвитку та взаємозв'язку сюжету, драматичного конфлікту та жанрових особливостей сценічного твору позначився на багатьох роботах митця: М. Римського-Корсакова (Одеський театр

опери та балету, 1950), «Навіки разом» Л. Дмитерка (Одеський український драматичний театр ім. Жовтневої революції, 1954), «Садко» М. Римського-Корсакова (Одеський театр опери та балету, 1954), «Берег надії» А. Петрова [43, 1955].

Творчий процес у сценографії початку 1950-х рр. не чекав політичного дозволу на подальший розвиток як і в українському, так і в російському театральньо-декораційному мистецтві. Нове післявоєнне покоління майстрів прийшло у європейське, та і в світове мистецтво з новими ідеями, свіжими поглядами на роль художника в театрі. Деякі автори в 1970-ті — 1980-ті спрощено та надто узагальнено підходили до оцінки цієї доби, не помічаючи, що картина загального процесу була ширша, повнокровніша. «В концe 40-х — начале 50-х годов появилось много оформлений — пышных и безвкусных пустоцветов, за которыми не стояло ни больших мыслей, ни больших чувств. Натурализм и правдоподобие зачастую отождествлялось с художественной правдой и жизненностью» [44, с. 199].

Майстри сценографії, які в середині 1950-х рр. увійшли в пору творчої зрілості, заявили про себе в українському театральньо-декоративному мистецтві в 1930-ті рр. Вони сміливо розпочали творчий діалог із уславленими художниками старшого покоління, фундаторами вітчизняної сценографії: і А. Петрицьким, О. Хвостенко-Хвостовим, В. Меллером, М. Драком, Б. Косаревим, М. Тряскіним. Чималий творчий доробок вже мали Ф. Нірод, А. Волненко, М. Духновецький, П. Злочевський, Д. Овчаренко, Л. Писаренко, Г. Нестеровська, О. Плаксі́й, Й. Юцевич, М. Греченко, Д. Власюк, В. Борисовець, Ю. Стефанчук, Д. Нарбут, О. Бобровников та інші. Разом із майстрами старшого покоління вони утворили національну школу сценографії, яка в середині 1950-х рр. не поступалася, а навіть багато в чому була вищою за цілий ряд європейських і радянських шкіл сценографії за професіоналізмом, майстерністю, володінням широким арсеналом зображувальних засобів. Після війни київська та харківська школи сценографії відродилися в період початку 1950-х — середини 1950-х рр., не втратили своїх творчих рис, а збагатили і розвинули власний набутий мистецький досвід.

«Всестороннее, углубленное осмысление отношений человека с окружающим миром, раскрытие сложнейших процессов нравственных исканий потребовали расширения арсенала выразительных средств, решительного обновления принципов художественного освоения действительности.

Эстетическое перевооружение театра стало важнейшей задачей, которую выдвинуло время» [45, с. 19].

Театрально-декораційне мистецтво серед інших образотворчих жанрів посіло одне з провідних місць. Сценограф і його творчість стали цікаві також поза театром — як складна лабораторія в галузі ігрового пластичного середовища. Макети, ескізи костюмів і декорацій, театральні костюми (вже створені для вистави) об'єднані в самодостатній вид пластики, в основі якої лежить концептуальність задуму художника, його естетична програма, принцип відбору зображувальних засобів, комплекс індивідуальних художніх прийомів і прагнення до творчого експерименту, сміливих новаторських пошуків. Українська сценографія в середині 1950-х рр. відповідала цим творчим принципам.

Залізна завіса, ізоляція українських митців від вільного творчого спілкування із майстрами зарубіжного мистецтва були перепорою для процесу інтеграції національної школи сценографії в світову культуру, однак не змогли остаточно придушити її поступовий розвиток. Майстри різних національних шкіл групувалися у цей час навколо провідних театрів Росії (Москва, Санкт-Петербург), Грузії, Литви, Естонії, Латвії, Узбекистану та України (Київ, Харків, Львів, Одеса), оскільки в цих регіонах були вищі учбові заклади (в Одесі — середній спеціальний), де художники здобували професійну освіту. Україна вже в середині 1950-х рр. мала унікально великий загін художників театру — митців, об'єднаних на національному ґрунті [38, с. 63].

У 1951 р. вітчизняні сценографи демонстрували свої роботи на виставці, яка була розгорнута під час Декади української літератури та мистецтва в Москві. Одну з найбільш масштабних виставок Спілка художників України розгортає 1954 р. у Москві у дні святкування возз'єднання України з Росією, де були твори 46 вітчизняних художників, які працювали у різних театральних жанрах: оперному (А. Петрицький, Л. Братченко, П. Злочевський, І. Назар'ян-Назаров, Ф. Нірод, О. Хвостенко-Хвостов, Л. Писаренко, Г. Нестеровська, Г. Цапок), драматичному (О. Бобровников, В. Борисовець, З. Вінник, В. Власюк, В. Греченко, М. Духновський, В. Меллер, А. Пономаренко, Ю. Стефанчук), лялькового (Р. Марголіна, Т. Холмська, Є. Костишева), музичної комедії (С. Йоффе, М. Липкін, Н. Соболев, Й. Юцевич) [47, с. 7].

Того ж 1954 у Києві відбулася Республіканська виставка творів художників театру і кіно Української РСР — значно ширша за числом творів, де взяли участь понад п'ятдесят авторів [47, с. 3]. Відбулися також і регіональні виставки, зокрема 1953 р. у Харкові під назвою «Твори харківських художників театру».

Працювали в цей період українські художники епізодично і в інших республіках Радянського Союзу. Наприклад, А. Петрицький зробив 1955 р. оформлення до опери Ю. Шанпоріна «Декабристи» на сцені Великого театру в Москві, виставу за п'єсою О. Корнійчука «Калиновий гай» у Малому театрі в Москві (1950), створив цикл малюнків до постановки мультфільму «Ніч перед Різдом» на московській кіностудії «Союзмультфільм», 1951. П. Злочевський оформив оперу А. Холмінова «Оптимістична трагедія» в Казанському театрі опери та балету (1950), балет П. Чайковського «Лебедине озеро» в Кишинівському театрі опери та балету (1957), виставу за п'єсою В. Кочетова «Сім'я Журбіних» в Московському театрі ім. В. Маяковського.

Український театр, як і багато провідних театрів Європи, в 1950-х рр. став на шлях оновлення арсеналу виражальних засобів, ломки застарілих форм, розширення жанрово-стилістичних меж у сценографії. Багато спільного було в процесі творчих пошуків українських і європейських майстрів сценографії.

Відомий режисер і художній керівник берлінської «Коміше опер» Вальтер Фельзенштейн, який здійснив багато постановок у співпраці з визначними німецькими сценографами Рудольфом Хайнріхом і Каспаром Неєром у 1950-ті рр., шукав нових форм образотворчої режисури. Його роздуми та теоретичні розробки тих років значною мірою віддзеркалюють творчий процес розвитку сценографії в театрах Європи. «Декоративность не играет... Она лишь сопровождает, в то время как зрительное должно быть его составною частью. Сценическая картина должна содержать все, что отвечает сути и обусловлено драматургией... драма должна обрести свой мир. Она должна обосноваться в определенном пространстве, которое становится ее миром...» [48, с. 36]. Вистави В. Фельзенштейна часто мали експериментальний характер, творчий напрям деяких з них був близьким і українським митцям, які, попри кордони та ідеологічні заборони, уважно стежили за постановками в театрах Європи, працями провідних режисерів і сценогра-

фів. Взаємодія творчої співпраці режисера з художником іноді починається з протидії, взаємно протилежного трактування та концепції сценічного твору. Один із простих прикладів: під час роботи над постановкою опери Р. Вагнера «Тангейзер» художник К. Неєр мав свою усталену концепцію трактування складної партитури вагнерівської опери, відмінну від режисерського задуму В. Фельзенштейна. Водночас вони прийшли до згоди створення декорацій, насичених краєвидами, лісовими хащами. Більш складна ситуація була у творчому процесі під час постановки опери В. Моцарта «Чарівна флейта» В. Фельзенштейном і художником Р. Хайнріхом. Стиль і традиції в постановці цієї опери вимагали звернення до епохи бароко, однак взаємні пошуки більш сучасного, театрального-умовного оформлення наштовхнули художника і режисера на ефектне і просте сценічне вирішення. Для підсилення враження від казкового сюжету «Чарівної флейти» бароко поєднувалося з сюжетами іранських мініатюр. Тераси палацу та фантастичні стовбури дерев були з'єднані сходинами, по яких із танцем пересувалися персонажі опери. Отже, прагнення до активної, дійової сценографії як образотворчої режисури стало характерною рисою в цьому жанрі мистецтва як на Україні, так і в Європі 1950-х рр. В центрі уваги режисера та художника — створення системи дійових образів, що додають високої метафоричності декораціям та динамізують дію. «Символическое рождается из образного, а это последнее возникает из самого произведения» [48, с. 39].

Більш експресивний і разом з тим поетичний характер образного строю сценографії був властивий кращим художникам Чехословаччини, серед яких провідне місце в 1950-х рр. посідають Й. Свобода, Й. Фіала, Л. Виходіл, Л. Груза. В 1950-ті р. Й. Свобода, як і багато українських театральних художників, прагнув сполучати архітектурні пластичні ідеї сценографії з образами, вираженими живописно-ілюзорними площинами. Театральна умовність у деяких виставах Й. Свободи межувала з яскравим символізмом пластичних мотивів. Серед етапних робіт Й. Свободи — «Трубадур» Дж. Верді (Велика опера, Прага, 1947); «Тоска» Дж. Пуччіні (там само, 1947); «Дон Карлос» Дж. Верді (Державний театр. Острова, 1950); «Фіделіо» Л. ван Бетхована (там само, 1951); «Дон Жуан» В. Моцарта (Прага, Національний театр, 1956); «Руслан і Людмила» М. Глінки (там само, 1956); «Пікова дама» П. Чайковського (там само, 1957). В цих роботах вже майже

не відчутний стиль розповідної та описової декорації, за формально-технічними ознаками вони архітектурно-живописні. Інтенсивність творчих пошуків Й. Свободи та його однодумців спонукає його до створення 1958 р. Сценографічного інституту в стінах Національного театру в Празі. Інститут розробив техніку і технологію багатьох найскладніших постановок Й. Свободи, водночас розкриваючи нові обрії для подальших творчих пошуків [30, с. 50]. Проекти нового сценічного обладнання світлової апаратури, поліекранів, монтувальних засобів Й. Свобода майстерно використовував і на сценах інших театрів Європи.

Творчі пошуки Й. Свободи були у багатьох випадках прагненням до загострення сценічного образу, оголеного функціоналізму декорацій, що українська сценографія як один із методів оформлення мала в своєму арсеналі ще у 1920-ті рр. Українські митці розробляли у 1950-ті рр. принципи оформлення, що не тільки активно брали б участь у розвитку сценічної дії, але й поетично відтворювало світ людини, зміст конфлікту драматургії та національний характер конкретного театрального твору. Відомо, що навіть такий майстер, як Й. Свобода, уникав працювати над музично-драматичними виставами, особливого комедійного жанру. Український театр з часів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького та І. Карпенка-Карого мав унікальний синтетичний жанровий характер, де драма поєднувалася з комедією, співи — з танцями, пластика театрального середовища мала характерне вирішення, — все це було обумовлене історичною генезою видовищного мистецтва на Україні з часів вертепу, шкільного театру [49, с. 15].

В 1950-х рр. набуті в українській сценографії принципи просторово-образотворчої режисури збагачувалися подальшим активним засвоєнням всього комплексу національного мистецтва — декоративним живописом, орнаментикою, світською та народною архітектурою, станковим живописом, народними ремеслами і костюмами тощо. Декорації та костюми у виставах стають більш насиченими, яскравими характеристиками образів, художники застосовують вільніші та глибші пластичні прийоми у використанні традиційних і нових форм сценографії. Ідеологічні настанови, що були спрямовані на утвердження «загальнорадянських» образів, позбавлення національного мистецтва його індивідуальних рис, традицій мимоволі терпіли крах. Хрущовська «відлига» з середини 1950-х рр. дозволяє театрам все

більше орієнтуватися при виборі репертуару на твори національної класичної драматургії. Це було характерно не тільки для театрів Києва, Харкова, Львова [21, с. 207].

Художник Д. Нарбут (син Г. Нарбута) на сцені Чернівецького державного українського драматичного театру ім. О. Кобилянської здійснив, наприклад, оформлення до вистави «Лимерівна» Панаса Мирного (сезон 1953–1954), в Черкаському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка — до «Ярослава Мудрого» І. Кочерги (сезон 1959–1960), в яких спостерігається гармонійне поєднання інтер'єрів і краєвидів, котрі художник не деталізує, вони були виконані крупним пастозним мазком, чистими, відкритими фарбами. Разом із акцентовано персоніфікованими костюмами оформлення створювало загальний стрункий ансамбль у моделюванні ігрового середовища, відчувалося глибоке знання художником народного побуту, історії.

Глибоким розумінням образного строю твору М. Лисенка «Чорноморці» була позначена робота Д. Нарбута на сцені Чернівецького театру, режисер — В. Василько. «Новий художник театру Д. Г. Нарбут вразив мене своїм щедрим, бурхливим талантом. Данило Георгійович зробив надзвичайно яскраве оформлення. Інтер'єри хат ми замінили чудовим кубанським краєвидом, що дало можливість використати вихід козаків у похід не за лаштунками, а зі сцени. Цей прийом був не лише ефектним, а й викликав у глядачів потрібні емоції [1, с. 344].

1955 р. В. Василько здійснив постановку своєї інсценізації повісті О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала» на сцені Одеського драматичного театру ім. Жовтневої революції. Художник М. Маткович створив цілу серію живописних краєвидів до цієї вистави, він тонко передав стриманою колористичною гамою розкішну, але по-своєму сувору природу північної Буковини. Крім костюмів центральних персонажів, художник створив вбрання для танцювальних, музичних номерів цієї вистави. Сценограф віддав данину екзотиці у сценах картини циганського табору, танцювальних костюмів цієї дії.

Головний художник Київського театру юного глядача Л. Писаренко створив оформлення до вистав «Червона квітка» С. Аксакова (1950), «Котигорошко» А. Шияна (1952), «Думи мої» Ю. Костюка (1954), де сміливо сполучав живописну, часом імпровізаційну манеру, виконання декораційного вирішення з композиційними прийомами, де найбільш важливі вузлові фраг-

менти, що беруть активну участь у дії вистави, побудові мізансцен, подаються масштабно, крупним планом. Такий досвід та метод побудови зорового образу, який склався у Л. Писаренка під час роботи на невеликій, майже камерній сцені Театру юного глядача, він майстерно, вже в іншій інтерпретації використовував і на великих сценах провідних театрів. Наприклад, живописний краєвид в оформленні народної казки «Котигорошко» став своєрідною дієвою особою в сюжеті вистави — йому були надані гіперболізовані, фантастичні риси, він ставав самостійною лінією сюжету дії. Інший характер гіперболічної подачі місця дії, деталей і фрагментів — в оформленні вистави «Думи мої», в картині «Кабінет Дубельта». Сценограф створив інтер'єр із підкреслено казенною, голою обстановкою — лише велике відчинене вікно із темною драпіровкою створює на другому плані світловий ефект контражуру, — це розширює світлову партитуру вистави, гостріше персоналізує зоровий образ.

Постановка в оформленні Л. Писаренка п'єси Ж. Мольєра «Міщанин-шляхтич» на сцені Київського українського драматичного театру ім. І. Франка 1956 р. відзначалася незвичним, але відповідним духові п'єси декоративним вирішенням. Радіальна писана панорама із гротесковим зображенням вулиць старовинного французького міста, де в стислій графічній манері подані силуети будинків, ажурна альтанка в центрі сцени надавали нового жанрового акценту та смислу п'єсі, яку традиційно ставили в галантно-помпезному стилі Людовіка XIV. «Сценографічне вирішення вистави ввібрало в себе іронічну концентрацію рис цієї епохи. Цікава будова зорового образу вистави, що яскраво простежується в макеті, де широка панорама міста ніби уособлює всю мольєрівську Францію, оточує і замикає сценічний простір і разом з тим відокремлює і конкретизує місце дії. Лаконічна стислість художньої мови сценографії вистави «Міщанин-шляхтич» підтримувала загострену і динамічну драматургію п'єси, наближала персонажів XVIII ст. до сучасного глядача, надавала простір акторській і режисерській фантазії...» [50, с. 17].

Серед значних робіт Л. Писаренка, виконаних у співавторстві з Г. Нестеровською, — оформлення опери М. Лисенка «Енеїда» на сцені Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка 1959 р. (режисери В. Харченко, В. Складенко). Це була одна із значних за своїм художнім втіленням постановок цієї опери. Вперше вона йшла в театрі М. Садовського

в оформленні художника П. Дяківа 1910 р., де відверта шаржованість у побудові костюмів, у гримі персонажів, декорацій надавала виставі характеру буфонадної музичної комедії [49, с. 52]. А. Писаренко зробив акцент на бурлескній і травестійній лінії сюжету, разом із тим у декорації були привнесені ліро-епічні мотиви. В архітектурі декорацій зоровий образ української «Енеїди» поставав у полістилічній гротесковій сполуці давньогрецьких колонад, скульптур, каріатид і разом з тим портал був вкритий стріхою, поруч — тин з гарбузами, дзеркало сцени — морський краєвид. Всі ці пластичні сюжети декорацій не справляли враження еkleктичного поєднання. Костюми, створені Г. Нестеровською до «Енеїди», — підкреслено травестійні, часом маскарадні. Наприклад, Афіна в українській сорочці та плахті була оточена почтом в давньогрецькій одежі. Такі риси в оформленні вистави, в персоніфікації костюмних розробок підсилювали жанрову спрямованість вистави [39, с. 220].

Полістилічність і поліфункціональність, широта образних узагальнень в структурі сценографії стає ознакою творчого методу у роботі українських театральних художників другої половини 1950-х рр.

Все частіше театральна декорація, весь її пластичний комплекс стає більш насиченою власними сюжетними мотивами, які тісно інтегрують із режисерським задумом, продовжують і розкривають тему-ідею сценічного твору, музичної драматургії опери, балету. Описовість і розповідальність у декораціях, костюмах стає не головним методом при створенні зорового образу, а лише одним із багатьох художніх засобів. У сценографії ширше використовують тонально-коlorистичні особливості живопису, архітектурних мотивів, конструктивно-структурне мислення стає більш сміливішим [51, с. 134–136].

Балетна вистава «Лісова пісня» М. Скорульського (за твором Лесі Українки) з'явилася на сцені Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка водночас із «Енеїдою». Художник-сценограф «Лісової пісні» А. Волненко, як і в попередніх своїх роботах у Київській опері: «Катерина» М. Аркаса (1955), «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (1955), основу побудови зорового образу створювала за допомогою коlorистичної партитури сценічних пейзажів, тісно пов'язаної з музичними образами, з тональною і модуляційною структурою форми музики. У «Лісовій пісні» за цим принципом зображена зміна стану природи в різні пори року, чи

не вперше в українському театральньо-декораційному мистецтві було створено такий монументальний і динамічний цикл живописних панно для однієї вистави. Тонка гама теплих жовтаво-зелених тонів картин весни, літа драматургічно контрастувала з майже монохромним колоритом осені, зими. Широта зіставлень численних краєвидів, щедра фантастика костюмів Лукаша, Мавки, Водяника Лісовика, Русалки Польової, що насичені поетичною алегорією мотивів народного вбрання Полісся, були споріднені з образами твору Лесі Українки [16, с. 278].

На Харківській оперній сцені художник Д. Овчаренко, учень О. Хвостенка-Хвостова, працював з початку 1930-х рр., перші мистецькі кроки зробивши у цьому театрі як стажист (керівник — А. Петрицький). У післявоєнні та подальші роки він створив оформлення в Харківському театрі опери та балету ім. М. Лисенка до таких вистав, як «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва (1945), «Дон Кіхот» Л. Мінкуса (1946), «Лілея» К. Данькевича (1946), «Лебедине озеро» П. Чайковського (1947), «Данко» В. Нахабіна (1948), «Казка про царя Салтана» (1949), «Спляча красуня» П. Чайковського (1950), «Богдан Хмельницький» К. Данькевича (1951), «Сім'я Тараса» Д. Кабалевського (1952), «Русалка» А. Дворжака (1953), «Тарас Бульба» М. Лисенка (1954), «Дон Карлос» Дж. Верді (1956).

Великий і значний репертуар, над яким працював Д. Овчаренко, свідчить також про творче зростання Харківської опери як провідного театру України. В балетних і оперних виставах Д. Овчаренко завжди намагався знайти образне зерно, — маючи таланти художника-аналітика, він завжди в роботі над сценічним твором звертався до історичної та мистецтвознавчої літератури, вивчав іконографічний матеріал, намагався переосмислити весь комплекс синтетичного жанру оперно-балетної вистави. Це позначилося на оформленні «Лебединого озера» П. Чайковського, де сценограф відмовився від стильових штампів багатьох відомих постановок цього балету. Відомо, що П. Чайковський писав перший варіант балету (для дітей сестри) на Україні, в Кам'янці, натхнений українською природою. Сценограф знайшов живописну домінанту саме в м'якому блакитно-сріблястому тоні оформлення, пейзажі декорацій сповнені образами української природи [52, с. 9].

У роботі над оперою «Тарас Бульба» Д. Овчаренко крупним планом подав гостроту сюжету, — в картині прологу нема ідилічних пейзажів —

натомість зруйновані хати, спалені сади, темні, густі хмари; лінії контуру декорацій, виразні, економні, були також і в оформленні картин «Біля Братського монастиря», «Запорозька Січ».

Глибинний аналіз твору, структурне мислення стають у 1950-ті рр. для майстрів української сценографії одними із важливих принципів творчого методу. Художники все менше звертаються до помпезно-урочистого стилю оформлення балетних, оперних вистав, спектаклів на «героїко-патріотичні» теми, що так заохочувалося офіційною ідеологією. Художник театру як режисер ставав аналітиком сценічного твору, стратегом вистави.

Жанр музичної комедії, оперети приваблював художників можливістю вільно експериментувати, навіть у 1930–1950 рр. на сцені не часто йшли твори з яскраво вираженими рисами соціального замовлення. Частіше ставилися твори з класичної української оперети і музично-драматичної спадщини, віденські та французькі оперети, музичні водевілі, шоу пустотливого змісту. Державна цензура слідкувала за ступенем оголеності артисток, наявністю випадів проти режиму в діалогах і куплетах.

Балетні костюми, декорації, бутафорія, вбрання персонажів у музичній комедії завжди надавали простір творчій фантазії художників. У 1950-ті рр. у жанрі оперети працювали у Харкові — Н. Соболев, С. Йоффе; у Києві — В. Меллер, а згодом Й. Юцевич. У виставах музичної комедії тих років можна було побачити станки, конструкції, а умовність оформлення часом межувала з авангардним стилем у сценографії. Творча вигадливість і фантазія художників позначалися на постановвці світлової партитури. Сценографи у розробці ескізів костюмів прагнули звільнити тіло та індивідуальну пластанатомію актора від необхідності перебувати під час дії в неприродному стані, — така своєрідна ергономіка вже проявлялася часто в роботах над створенням оперних, балетних костюмів [14, с. 87–89]. Н. Соболев прагнув також досягти легкості, зручності костюмів і оформлення, яке б трансформувалося на сцені під час дії. В Харківській музкомедії він оформив вистави «Тютюновий капітан» А. Шаца, А. Адуєва (режисер В. Арістов, 1945), «З-за гори кам'яної» А. Крижанівського (режисер М. Авах, 1946), «Боккаччіо» Ф. Зуппе (режисер Л. Івашутич, 1951), «Жюстина Фавар» Ж. Оффенбаха (режисер В. Арістов, 1953), «Маріца» І. Кальмана (режисер Б. Поцін, 1956), «Поцілунок Чаніти» Ю. Мілютіна (режисер І. Радомиський, 1957).

В оформленні оперети «Син клоуна» Н. Соболев звертається до буфонного поєднання яскравих фарб, якими розписані декоративні площини сценічних конструкцій, що були побудовані на другому плані.

Їх радіальна і симетрична композиція повинна була створювати ілюзію присутності акторів на цирковій сцені. Н. Соболев приділяв багато уваги не тільки моделюванню сценічного одягу, але й виразності гриму. Художник «створює виразні грими, завдяки яким ескізи костюмів сприймаються як партнери персонажів. Значне місце в них посідають жест, поза. В ескізах костюмів, як свідчить художник, він намагався урахувати особливості виконавця» [53, с. 6].

У Київському театрі оперети художник Й. Юцевич у період 1940–1950-х рр. створив свої найбільш значні роботи у галузі сценографії. (З початку 1960-х рр. він розпочав активно працювати у жанрі кінодекораційного мистецтва. 1961 р. став художником-постановником нині широковідомого кінофільму «За двома зайцями», Кіностудія ім. О. Довженка.)

Творче зростання Й. Юцевича як сценографа, опанування ним сучасних принципів образотворчої режисури сталося протягом десяти років роботи у Київському театрі оперети в тісній співпраці з режисером І. Земгано (старший брат художника, справжнє прізвище Ігор Федорович Юцевич). Разом вони здійснили ряд вистав: «Холопка» М. Стрельникова (1949), «Тютюновий капітан» М. Адуєва (1952), «Вогники» Ю. Свиридова (1954), «Червона калина» О. Рябова (1954), «Паризьке життя» Ж. Оффенбаха (1954), «Останній чардаш» І. Кальмана (1957). В таких етапних постановках, як «Холопка», «Червона калина», відбилася висока театральна культура Й. Юцевича, а в ескізних рішеннях цих вистав — витончена графічна культура.

Принциповою роботою І. Земгано і Й. Юцевича була постановка героїко-романтичної комедії «Червона калина» О. Рябова, де в центрі сюжету — пригоди українського козака із загону Богдана Хмельницького, відважного Якова Тризни. На сцені Київської оперети відродився жанр національної музичної комедії. «Чарівна українська природа, яскраві етнографічні деталі надали декораційному живопису Й. Юцевича романтичного подиху; його спілі грона червоної калини, що як своєрідний лейтмотив «уквітчували» образне вирішення кожної картини, підкреслили головну героїко-патріотичну тему музкомедії» [14, с. 93].

Сценограф знаходив найбільш ефектне, переконливе та лаконічне вирішення, хоча в деяких виставах робив наголос на екзотичних, незвичних і виняткових деталях, як у «Тютюновому капітані», «Поцілунку Чаніти», «Останньому чардаші». Практика роботи Й. Юцевича у довоєнні часи на Одеській кіностудії привнесла в метод роботи художника подачу окремих деталей бутафорії, костюмів, оформлення, фактури крупним планом, локальним кольором, гротесковим та карикатурним малюнком, гіперболічно збільшеним у масштабі.

Змінюється в цей період творчий метод і художній почерк відомого майстра театральньо-декораційного мистецтва М. Духновського, який багато років працював головним художником Київського російського драматичного театру ім. Лесі Українки. В своїй творчій практиці він часто звертався до врівноваженої, майже класичної композиції, що була тісно пов'язана з традиційним тристінним інтер'єром, але навіть у межах такої декораційної стилістики він знаходить цікаве та оригінальне розв'язання вистав.

У 1950-ті рр. М. Духновський поєднував стислий, хоча й описовий, принцип показу місця дії з аскетично стриманою кольоровою гамою, лінійною основою побудови декорацій. У багатьох його роботах з'явилися ознаки конструктивного, аналітичного підходу ідейно-тематичних завдань побудови оформлення. Серед численних вистав, над якими працював М. Духновський, — «Професор Буйко» Я. Баша (Київський український драматичний театр ім. І. Франка, 1950, режисер Б. Балабан), «Щастя» П. Павленка та С. Радзинського (там само, 1953, режисер Г. Юра), «Житейське море» І. Карпенко-Карого (Чернівецький український драматичний театр ім. О. Кобилянської, режисер Б. Борін, 1950), «Чайка» А. Чехова (Київський російський драматичний театр ім. Лесі Українки, 1950), «Мертві душі» за М. Гоголем (там само, 1952), «Юність Полі Вихрової» Л. Леонова (там само, 1959), «Баня» В. Маяковського (там само, 1959).

До сценографічних праць, де М. Духновський намагався поставити та здійснити нові творчі завдання, коли художні прийоми в своїй новаторській доцільності допомагали б розкрити ідейну суть драматичного твору, належать постановки в Хмельницькому театрі ім. Г. Петровського: «Мораль пані Дульської» Г. Запольської (1956), «В пошуках радості» В. Розова (1957), «Свято ліхтарів» Г. Пфейфера (1959) [54, с. 96, 97].

У другій половині 1950-х р. у М. Духновського відбувається якісний перехід до декоративних вирішень насичених високим, образним, метафоричним змістом, де розкривається суть драматичного конфлікту, збагачується, розширюється також світлокольорова партитура сценографії. В постановці п'єси «Юність Полі Вихрової» та «Бані» в декоративне вирішення були введені світлокомпозиційні прийоми, такі, як, зокрема, замість писаного задника («Юність Полі Вихрової»), сценічний пейзаж, відтворений кінопроекцією. Сценографія «Бані» стилістично відтворювала дійство доби агітаційно-пролетарського театру з його гаслами, поєднанням конструкцій і простих побутових речей.

Творчість визначного майстра вітчизняної сценографії ХХ ст. Ф. Нірода становить значну сторінку в історії українського театру та образотворчого мистецтва. Митець у післявоєнні роки все більше виявляє інтерес до сценографії крупних, масштабних форм, складних за своєю структурою, його приваблює робота в оперно-балетному жанрі [55, с. 11]. На сцені Львівського театру опери та балету ім. І. Франка з'являються спектаклі, оформлені майстром: «Севільський цирюльник» Дж. Россіні (1945, режисер В. Складенко), «Пікова дама» П. Чайковського (1949, режисер Я. Гречнов), «Іван Сусанін» М. Глінки (1949, режисер Я. Гречнов), «Галька» С. Монюшка (1950, В. Складенко), «Трубадур» Дж. Верді (1950, режисер Я. Гречнов), «Тихий Дон» І. Дзержинського (1952, режисер В. Харченко). Ще в роботі на малій сцені Львівського театру юного глядача «Лихо з розуму» О. Грибоєдова (1948, режисер В. Складенко) Ф. Нірод опрацював принцип просторового вирішення із максимальним використанням неігрових площин та об'ємів. У виставі «Лихо з розуму» Ф. Нірод побудував додатковий просценіум, який утворювали колони в стилі російського ампіру, а в глибині сцени були розміщені кабінет Фамусова, вітальня. В колористичному та фактурному вирішенні декорацій домінував сірий оксамит. Художник досяг монументальної строгості та цілісності в сценографії мінімальними художніми засобами. В музичних виставах на оперній сцені він синтезував архітектурні форми та живописні об'єми, що були асоціативно пов'язані з музикою. Шукав і опрацював також методи переконливого розв'язання вузлових фрагментів декорацій, як динамічних акцентів, навколо яких розвивається дія, будуються мізансцени.

«... Тонке розуміння стилю різних епох допомагають Ф. Ніроду помічати й запозичувати у пам'ятників матеріальної культури найсуттєвіше, що

характеризує минуле і разом з тим співзвучне нашій добі, і на цій основні створювати власну історичну версію, вирішувати глибокі естетичні й моральні проблеми, закладені в музичному творі, до якого він звертається. Особливо успішно художник використовує у своїх декораціях виражальні засоби архітектури. Складні ритми готики допомогли йому створити образи в «Даліборі» Б. Сметани...» [56, с. 10]. Слід вказати ще ряд постановок, оформлених Ф. Ніродом, крім «Далібори» (1950), у цей час на львівській сцені, де в новій якості розвиваються принципи образотворчої режисури, властиві майстру: «Галька» Е. Монюшка (1948), «Іван Сусанін» М. Глінки (1950), «Тихий Дон» І. Дзержинського (1952), «Кармен» Ж. Бізе (1957) і «Лісова пісня» В. Кирейка (1958), де одна з головних рис у сценографії — наслідування та відтворення цілісної пластичної ідеї у єдиному образно-емоційному середовищі. Наприклад, у «Даліборі» сценічний простір розподіляє на два плани світлову постановку — верхній та боковий контражур (сцена суду над Далібором), розміщення світлових акцентів на планшеті сцени та об'ємних архітектурних деталях, як у картині «Палац у Празі». У 1950-ті рр. Ф. Нірод був одним із перших вітчизняних сценографів, які сміливо перейшли межу інерції безконфліктної описовості, ілюстративності, натомість у своїй творчості гостро порушили питання про подальше зростання ролі художника в театрі як майстра образотворчої режисури.

Практична діяльність Ф. Нірода відповідала його творчому кредо передати в декораціях «...справді театральну поетичність, поетичність широкого епічного розмаху з величезним і емоційним змістом» [57, с. 3].

У 1950-ті рр. Ф. Нірод починає працювати також і на сцені Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка (з 1961 р. — головний художник цього театру), — «Наталка Полтавка» М. Лисенка (режисер А. Бучма, В. Манзій, 1954), «Руслан і Людмила» М. Глінки (режисер В. Склярєнко, 1955), «Милана» Г. Майбороди (режисер В. Склярєнко, 1957).

У роботі над оперою «Руслан і Людмила» Ф. Нірод створив пластичну «транскрипцію» образно-ідейної структури цього твору, де діють яскраві та сильні театральні образи Руслана, Людмили, Світозара, Чорномора та Фарлафа.

В об'ємно-просторовому вирішенні опери домінував живопис, який гармонійно поєднувався із архітектурними, конструктивними за способом

використання деталями та фрагментами, та був цілком підпорядкований поетичному, билинно-монументальному задуму художника та режисера.

Масштабно та узагальнено було подано у I дії давньоруську архітектуру з дерев'яним орнаментом. Теплі, трохи приглушені жовто-вохристі тони інтер'єру палацу Світозара, де відбувається весілля його доньки Людмили з Русланом, у святковому та гармонійному єднанні із золотаво-червоною інтермедійною завісою утворювали урочисту та піднесену атмосферу в цій картині. Планшет сцени стає об'ємним продовженням краєвиду в картині зустрічі Руслана з чаклуном Фінном, де казковий і фантастичний ліс, печера Фінна в центрі галявини, а приглушена гама зелено-лілових барв передає образний стрій музики цього епізоду [6, с. 23].

Оформлення фіналу повертало глядача до зорового образу прологу, інтер'єру палацу Світозара, але кольорове співвідношення холодних і теплих барв стає інтенсивніше.

Порівнюючи одну із перших вистав «Руслан і Людмила» на українській сцені (період 1930-х рр.) з її постановкою у Великому театрі в Москві, яка йшла довгий час у декораціях В. Дмитрієва у 1940–1950-х р., слід зауважити, що у московській постановці було зроблено наголос на монотематичних декоративних мотивах. Занадто збільшені, виконані локальною червоною барвою куліси композиційно були дисонансом до відстороненого від сюжету дії панорами давньоруського міста, не Києва, як у сюжеті опери; в оформленні домінували спрощені геометричні форми. Прагнення відтворити екзотичну та казкову атмосферу (це лише одна з ліній сюжету) відволікало авторів постановки від сприйняття музики М. Глінки. Віртуозні за композицією та переконливі в колористичному плані декорації лише допомагали зробити наголос на декоративно-екзотичному боці вистави. Ліро-епічний та билинний пафос втрачав значною мірою своє місце в цій постановці [58, с. 259].

В наступній роботі над оперою «Милана» художник вдався до більш загостреної графічної, стриманої та водночас тонко-експресивної манери побудови декорацій. Ф. Нірод створив складний і гармонійний комплекс краєвидів Карпат, що на сцені живуть то світлою романтичною красою, то набирають похмурого, бентежного настрою. Макет до «Милани» Ф. Нірода експонувався на Міжнародній виставці у Брюсселі 1958 р. і приніс автору за високохудожнє образотворче вирішення вистави бронзову медаль.

Останньою значною роботою одного з фундаторів української сценографії А. Петрицького стало оформлення ним опери С. Прокоф'єва «Війна і мир» у Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка 1956 р. (режисер В. Скляренко). Опера «Війна і мир» була поставлена на відзнаку тридцятиріччя свого існування як Національної державної опери України. Як театр міг здійснити постановку найскладнішої опери у світовому репертуарі? На цей час у технічному обладнанні театру відбулися якісні зміни. «На сцені модернізоване панорамне обладнання та прилади для польотів. Сценічне освітлення поступово переустатковується для використання дзеркальних ламп та влаштовуються освітлювальні порталні башти. Для полегшення роботи технічних працівників під час проведення та підготовки вистав за лаштунками в 1957 р. встановлено ліфти.

У 1955 р. зал для глядачів набув нового парадного вигляду. Червону оксамитову завісу було замінено розкішною парчевою, витканою за спеціальним замовленням. Зроблений був також новий арлекін за ескізом художника А. Петрицького» [39, с. 212]. А. Петрицький під час роботи над оперою «Війна і мир» одночасно з ретельним вивченням музичної партитури С. Прокоф'єва як сценічного твору, розглянув роман Л. Толстого як історичну епопею, — робив виписки з характеристиками зовнішності героїв, форми, військових знаків різних родів військ і полків, креслив схеми битви військ Наполеона і Кутузова на Бородінському полі. Майстер створив серію графічних листів з ескізами костюмів, в яких своєрідно згрупував персонажі опери, де близько 70 персонажів об'єднано цілісністю композиційних і колористичних прийомів, гостротою малюнка, що скерований на тонку та глибоку персоніфікацію образів, переконливою психологічною подачею [59, с. 83].

Картина балу, що стала прологом опери, батальні сцени на Бородінському та Шевардинському полі сповнені виразних пластичних знахідок. Класичний ампірний інтер'єр в архітектурному плані поданий у масштабному зіставленні з використанням законів зворотної перспективи, в результаті чого створюється ілюзія подовженої глибини сцени. Контраст цьому — інтер'єр скромної селянської хати в картині «Військова нарада у Філях», де низька стеля, невелике віконце, обмежений простір роблять дійових осіб цієї сцени масштабними, значущими та колоритними в своєму військовому вбранні, об'єднаних строгою фронтальною мізансценою.

Отже, друга половина 1950-х рр. ознаменувалася подальшим розвитком оновлення арсеналу виражальних засобів у царині театрального оформлення. Сценографія України в цей період стає видом мистецтва, яке вже повноправно ввійшло в загальну національну культурну скарбницю.

У багатьох європейських театрах сценографія також посіла значне місце, зокрема в післявоєнній Польщі. «В современном польском театре исключительно важную роль играет искусство сценического оформления. Декорации создают общее настроение, определяют характер, подчеркивают ведущий мотив спектакля. Недаром патроном польских театральных художников является Станислав Выспянский, гениальный поэт и живописец... Период социалистического реализма требовал от театральных художников строгого историзма в подходе к классическому репертуару и соответствия сценического оформления современных пьес реалиям жизни. Типичным для этого периода можно считать творчество Владислава Дашевского (1902–1971). Он с удивительным искусством использовал живописно-цветовые элементы декораций и костюмов для придания определенного настроения отдельным сценам и характеристикам персонажей» [60, с. 99–100]. Отже, класичний репертуар і п'єси провідних зарубіжних авторів становили як в європейському, так і в українському театрі основу репертуару, над яким працювали художники.

В структурі творчої співпраці режисера і художника чільне місце посів пошук виразних засобів, які б яскраво виявляли жанрово-стильову природу вистави. Одним із переконливих прикладів може бути творчість В. Греченка у 1950-ті рр., в оформлених ним виставах на сцені Харківського драматичного театру ім. Т. Шевченка — «Ревізор» М. Гоголя (1952), «Повія» за Панасом Мирним (1954), «Ой піду я в Бориславку» за І. Франком (1956), «Гамлет» В. Шекспіра (1956), «Талан» М. Старицького (1956), «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого (1958) — він поєднував систему живописних лейтмотивів із цільною та монолітною композицією. «Греченко — прекрасний живописець. Він уміє колоритом, загальною тональністю оформлення створити необхідний настрій спектаклю. Вміло включає художник в оформлення спектаклів пейзажні фони. Вони допомагають емоційному розкриттю образної будови сцени» [61, с. 7].

Художники отримали можливість творення сценографічного образу, насиченого високою поетичністю, вільною та розкутою трактовкою опери,

балету, драматичної вистави. Все менше на українській сцені в середині та наприкінці 1950-х з'являється однопланових, безконфліктних і нейтрально-описових декораційних рішень. У провідних українських театрах здійснюється ряд етапних вистав, зокрема постановка «Гамлета» В. Шекспіра у Харківському українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка — художник В. Греченко, режисер Б. Норд, 1956 р., і у Львівському українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької — режисер Б. Тягну, художник Ю. Стефанчук, 1957; в Одеському українському драматичному театрі ім. Жовтневої революції — «Наймичка» І. Карпенка-Карого, 1955 р., режисер В. Василько, художник М. Кордонський; в Запорізькому українському драматичному театрі ім. М. Щорса — «Украдене щастя» І. Франка, 1956, режисер В. Магар, художник В. Геращенко; у Вінницькому театрі ім. М. Садовського — «Сон князя Святослава», І. Франка, 1956, «Ніч і полум'я» М. Зарудного, 1957, режисер Ф. Верещагін, художник К. Вітавський; У Київському театрі юного глядача — «Казка про Чугайстра» П. Воронька, 1957, режисер О. Соломарський, художник О. Бобровников; у Львівському театрі юного глядача — «Учитель» І. Франка, 1956, режисер М. Єрецький, художник Ю. Стефанчук; 1959 р. відбулася постановка «Короля Ліра» в Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка, режисер В. Оглоблін, художник В. Меллер. В архіві В. Меллера залишилося декілька десятків чорнових та підготовчих варіантів ескізів оформлення до «Короля Ліра» [3, с. 73, 74]. Художник намагався створити переконливе, емоційне та життєве сценічне середовище, яке б відтворювало добу раннього середньовіччя. Як свідчить аналіз численних графічних і живописних розробок оформлення, В. Меллер майстерно поєднав елементи умовно-конструктивного вирішення із живописно-об'ємним принципом побудови зорового образу. В сценічному середовищі були сміливо застосовані контрастні монтажні стики, де масивні стіни замку зіставлені з ланцюговими мостами, фактурно обіграними дерев'яними переходами, звіриними шкурами навколо трону. Емблема лапи на червоному тлі — королівський герб — була однією із образних лейтмотивів вистави. Художник і режисер винесли цю емблему і в прем'єрну афішу «Короля Ліра». Синтез умовного і конкретного допомагав досягти більш гострої характеристики місця дії. Художник відмовився від першого варіанту, де домінував сріблясто-білий колорит. В остаточному варіанті в кожній картині вистави звучала своя кольорова гама, часто

густа, зібрана, близька до монохромної. В. Меллер у цій передостанній у своєму творчому житті виставі розкрив світ шекспірівського твору в його історичному аспекті, надав виставі піднесеного та трагедійного змісту. «Грубість звичаїв і побуту романського середньовіччя підказала художнику задум показати бентежну історію трагічного пізнання життя в образі суворому і драматично напруженому».

В другій половині 1950-х таким чином художники в українському театрі повернули собі завойоване в 1920–1930-х право бути режисером і стратегом зорового образу вистави. На рубежі 1950–1960-х оновлення стилістики та естетики у вітчизняній сценографії стає закономірним процесом, воно провіщає нову добу 1970–1980-х, коли явище так званого «сценографічного буму» в світовому та вітчизняному театрі стане предметом пильної уваги і дослідницької роботи мистецтвознавців багатьох національних шкіл [51]. У цей час світового та європейського визнання здобудуть ті майстри українського театрального-декораційного мистецтва, які плідно розпочали свої творчі пошуки в середині — кінці 1950-х: Ф. Нірод, Є. Лисик, Д. Лідер, М. Кипріянов, Д. Нарбут та інші. Наприкінці 1950-х вже сформувався загін майстрів, які об'єдналися в національну школу сценографії. Театр, в якому працювали найкращі українські художники, довів своїм існуванням і боротьбою за високу правду в мистецтві, що в складній системі національної культури доби 1930–1950-х він був проводирем національної ідеї.

Український театр — режисери, актори, художники — протистояв тоталітарній псевдокультурі, закликав до національного єднання. В усі важкі роки цього періоду він був активним чинником націотворчості та гуманізації суспільства.

1. *Василько В.* Театру віддане життя. — К., 1984.
2. Олександр Хвостов-Хвостенко: Сценограф, живописець, графік / Авт. ст. та упор. Д. Горбачов. — К., 1987.
3. *Кучеренко З. В.* Вадим Меллер. — К., 1975.
4. *Чечель Н. П.* Українське театральне відродження. — К., 1993.
5. *Френкель М. А.* Современная сценография. — К., 1980.
6. *Панфілова М.* Федір Нірод. — К., 1969.
7. *Юзовский Ю.* «Патетическая соната» // Литературная газета. — 1932. — 4 января.

8. *Михайлов М.* Изоискусство реконструктивного периода. — М.; Л., 1932.
9. *Драк А. М.* Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов. — К., 1962.
10. *Габелко В. Т.* Анатолій Волненко. — К., 1983.
11. *О. Красильникова.* Борис Васильевич Косарев вспоминает // Советские художники театра / Сост. В. Кулешова. — М., 1984. — Вып. 6.
12. *Вериківська І. М.* Становлення української радянської сценографії. — К., 1981.
13. *Станішевський Ю. О.* Барви української оперети. — К., 1970.
14. *Габелко В.* Иван Курочка-Армашевський // Музика. — 1996. — № 4.
15. *Станішевський Ю.* Український радянський музичний театр (1917–1967): Нариси історії. — К., 1970.
16. *Владич Л.* Глибока борозна // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / Упоряд.: Л. Петрицька, Д. Горбачов. — К., 1981.
17. *Горбачев Д.* Анатолій Галактионович Петрицький. — М., 1971.
18. *Курчатов О.* Тарас Бульба // Правда. — 1941. — № 85. — 27 марта.
19. *Петрицький А.* Оформление оперы «Черевички» // Советский артист. — 1940. — № 47. — 20 декабря.
20. Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру / Редкол.: М. Йосипенко (гол. ред.) та ін. — К., 1980.
21. *Цибенко П. А.* Петрицький: Нарис про театральну-декораційну творчість. — К., 1951.
22. *Рильський М.* Творчий успіх нашого театру // Радянська Україна. — 1945. — № 123. — 22 червня.
23. Український драматичний театр: Нариси історії в двох томах. Т. II. Радянський період / Відповід. ред. М. Рильський. — К., 1959.
24. *Голота В. В.* Театральная Одесса. — К., 1990.
25. *Паламарчук О.* ...А музи не мовчали. Львів. 1941–1944 роки. — Львів, 1996.
26. *Гайдабура В. М.* Театр, захований в архівах: Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944): Історія. Політика. Документи. Ідеї. Худож. реалії. Людські долі. — К., 1998.
27. *Жукова А. Є., Журов Г. В.* Українське радянське кіномистецтво. Нариси. 1930–1941. — К., 1959.
28. *Яців Р.* Сценографічні шкіци Пронашків: львівська колекція // Просценіум. — Львів, 2003. — Вип. 2.
29. *Березкин В.* Театр Йозефа Свободы. — М., 1973.

30. *Горбенко А. Г.* Харківський державний орденна Леніна академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка. — К., 1979.
31. *Кучеренко З. В.* Вадим Меллер // Хроніка 2000. — К., 1997.
32. *Тобілевич С.* Мої стежки і зустрічі: Спогади про Миколу Садовського: Зб. / Упор. Р. Пилипчук. — К., 1981.
33. *Неллі В.* Моріц Уманський. — К., 1966.
34. Моріц Уманський (1907–1948): Каталог виставки творів / Авт. вст. ст. З. Кучеренко; Упор. В. Габелко, З. Кучеренко. — К., 1982.
35. Заньківчани. Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької: Зб. / Упор. І. Піскун. — К., 1972.
36. *Бассехес А.* Художники на сцене МХАТ. — М., 1960.
37. *Драк А. М.* Українське театральне-декораційне мистецтво: Короткий нарис. — К., 1961.
38. *Стефанович М.* Київський державний орденна Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка: Іст. нарис. — К., 1968.
39. *Биневич Е.* Татьяна Бруни // Художники театра і кино / Сост. В. Кулешова. — М., 1984. — Вип. 6.
40. *Архімович Л.* Шляхи розвитку української радянської опери. — К., 1970.
41. *Петрицький А.* Високе покликання художників // Радянське мистецтво. — 1953. — № 46. — 4 листопада.
42. Злочевский Петр Афанасьевич: Каталог виставки. Живопись, сценографія, акварель, графіка / Авт. вст. ст. і сост. каталога В. Власов. — Одеса, 1983.
43. *Сыркіна Ф. Я., Костина Е. М.* Русское театральное-декорационное искусство. — М., 1978.
44. *Фіалко В.* Режисура і сценографія. Пути взаємодія. — К., 1989.
45. Виставка произведений театральных художников Украинской ССР: Каталог / Сост. А. Драк. — М., 1954.
46. Республіканська виставка творів художників театру і кіно Української РСР: Каталог / Упор. З. Фогель. — К., 1956.
47. *В. Фельзенштейн, Мельхінгер З.* Беседи о музикальном театре. — Л., 1972.
48. *Станішевський Ю. О.* Режисура в українському радянському оперному театрі. — К., 1973.
49. *Роготченко О.* Театральне-декоративне мистецтво як феномен супротиву офіційній доктрині соціалістичного реалізму // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Харків, 2005. — Вип. 9. — С. 74–91.

50. *Роготченко О.* Творчий процес на Слобожанщині в умовах становлення соціалістичного реалізму // Вісник Львівської національної академії мистецтв. — Львів, 2005. — С. 143–156.
51. Галина Нестеровська. Леонід Писаренко: Каталог виставки творів / Авт. вступ. статей та упоряд. В. Т. Габелко — К., 1977.
52. *Ванслов В.* Изобразительное искусство и музыкальный театр. — М., 1963.
53. *Фісан Г. А.* Дмитро Овчаренко. Нарис про творчість художника. — К., 1972.
54. Наум Федорович Соболев: Каталог виставки творів / Упор. і авт. вст. ст. М. Чернова. — Харків, 1965.
55. *Скорський М. А.* Хмельницький театр ім. Г. І. Петровського. — К., 1981.
56. Федір Нірод: Альбом / Авт. вст. ст. та упор. І. Вериківська. — К., 1988.
57. *Драк А.* Федір Нірод. До 70-річчя від дня народження // Музика. — 1977. — № 3. — С. 32.
58. *Нірод Ф.* Художник в театре // Правда Украины. — 1957. — 11 июня.
59. *Березкин В. И.* В. В. Дмитриев. — Л., 1981.
60. *Габелко В.* Сценографія театру Сергія Прокоф'єва // Українське мистецтво. — 2003. — № 2. — С. 132.
61. *Филлер В.* Современный польский театр. — Варшава, 1977.
62. Заслужений діяч мистецтв УРСР В. М. Греченко. 1906–1967: Каталог виставки творів / Авт. вст. ст. та каталогу Л. Шершер. — Харків, 1972.

*А. Петрицький.
«Ексцентричний танок»,
постановка К. Гохейзов-
ського (Москва). 1922*



*А. Петрицький.
Бурсак–Єва у комедії
«Вій», постановка
Г. Юри (Харків). 1924*

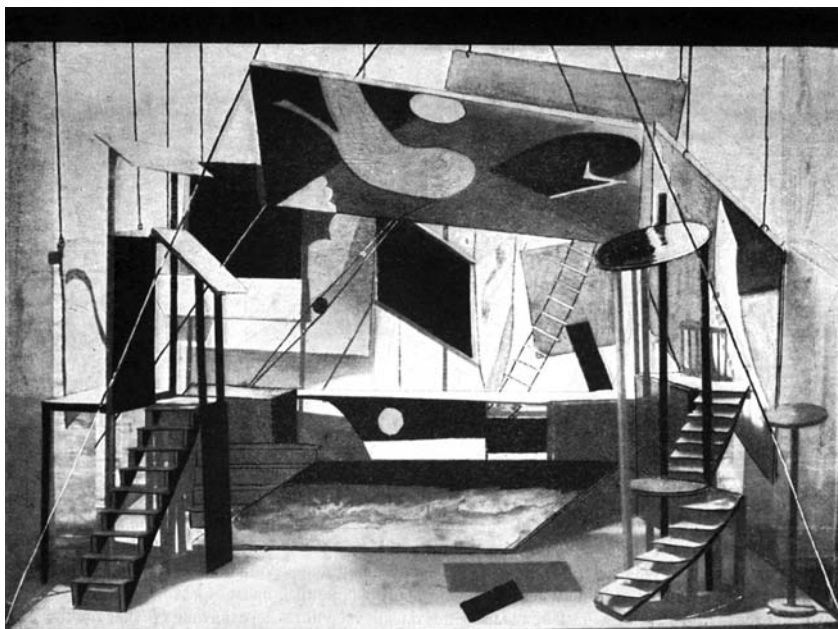




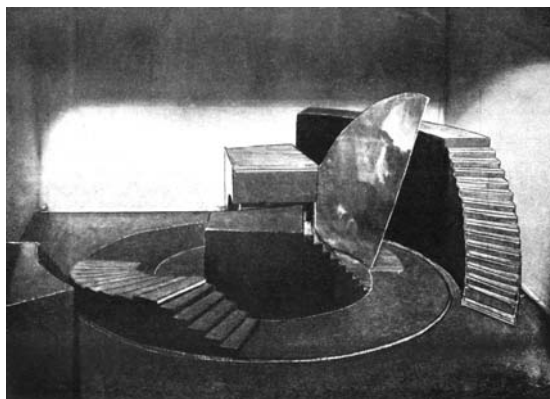
В. Меллер. «Макбет» В. Шекспіра (Театр «Березіль»). 1924



*А. Петрицький. Комедія
«Гендлярі славою». 1925.
Харків*



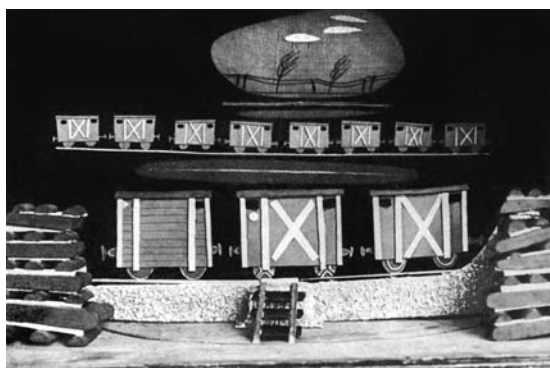
А. Петрицький. Балет «Корсар». 1925. Харків



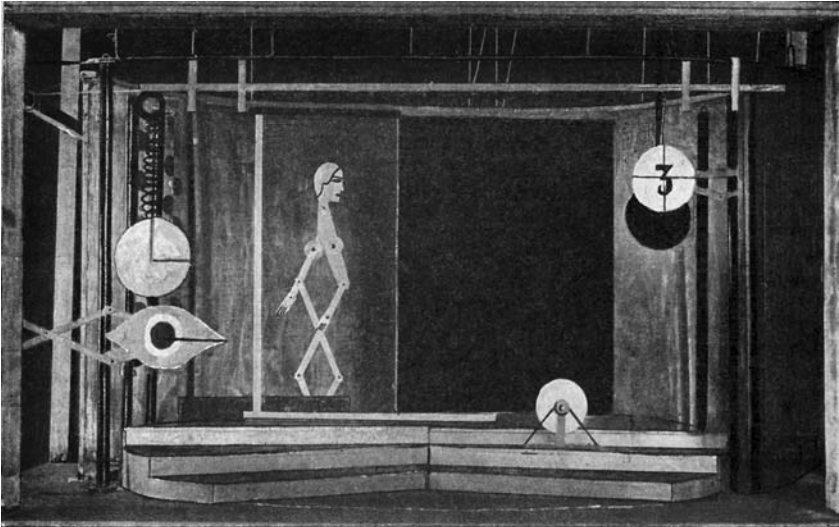
*А. Петрицький.
Опера «Вільгельм Тель».
1927. Харків*



Б. Косарев. Макет декорації до вистави «За двома зайцями» за М. Старицьким, Червонозаводський театр. 1928



Б. Косарев. Макет декорації до вистави «Коммольці» Л. Первомайського. Червонозаводський театр. 1930



А. Петрицький. Декорації до опери «Турандот», Харків. 1928



*Б. Косарев. Ескіз костюма
до вистави «Коммольці»
Л. Первомайського.
Червонозаводський театр.
1930*



М. Бурачек. Макет до вистави «Сорочинський ярмарок». Перша половина 1930-х



Д. Овчаренко. Макет до вистави «Інтервенція». 1934

Й. Юцевич. Ескіз декорацій. Рік невідомий

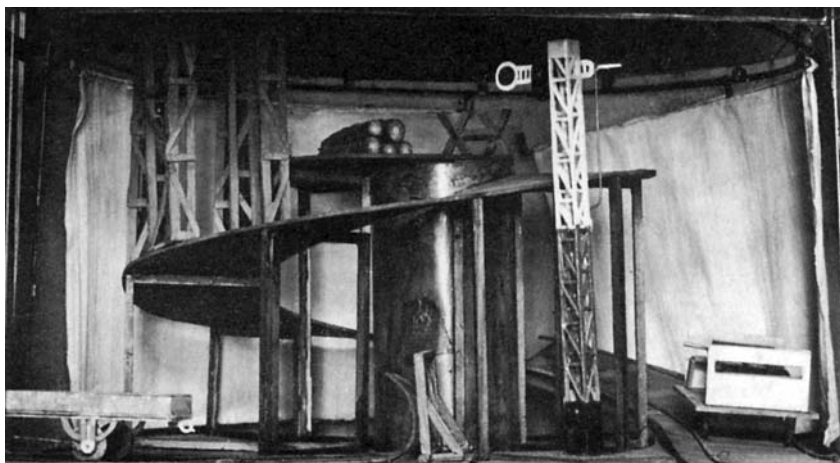




О. Хвостенко-Хвостов. «Любов до трьох апельсинів», ескіз завіси. Рік невідомий



*Й. Юцевич.
Ескіз декорацій.
Рік невідомий*



А. Петрицький. Макет єдиної установки до вистави «Коммольці» А. Первомайського, Театр ім. І. Франка. 1930

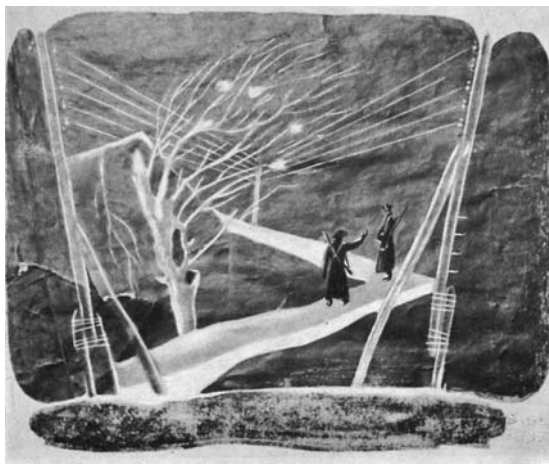


А. Петрицький. Декорації до вистави «Кадри» І. Микитенка, Одеський театр ім. Жовтневої революції. 1930



В. Касіян. Декорації до вистави «Мій друг» М. Погодіна, Червонозаводський театр. 1932

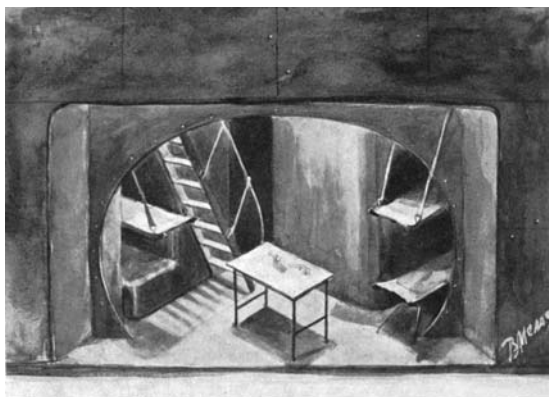
М. Уманський. Ескіз декорації до вистави «Боягуз» О. Крона, Театр ім. І. Франка. 1935



Ф. Нірод. Ескіз декорації до вистави «Уріель Акоста» К. Гуцкова. 1938

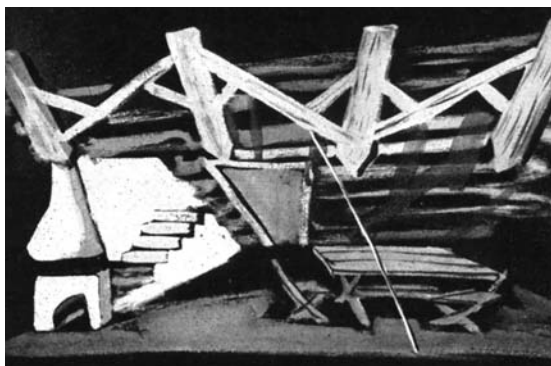


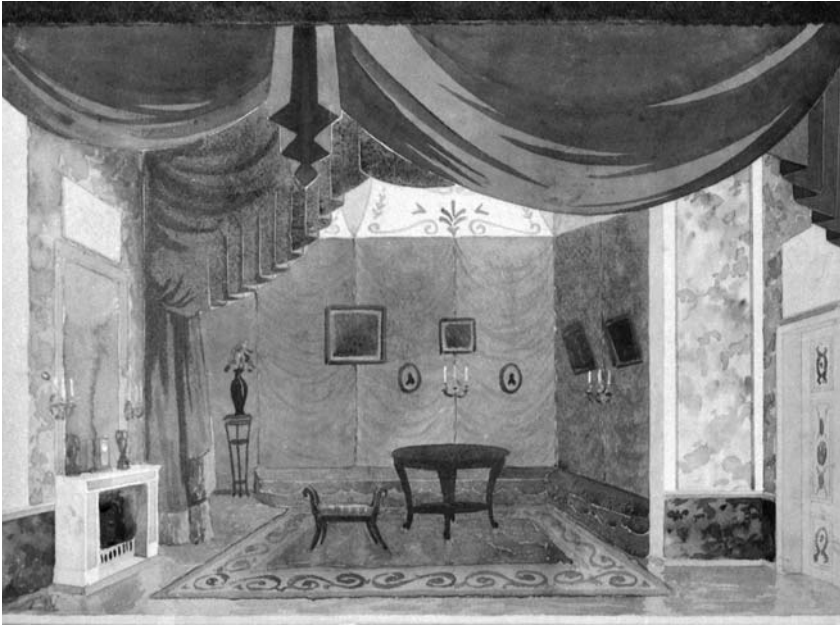
В. Меллер. Ескіз декорації до вистави «Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Березіль». 1933





Р. Білінгер. Ескізи декорації до вистави «Каткан». 1943





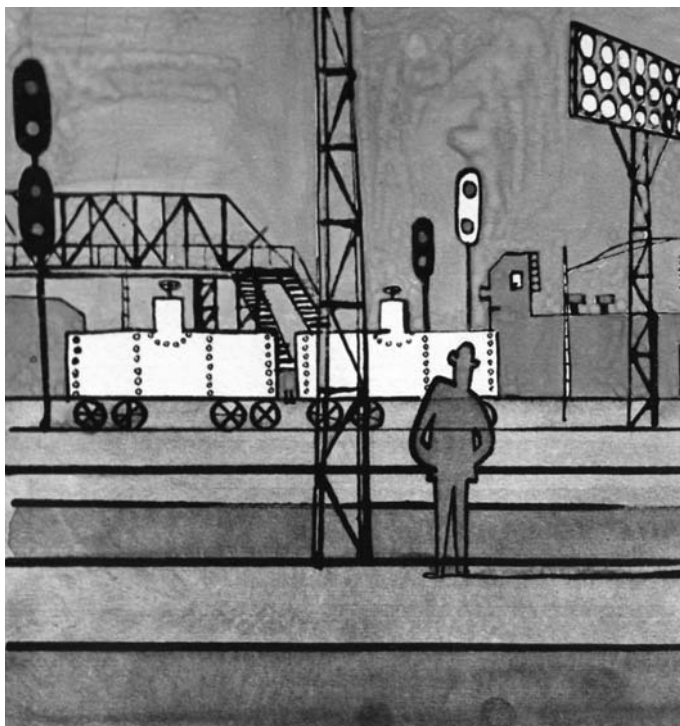
І. Курочка-Армашевський. Ескіз декорації до опери П. Чайковського «Євгеній Онегін». 1935

*М. Драк. Ескіз оформлення вистави «Фронт»
О. Корнійчука,
Театр ім. І. Франка
(Семипалатінск). 1942*

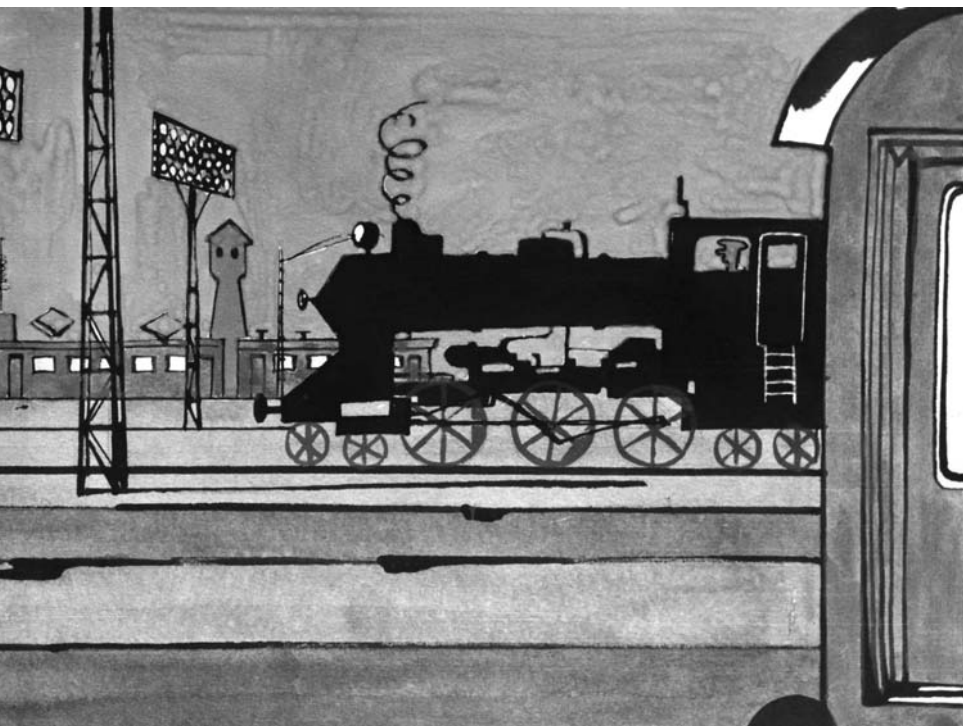




*І. Курочка-Армашевський.
Ескіз костюма Терпелихи
з п'єси М. Лисенка «На-
талка Полтавка». 1936*



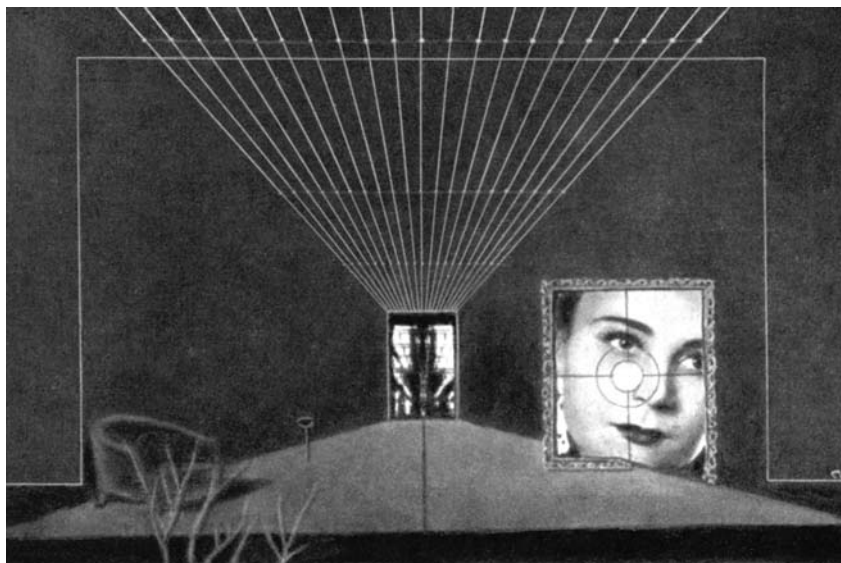
А. Бобровников. Ескіз до кінофільму «Їхали ми їхали». 1961–1962



Е. Гаккебуш. Ескіз костюмів Христі та Федора до кінофільму «Повія». 1961

Е. Гаккебуш. Розробка костюму Річарда Айфона. Гуаш. 1957





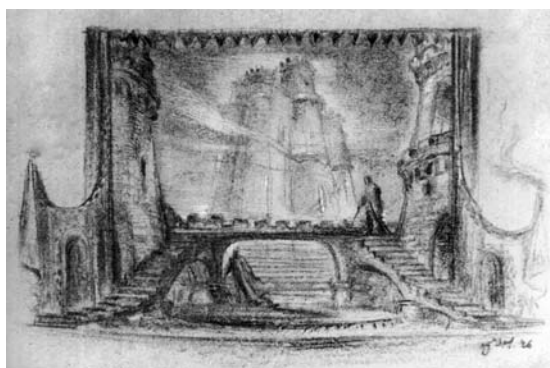
Й. Свобода. Ескіз декорації до вистави «Справа Айбаши», Театр сатири (Прага). 1946



Г. Нестеровська. Ескіз декорації до п'єси О. Корнійчука «Загибель ескадри». 1948–1949



О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз декорації «Свято в колгоспі». 1946



Ф. Нірод. Ескіз декорації до вистави «Король Лір» В. Шекспіра, Театр ім. М. Заньковецької (Львів). 1946



В. Мігулько. Декорація «Підвал гестапо» до кінофільму «Прості серця». Темпра. 1957





В. Мігулько. Ескіз «У визволеній Одесі». Темпера, картон. 1957

*Н. Духновський.
«Баня» В. Маяковський.
Житомирський музично-драматичний
театр. 1960*





РОЗДІЛ ШОСТИЙ

**АРХІТЕКТУРНЕ
СЕРЕДОВИЩЕ
ХАРКОВА
1930–1950-х**

Межа двадцятого і двадцять першого сторіч у мистецтвознавчій та історичній науці принесла багато несподіванок. Це можна логічно пояснити двома головними чинниками сьогоденного цілком демократичного українського суспільства, яке світовою мистецькою наукою сприймається вже інтегрованим у світовий культурний простір [1, 5–14]. Інтегрованим, бо найгостріші проблеми української історії сьогодні вчені можуть досліджувати, вивчати, описувати і розставляти ті наголоси, які вважають за потрібне у поясненні своєї точки зору, на відміну від вітчизняних досліджень навіть двадцятирічної давнини. Опираючись на розсекречені архівні матеріали, що передані із спецсховищ до публічних архівів [2, 365], володіючи свідченнями учасників того процесу [3] і ознайомившись із сучасними публікаціями, які несуть нове інформаційне навантаження, ми можемо з нових позицій побачити і проаналізувати, здавалося б, давно знайомі факти вітчизняної історії мистецтва. Під цим новим кутом зору варто було б проаналізувати увесь шлях української образотворчості від заклоту 1917-го до часів Перебудови, але, оскільки магістральною темою нашого дослідження є особливості розвитку художнього процесу в Україні 1930–1950-х, зупинимося на дослідженні архітектури

тодішньої столиці радянської України — Харкова. Можливо, це найцікавіший період українського градобудівництва, початком якого є не радянські архітектурні засади межі століть і двох перших десятиліть ще не змушненої тоталітарної влади, «...фоном для розвитку архітектурної школи на початку радянського періоду був вимушений і відносний економічний лібералізм більшовицького уряду» [4, 115–121], а закінченням періоду, безумовно, стала Велика вітчизняна війна, після переможного завершення якої архітектурні завдання республіки докорінно зміняться [4, 118].

Стан вивчення досліджень фахівцями як і усе, що вивчалось українськими дослідниками, історія розвитку архітектури Харкова тридцятих років минулого сторіччя викладена у творах сучасників, тобто людей, котрі жили і працювали у період, що вивчається архітектурними критиками та мистецтвознавцями 1950–1980-х рр. і дослідниками нашого часу. Зрозуміло, що бачення проблем вченими трьох різних епох були принципово різні.

Проблеми архітектурної образності та функціоналізму у будівництві порушувалися у творах Ф. Кондрашенка «Житлова культура стандарту» (Індустріалізація житла) (1929) [5, 69], І. Малоземова «Шляхи архітектури» (1928) [6, 127], М. Холостенка «Міс Ван-Дер-Пое» (1928) [7, 264–2,65], Л. Лоповка «Кілька слів про сучасну архітектуру та її критиків» (1928) [8, 376], К. Алабяна «Творчі задачі радянської архітектури» (1935) [9, 5–7], М. Хомуцького «Архітектура епохи імперіалізму» (1939) [10, 32], М. Семикіна «Український ампір» (1940) [11, 41–45], О. Михайлова «Соціалістичний реалізм в архітектурі» (1940) [12, 12–15]. Наступним, принципово іншим баченням завдань нової архітектури і водночас уже збудованої стали п'ятдесяті, а боротьба з «надмірностями» захопила 60-ті та 70-ті. Архітектурні дослідження тих років сьогодні цікаві передусім величезним обсягом детально описаного фактичного матеріалу і, безумовно, висновками, що віддзеркалюють доктрину панівного замовника досліджень — радянських науково-дослідних інститутів та архітектурних академій, які, в свою чергу, були керовані відповідними структурами ЦК Компартії, державними московськими та київськими постановами. Доба тридцятих детально описана у декількох ґрунтовних і сотнях менших за об'ємом дослідженнях. Серед значних — твір М. Цапенка «О реалистических основах советской архитектуры» (1952) [13, 396], розділ «Архітектура 1934–1941» у п'ятому томі

Історії українського мистецтва (автори М. Грицай, Г. Головка) (1967) [14, 479], та в альбомі «Мистецтво, народжене Жовтнем» (автор архітектурних досліджень С. Кілессо) (1987) [15, 343]. Серед інших досліджень архітектури 1950–1980-х рр. слід відмітити працю В. Ванслова «Содержание и форма в искусстве» (1956) [16, 371], ілюстрований альбом «Україна будує» (1957) за загальною редакцією П. Непорожнього (автори текстів П. Адріанов, В. Березиков, В. Толовка, А. Добровольський, М. Довгань, В. Єлізаров, В. Жидринський, О. Звенигородський, Є. Іваненко, Т. Клименко, І. Мороз, М. Перехрест, О. Хорхот, Ф. Хілюк, М. Цапенко) [17, 220], А. Мардера «Эстетика архитектуры» (1988) [18, 216]. Зрозуміло, що за сорок повоєнних років про архітектуру українського конструктивізму, а без детального описання харківської архітектури жодне дослідження не обходилося, було надруковано сотні студентських праць, курсових робіт, дипломів, статей у наукових збірниках та спеціальних журналах. Та в даному дослідженні нас цікавить не кількість написаного, а принципові відмінності у баченні. На жаль, оцінки і бачення усіх проблем забудови тодішньої столиці періоду 1930–1940-х були практично ідентичні у переважній більшості написаного — аж до часів перебудови, тобто до початку дев'яностих. Саме з початку дев'яностих років виходять друком кілька (відносно небагато) праць російських, а пізніше і українських мистецтвознавців про мистецтво соціалістичного реалізму взагалі і архітектуру того періоду зокрема. Харків обов'язково згадується практично у всіх дослідженнях, бо розповіді про добу без будинку Держпрому на площі Дзержинського (автори С. Серафимов, М. Фельгер, С. Кравець) та пам'ятника Т. Шевченку (скульптор М. Манізер, архітектор Й. Лангбард) неможливо. Слід згадати праці цього періоду: І. Голомштока «Тоталітарне мистецтво», Б. Гройса «Стиль Сталін», О. Морозова «Кінець утопії», Є. Дьоготь «Русское искусство XX века», Степанян «Искусство России XX века (Взгляд из 90-х)», Б. Лобановського «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу», О. Голубця «Між свободою і тоталітаризмом», О. Роготченка «Національний за формою, соціалістичний за змістом», О. Новицької «Кризові та актуальні явища народного мистецтва посттоталітарної доби». У перелічених працях проблеми харківської архітектури 1930–1950-х згадувалися в контексті розвитку усього образотворчого мистецтва Радянської України. Разом з тим були видані вузькопрофільні дослідження, що принципово

змінювали бачення і розуміння архітектури як носія політичного замовлення та механізму утвердження комуністичної влади в СРСР і УРСР. Це ґрунтовні праці О. Степанова, Г. Іванова, Н. Нечаєва «Архітектура і психологія» (1993) [19, 180], А. Габричевського «Теорія та історія архітектури» (1993) [20, 51], О. Пучкова «Сумніви щодо архітектурного стилю» (1996) [21, 36–52], О. Буряка, І. Крейзера «Між конструктивізмом та Ар Деко (Метод та стиль в архітектурі Харкова 1920–1930-х рр.» (2000) [22, 100–103], С. Іванова «Архітектура в культуротворчості тоталітаризму. Філософсько-естетичний аналіз» (2001) [23, 167]. Безумовно, найбільшою працею останніх років є «Історія української архітектури» (2003) за редакцією В. Тимофійенка. Розділ «Архітектура 30–50-х рр. ХХ століття» досліджено патріархом українського архітектурного мистецтвознавства С. Кілессо [24, 471].

Дане дослідження пропонує аналіз маловідомих раніше у вітчизняному мистецтвознавстві фактів розвитку забудови Харкова з точки зору сприйняття архітектурних ансамблів як постмодерністського дискурсу та пошуків філософії, що об'єднує соціокультурні чинники з реальним життям промислової столиці. Адже «органічне минуле» ми замінюємо на каталог історичних форм [25, 75]. Слід пам'ятати, що архітектура була і залишається мистецтвом репрезентації, а топографія буття дістає своє обґрунтування саме через архітектурний образ. Таке сприйняття архітектури розширює сфери інтерпретації архітектурних відносин з мистецьким, філософським, політичним та декоративно-ужитковим сприйняттям образу та функції. Отже, для правильного розуміння проблем в забудові архітектурного середовища 1930-х рр. новонародженої столиці, вже давно існуючої на карті світу України, проаналізуємо будівництво під кутом зору сьогодишнього мистецтвознавчого бачення та мислення.

До середини 1930-х рр. архітектура Харкова розвивалась як продовження архітектури 1920-х. Вона вирішувала завдання, які постали перед нею ще на початку 1920-х рр., коли Харків став столицею УРСР. Усі ці завдання зводились до одного — перетворити звичайне губернське торговельно-промислове місто, яким був Харків до 1917 р., на сучасне європейське — індустріальний, науковий, культурний та адміністративний центр УРСР.

Вирішення цього основного завдання за допомогою архітектури та будівництва вимагало:

1) реконструювання загального розпланування міста на базі нового, науково обґрунтованого генерального плану; 2) створення нового адміністративного центру міста; 3) реконструкції та модернізації вже існуючих та будівництва нових промислових підприємств; 4) масового будівництва житла для трудящих; 5) будівництва клубів та Палаців культури для трудящих за галузевим та регіональним принципом, а також реконструкції вже існуючих та будівництва нових театрів та кінотеатрів; 6) збільшення кількості навчальних, закладів шляхом будівництва нових шкіл, профтехучилищ, технікумів та вузів; 7) розширення сітки лікувально-профілактичних установ шляхом будівництва нових лікарень, поліклінік, диспансерів, санаторіїв та профілакторіїв; 8) упорядкування та озеленення міста.

Це вимагало організацію нових проектних, науково-дослідницьких, будівельних установ та створення матеріальної бази для будівництва.

Для вирішення такого завдання були залучені як вже відомі та досвідчені, так і молоді архітектори та інженери-будівельники не лише Харкова, але й Ленінграда, Москви, Києва.

На початку 1920-х у Харкові жили й працювали досвідчені та відомі архітектори: О. М. Бекетов, В. В. Величко, О. М. Гінзбург, К. М. Жуков, А. В. Лінецький, А. Г. Молокін, В. М. Покровський, В. К. Троценко, Ю. С. Цауне, Н. М. Штиндель, В. А. Естрович.

Навчання молодих архітекторів проходило у двох вузах: на архітектурному відділенні будівельного факультету Харківського технологічного інституту (зараз — Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут»), очолюваного академіком архітектури професором О. М. Бекетовим, та на архітектурному факультеті Харківського художнього інституту, очолюваного професором К. М. Жуковим.

Підготовку інженерів-архітекторів у технологічному інституті, окрім академіка О. М. Бекетова, забезпечували такі науковці, як академік архітектури М. І. Ловцов, професор С. І. Загоскін, професор В. Х. Немкін (всі працювали до революції), професор А. Г. Молокін, Ю. С. Цауне, В. В. Величко та інші. Серед випускників факультету — знані архітектори та вчені: народний архітектор СРСР О. М. Душкін, професор О. А. Ейнгорн, професор І. О. Ігнаткін, архітектор М. С. Луцький та інші.

Підготовкою архітекторів-художників у художньому інституті, крім професора К. М. Жукова, опікувались: А. М. Гінзбург, Б. Г. Перетяткович,

М. Ф. Покорний, В. М. Покровський, В. К. Троценко і на умовах сумісництва — академік архітектури О. М. Бекетов. За неповних десять років діяльності архітектурного факультету була підготовлена досить велика група фахівців, які внесли значний вклад в архітектуру не лише Харкова, але й інших міст СРСР, зокрема Москви й Києва.

У 1920-ті рр. більшість архітекторів Харкова, як молодого, так і старшого покоління у своїй творчості приєдналися до модного на той час стильового напрямку під назвами: «Нова архітектура», «Сучасна архітектура», «Функціоналізм», «Функціональний конструктивізм», просто «Конструктивізм» (в СРСР).

Одним із засновників цього напрямку був його теоретик та апологет, видатний архітектор ХХ ст. Ле Корбюзьє, який, як відомо, узагальнив усі ці назви однією — «Архітектура ХХ століття». «Зрозумівши раніше від інших зодчих ХХ сторіччя, що сучасна архітектура і градобудування не можуть більше розвиватися осторонь видатних наукових досягнень сучасності, та глибоко оцінюючи нову ситуацію, він одразу став активним прихильником широкого використання наукових даних під час проектування» [26, 26].

В Харкові, як і в Москві, Ленінграді, Києві та інших великих містах СРСР, архітектори почали створювати творчі об'єднання: За аналогією до московського об'єднання ОСА, створеного за ініціативою відомих архітекторів — братів В. О. та О. О. Весніних, А. К. Бурова та М. Я. Гінзбурга, у Харкові в 1928 р. було створено об'єднання ОСАУ (Об'єднання сучасних архітекторів України). (В інших джерелах зустрічаємо з аббревіатурою ТСАУ— Товариство сучасних архітекторів України.) [14]. Його організаторами та лідерами були архітектори: І. І. Малоземов, Я. А. Штейнберг, Л. І. Лоповок, Г. А. Яновицький.

За аналогією до московського Всеросійського (пізніше Всесоюзного) об'єднання пролетарських архітекторів (ВУОПРА) — 1929 р. було створено Всеукраїнське об'єднання пролетарських архітекторів (ВУОПРА), лідерами якого стали архітектори О. О. Тацій, А. К. Коренчук, І. О. Ігнаткин. Незалежно від цих об'єднань архітектор А. В. Лінецький організував та очолив групу фахівців «Діловий клуб». Члени клубу не займалися теоретичними проблемами і свою діяльність повністю присвятили професійній роботі — влаштуванню виставок, організації та проведенню конкурсів тощо.

З метою залучення знаних, досвідчених спеціалістів — архітекторів та будівельників до вирішення завдань реконструкції та нової забудови міста, будівництва великих громадських, промислових та житлових будівель у Харкові проводилась велика кількість архітектурних та мистецьких конкурсів [29]. Так, за період 1920–1930-х у місті було оголошено та проведено більше двадцяти Всесоюзних та два Міжнародних конкурси, найважливішими серед яких були:

1925 р. — Всесоюзний конкурс на проект будівлі Держпрому на заново створеній площі Дзержинського (зараз площа Свободи);

1927 р. — Всесоюзний конкурс на проект Будинку Уряду УРСР в Харкові на площі Дзержинського;

1929 р. — Всесоюзний конкурс на проект Будинку проектів на тій же площі Дзержинського;

1929 р. — Всесоюзний конкурс на проект Окружної лікарні (клінічного містечка) на вільній ділянці Харкова;

1931 р. — Міжнародний конкурс на проект Театру масового музичного дійства із залом на 4000 глядачів на ділянці колишньої Мироносицької церкви між вулицями Сумською та Чернишевською.

Умови конкурсів та розроблені відповідно до них проекти передбачали нові сучасні архітектурно-планувальні, композиційні та конструктивні рішення з широким використанням залізобетонних та сталевих конструкцій, стрічкового та суцільного застосування, полегшених конструкцій стін.

У результаті проведення багатьох конкурсів забудова Харкова у 1920–1930-ті рр. переважно здійснювалась за найкращими проектами, рекомендованими авторитетним журі Авторами цих проектів були відомі та маловідомі фахівці як старшого, так і молодого покоління. Разом із харків'янами в конкурсах брали участь та перемагали архітектори з Ленінграда, Москви, Києва, а також з інших країн. Найактивніше в конкурсах брали участь архітектори Ленінграда, серед них визначні майстри архітектури, які стали відомими ще в дореволюційні роки: академіки архітектури І. О. Фомін, О. І. Дмитрієв, С. С. Серафимов, В. О. Щуко, а також архітектори А. Є. Белогруд, В. Г. Гельфрейх, М. А. Зандберг-Серафимова, С. М. Кравець, Й. Г. Лангбард, О. Р. Мунц, Н. А. Троцький. Наприкінці 1920-х у харківських архітектурних конкурсах починають брати участь і московські архітектори, особливо пов'язані з харківчанами діяльністю творчого об'єднання ОСА. Це перш за

все академіки брати В. О. та О. О. Весніни, академік архітектури А. Г. Мордвинов, архітектори Г. Т. Вегман, П. О. Голосов, А. З. Грінберг, Д. Ф. Фрідман і також академік архітектури О. В. Щусев.

У Міжнародному конкурсі на проект Театру масового музичного дійства брали участь також і закордонні фахівці, серед яких Вальтер Гропіус, Норманн Бель Гедес, Кастнер, Зденко-Стрижич, Еббеке, Кларвейн, Мастенброк.

Практично всі конкурси проходили за участю архітекторів Харкова. Серед них слід відзначити В. К. Троценка — автора затвердженого конкурсного проекту планувального вирішення площі Дзержинського та прилеглої території, професора А. Г. Молокіна — організатора і автора програми конкурсу на проект будинку Держпрому, архітектора А. В. Линецького — переможця конкурсу на проект Будинку Уряду у Харкові, архітекторів Г. А. Яновицького та М. А. Мовшовича, котрі отримали третю премію за проект Будинку проектів.

Внаслідок реалізації кращих проектів Харків почав набувати вигляду сучасного європейського міста. Виник новий адміністративно-громадський центр із найбільшою в Європі (12 гектарів) площею Дзержинського та сполученим з нею масивом багатопверхових житлових будинків. Всі будівлі нового центру зведені в єдиному стилі і являли собою унікальний ансамбль архітектури конструктивізму. У цьому ж стилі у цих районах міста почали споруджувати громадські, промислові та житлові будинки. Найцікавішими в архітектурному плані були БК залізничників (акад. архітектури О. І. Дмитрієв, 1932 р.), клуб будівельників (архіт. Я. А. Штейнберг, І. І. Малоземов, І. Ф. Мілініс, 1928 р.), БК Червоної Армії (архіт. О. О. Тацій та О. М. Касьянов, 1932 р.), електростанція «Есхар» під Харковом (архіт. В. П. Шевченко, 1930 р.). У єдиному ансамблі було спроектовано місто-супутник Новий Харків при тракторному заводі (група архітекторів під керівництвом П. Ф. Альошина у складі: А. Є. Аль, Ф. І. Амосова, В. М. Кошелева, Н. Д. Манучарової, В. І. Михайлівської, С. М. Севрук, П. Ю. Шпари). Разом з тим жоден конкурс, проект, ремонт чи будівництво не проходило без пильного ока тоталітарної системи. Перш за все це відчувалося у фінансуванні. «Творчі колективи, що виконували вимоги тоталітарної системи з пропагування інтенсивної праці, всіляко матеріально підтримувалися. Зокрема Харківський міськком КП(б)У в липні 1934 р. виділив кошти на ремонт

Театру російської драми, тому що він «реалістично показував соціалістичне будівництво і творення нової людини» [27, 90–94].

На тлі загального захоплення конструктивізмом окремі архітектори, особливо старшого покоління, не втрачали зв'язки із класичною архітектурою, з національними традиціями українського народного зодчества. Це такі архітектори як академік архітектури професор О. М. Бекетов, професори А. Г. Молокін, А. В. Лінецький, М. Ф. Покорний, архітектори В. К. Троценко, В. А. Естрович, а також молодий архітектор З. В. Пермиловський. Використані ними архітектурні форми класицизму знаходимо при проектуванні та зведенні таких будівель: житлового будинку залізничників, громадського будинку Держстраху, Червонозаводської зразкової поліклініки, стадіону «Металіст», житлового будинку «Югсталь» тощо.

Архітектурні мотиви українського народного зодчества використовувались також при проектуванні та будівництві першого у Харкові робітничого селища паровозобудівного заводу, що знаходиться на Московському проспекті, 141–143, між проспектом і вулицями Спортивною та Металістів. Селище забудоване двоповерховими цегляними будинками-котеджами блочного типу (В. К. Троценко, 1923–1924 рр.). Цей факт підтверджує тотожність української архітектури зазначеного періоду з іншими європейськими. Такі робітничі селища на межі 1920–1930-х рр. виникають у Німеччині, Чехії, Польщі [24].

На початку 1930-х рр. в архітектурі Харкова, як і всієї країни, відбувся різкий перелом. Він був пов'язаний з виконанням прийнятого в квітні 1932 р. Постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій». Згідно з Постановою як уже згадувалося раніше ліквідовувалися всі існуючі незалежні творчі об'єднання діячів літератури, мистецтва та архітектури і створювались офіційні творчі організації (спілки) письменників, композиторів, художників та архітекторів. Загальне керівництво творчими спілками взяла на себе партія та її відповідні органи. Для всіх діячів мистецтва та архітектури було запроваджено єдиний творчий метод соціалістичного реалізму, найважливіший ідеологічний принцип якого — принцип партійності. Всі творчі спілки, перебуваючи під прямим керівництвом партійних органів, зобов'язувались підпорядковуватись програмним вимогам ВКП(б) та, в першу чергу, вимогам ідеологізації художньої творчості. В архітектурі це означало розрив і з основним напрямом розвитку світової

архітектури та термінові пошуки нових стилів та напрямків, які б відповідали вимогам методу соціалістичного реалізму [28, 274–282].

Для проведення наукових досліджень з проблем розвитку радянської архітектури та відпрацювання загальних положень творчої спрямованості діяльності архітекторів у Москві 1934 р. була створена Академія архітектури СРСР. Аналогічні академії створювалися також і в інших столицях союзних республік. У цей час починає видаватися спеціальний журнал «Архітектура СРСР». Проведені в 1934 р. Всеукраїнський та Всесоюзний з'їзди архітекторів підтримали метод соціалістичного реалізму, згідно з яким одночасно із вирішенням поставлених партією соціальних та економічних завдань, творчі пошуки повинні базуватися на традиціях класичної архітектури та, в першу чергу, на традиціях російського класицизму початку XIX ст. Архітектура конструктивного функціоналізму, яка панувала в країнах Заходу, була різко розкритикована і характеризувалась як формалістична, чужа радянському народові. Зразками, на які слід було орієнтуватися всім архітекторам СРСР, і Харкова в тому числі, стали новобудови Москви: житловий будинок на вулиці Моховій (зараз Манежна площа, архітектор І. В. Жолтовський, 1934 р.), Будинок Ради праці та оборони (пізніше Будинок Ради Міністрів СРСР, архітектор А. Я. Лангман, 1932–1936 рр.), готель «Москва» (архітектор О. В. Шусев, 1935 р.), будівлі каналу ім. Москви, станції 1-ї та 2-ї гілки Московського метрополітену (1934–1938 рр.), а також конкурсні проекти Палацу Рад у Москві (1931–1939 рр.).

На початку 1930-х рр. практика архітектурного проектування, як і вся система проектно-кошторисної справи, повністю перейшла до відомства державних проектних організацій. У 1930 р. в Харкові був створений Всеукраїнський проектний інститут Гипроград УРСР, який мав розробляти проекти планування та реконструювання міст України, а також державні проектні інститути: Громадянпроект, Промбудпроект, Легпромпроект, Діпросталь, Діпромаш, Діпрококс, Діпрошахт, Теплоелектропроект.

Право займатися архітектурним проектуванням у формі приватного підприємництва зберігалося за двома персональними творчими майстернями патріархів харківської архітектури: академіка архітектури професора О. М. Бекетова та професора А. Г. Молокіна. Доволі часто сьогодні можна почути чи прочитати [29, 23], що знищення об'єднань і організація єдиних спілок (архітекторів, художників, композиторів, письменників) зумовили

регрес чи навіть зuboжіння творчої думки наступних періодів. «Зараз стає зрозумілим, що існування загальних спілок зовсім не виключало плідну діяльність об'єднань всередині їх (спілок.— *О. Р.*)» [30, 18]. За твердженням А. Кантора, до 1936–1937 рр. спілки в СРСР ще повторювали зразки взаємин попередніх років, але ж саме в цей час, як видно з даного дослідження, і були збудовані головні харківські об'єкти. Тобто політичний вплив на творця до часів «великого терору» ще не стовідсотково керував його творчістю, звідси і пояснюється велика кількість талановитих архітектурних рішень.

Переміщення столиці УРСР у Київ мало вплинула на масштаби розбудови Харкова. Згідно з Генеральним планом розвитку міста до 1950 р., розробленим колективом спеціалістів інституту Гіпроград під керівництвом інженера О. А. Ейнгорна та архітектора О. М. Касьянова, Харків продовжували рекон-струйовувати та інтенсивно забудовувати, розширюючи його межі.

Виразно в архітектурі міста позначився різкий перехід від конструктивізму до соціалістичного реалізму. Перш за все потрібно було терміново переробляти схеми вже спроектованих і запущених у будівництво проектів. Так було відхилено талановитий проект архітектора В. І. Лушкарьова за те, що він був виконаний у стилі конструктивізму, хоча у 1930 р. цей проект отримав першу премію на конкурсі проектів Червонозаводського театру із залом на 1800 глядачів. Лише після перероблення фасадів відповідно до вимог часу (фасадам надали деяких форм та мотивів класицизму) проект затвердили, і у 1933 р. розпочалося будівництво театру. В переробці архітектури фасадів театру брав участь архітектор В. К. Троценко.

Будівництво Червонозаводського театру стало значною подією в культурному житті Харкова. У монументально-декоративному оформленні інтер'єрів театру брала участь група художників-бойчукістів у складі: М. А. Бойчук (керівник), І. І. Падалка, К. В. Гвоздик, О. Т. Павленко, В. Ф. Седляр, скульптори Б. М. Кратко і Ж. К. Діндо. Протягом 1934–1935 рр. вони виконали комплекс монументально-декоративного розпису — панно та рельєфів, поєднаних одним стилем та тематикою будівництва соціалізму в Українській РСР. Продиктована ідеологічним апаратом партії тематики розпису та рельєфів зовсім не була пов'язана із призначенням будівлі. Так, у головному фойє другого поверху були панно на теми: «Соціалістична індустріалізація» і «Соціалістична перебудова села». У бічних фойє — панно «Фізкультура і спорт» та «Відпочинок трудящих».

Як відзначалось у статті «Розпис Червонозаводського театру в Харкові» (журнал «Червоний шлях») [31], пролетарська громадськість міста приділяла велику увагу художньому оформленню будівлі Червонозаводського театру. Ще до початку виконання ескізи розписів були узгоджені із Комакадемією в Москві та схвалені багатьма професійними та громадськими організаціями. Виконання розписів постійно контролювали партійні органи та особисто П. П. Постишев. Не зважаючи на це, розписи, робота над якими закінчилася до кінця 1935 р., вже в 1937 р., після арешту та розстрілу бойчукістів, були варварськи знищені.

Прояви вандалізму з ідеологічних та політичних причин до творів мистецтва та пам'яток архітектури були звичайним явищем в 1920–1930-ті рр. Тоді загинула велика кількість колекцій церковних пам'яток давнини із колишнього єпархіального музею, зникло велике полотно В. Сєрова «Імператор Олександр III з августійшою сім'єю», знищено багато храмів, серед них церква Різдва XVIII ст., Миколаївська церква кінця XIX ст., Каплуновська церква, побудована за проектом О. М. Бекетова. Споруджена за проектом академіка М. І. Ловцова Димитрівська церква була сплюндрована та перетворена на кінотеатр.

Після закінчення у 1937 р. будівництва приміщення Червонозаводського театру у ньому розмістили Театр опери та балету. Головний фасад старої будівлі опери за проектом архітектора В. М. Петі був реконструйований у стилі «російський ампір» початку XIX ст. У цьому приміщенні в 1937 р. розмістився Театр російської драми.

Швидкий розвиток міста вимагав розширення і реконструкції старого приміщення міської думи, в якому не було необхідних умов для роботи міськради та міськвиконкому. Будинок міської думи було зведено наприкінці XIX ст. за проектом архітектора Б. Г. Михайловського. Його фасади із великою кількістю архітектурних деталей були виконані у стилі французького Ренесансу XVI ст. У 1934 р. за проектом архітекторів В. К. Троценка, В. М. Петі, В. І. Пушкарьова будинок був реконструйований та добудований. Він втратив свій попередній ренесансовий вигляд. Архітектура нової будівлі була виконана у збільшених монументальних формах конструктивного модерну. Кутова частина між площею та Шляпним провулком акцентувалася масивною вежею, яка нагадувала вежу ратуші.

Найвизначнішою подією суспільного та культурного життя Харкова

в 1930-ті рр. стало відкриття першого в СРСР Палацу піонерів, який розміщувався в приміщенні, де до 1934 р. працював ВУЦВК. Ініціатором створення палацу був секретар ЦК КП(б)У П. П. Постишев. Під його керівництвом було поставлене завдання спроектувати палац. Над виконанням завдання працювала велика група педагогів, психологів, художників, композиторів, бібліотекарів, працівників театру, інженерів, економістів, представників громадськості.

Згідно із завданням, у палаці планували розмістити велику кількість приміщень різноманітного призначення: зимовий сад, спортивний зал, ляльковий театр, великий і малий концертні зали, різні студії — музичну, художню, хореографічну, а також кабінети фізики, хімії, математики, кімнати для ігор та інше.

Головним архітектором проекту, а також будівництва палацу призначили досвідченого архітектора, автора будинку ВУЦВК, в якому мав розміститися Палац піонерів, — А. В. Лінецького. У проектну групу, очолену Лінецьким, також ввійшли архітектори: Б. І. Приймак, В. І. Пушкарьов, В. П. Костенко, П. Крупко, Е. А. Лимар, П. Ю. Шпара, В. Любарський, М. С. Луцький, інженер А. Блюмберг. У проектуванні та оформленні інтер'єру також брали участь багато харківських художників, серед них: В. Г. Меллер, А. В. Хвостенко-Хвостов, В. Д. Єрмилов, Б. В. Косарев, А. К. Симонов, М. Я. Каплан, М. З. Фрадкін. Головним художником був В. Меллер — головний художник Театру ім. Т. Г. Шевченка. Один із авторів проекту Палацу та активний учасник його будівництва П. Ю. Шпара у своїй книжці «Записки архітектора» [32, 112] згадував: «Проект зимового саду створений архітектором Б. І. Приймаком, художником О. К. Симоновим та дендрологом О. І. Колесниковим». «Вестибульну групу приміщень проектували архітектори А. В. Лінецький, Б. І. Приймак, П. Ю. Шпара і художник В. Г. Меллер, спортивний комплекс — Є. А. Лимар та М. С. Луцький, ляльковий театр — В. М. Петі, приміщення для настільних ігор — архітектор В. Любарський; лабораторії міського та автомобільного транспорту — художник В. Д. Єрмилов і архітектор І. М. Іллінський. На повздовжній стіні зимового саду велику живописну панораму виконав художник О. К. Симонов». «Оригінальне та яскраво були оформлені кімнати для наймолодших. Тут монтувалися сферичні скляні карнизи, що могли світитися, на них встановлювали різні кольорові малюнки, які на просвіті сприймалися як різнокольорові вітражі.

Стіни були прикрашені фризами-панно із життя тварин, виконаними харківськими художниками М. Я. Каплан та М. З. Фрадкінім».

Але найоригінальнішою та найбільш вражаючою була так звана «Чудокімната». Це була спроектована художником Б. Косаревим та інженером-світлотехніком І. Слухай-Натальченком кругла зала із білою сферичною стелею-екраном, на яку проектувалися різні кольорові зображення. Демонстрація рухомих барвистих зображень супроводжувалася музичним записом. Ефект перевищив усі очікування. Глядачі, особливо діти, були в захваті. Так у Харкові в середині 1930-х з'явився перший в Україні зал кольоромузики.

На основі порівняння мистецтвознавчих джерел 1930-х, 1950–1980-х рр., що дали неоціненний фактичний матеріал, із дослідженнями сучасних архітекторів та істориків мистецтва, які опираються на світовий досвід у систематизації, вивченні та дослідженні предмета (архітектурної забудови Харкова періоду 1930–1940-х), нами зроблені висновки, котрі підтверджують авторську концепцію про феноменальне мистецтво українського градобудівництва першої фази тоталітарного радянського суспільства (1928–1941). Автором зроблені висновки стосовно негативних спроб авторитарного керування процесом комуністичною партією та втручання у розвиток культури політичних сил другої половини 30-х рр. ХХ ст.

1. *Роготченко О.* Венеційський бієнале до соціалістичного реалізму та після // Українське мистецтво. — 2003. — № 2.

2. *Литвин В.* Україна: міжвоєнна доба (1921–1938). — К., 2003.

3. Запис розмови з архітектором В. Ф. Константиновим — учасником забудови Харкова 1930–1950-х років ХХ ст. (Архів О. Роготченка, справа 2, опис 1 від 18. 08. 2003).

4. *Буряк О.* Архітектурний модернізм на тлі тоталітаризму, що народжується (СРСР, 1920-ті роки) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. вищих навчальних закладів художньо-будівельного профілю України та Росії. — Харків, 2003. — № 1/2.

5. *Кондращенко Ф.* Житлова культура стандарту // Нова генерація. — 1929. — № 1.

6. *Малоземов І.* Шляхи архітектури // Нова генерація. — 1928. — № 2.

7. *Холостенко М.* Міс Ван-Дер-Рое // Нова генерація. — 1928. — № 10.

8. *Лоповок Л.* Кілька слів про сучасну архітектуру та її критиків // Нова генерація. — 1928. — № 5.

9. *Алабян К.* Творческие задачи советской архитектуры // Архитектура СССР. — 1935. — № 7.
10. *Хомутецкий Н.* Архитектура эпохи империализма: Конспект лекций. 1939–1940 уч.— Ленинград, 1939. (Цит. за: *С. Иванов.* Архітектура в культуротворчості тоталітаризму. — К., 2001).
11. *Семикін М.* Український ампір // Архітектура Радянської України. — 1940. — № 3.
12. *Михайлов А.* Соціалістичний реалізм в архітектурі // Архітектура Радянської України. — 1940. — № 5.
13. *Цаленко М.* О реалистических основах советской архитектуры. — М., 1952.
14. Історія Українського мистецтва. — К., 1967. — Т. 5.
15. Мистецтво, народжене Жовтнем (альбом) // Українське Радянське образотворче мистецтво та архітектура 1917–1987 (автор архітектурних досліджень С. Кілессо). — К., 1987.
16. *Ванслов В.* Содержание и форма в искусстве. — М., 1956.
17. Україна буде: Альбом / Під заг. редакцією П. Непорожнього. — К., 1957.
18. *Мардер А.* Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества. — М., 1988.
19. *Степанов А.* Архитектура и психология. — М., 1983.
20. *Габричевский А.* Теория и история архитектуры: Избр. соч. — К., 1993.
21. *Пучков А.* Сомнения об архитектурном стиле // *Пучков А.* Архитектуроведческие этюды. — К., 1996.
22. *Буряк А., Крейзер Й.* Между конструктивизмом и Ар Деко // Метод и стиль в архитектуре Харькова 20–30-х гг. // А.С.С. — № 3. — К., 2000.
23. *Иванов С.* Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма (философско-эстетический анализ). — К., 2001.
24. Історія української архітектури / За ред. В. Тимофійенка. — К., 2003.
25. *Шліпченко С.* Архітектурні принципи постмодернізму. — К., 2000.
26. *Швидковський О.* Прикованный Прометей // *Ле Корбюзье.* Творческий путь. — М., 1969.
27. *Ніколаюк Т.* Соціалістичне мистецтво у 1930-ті роки як засіб ідеологічного впливу держави // Образотворче мистецтво. — 2003. — № 10/12.
28. *Розотченко О.* Політичні та соціально-економічні умови розвитку українського мистецтва в період тоталітарного режиму 1930–1950-х років // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. — К., 2003. — Вип. 3.

29. *Лобановський Б.* Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу. — К., 1998.

30. *Кантор А.* Как (не) создавался Союз советских художников // ДИ СССР. — 1988. — № 9.

31. Розпис Червонозаводського театру в Харкові. «Червоний шлях». — Харків, 1935. — № 1.

32. *Шнара П.* Записки архітектора. — К., 1988.

14 июня 1940г.

В свой приезд в Москву (3-10 июня) ДОВЖЕНКО высказывал ряд мыслей, в особенности в связи с просмотренной немецкой картиной «Поход на Польшу» (Feldzug Nach Polen). По поводу картины он сказал следующее:

Совершенно ясно, что Гитлер имеет миллионы энтузиастической молодежи, ребят двадцати лет, которые пойдут за него в огонь и в воду, это не обманутые люди, а твердо уверенные в правоте своего взгляда на мир и готовые умирать за этот взгляд на мир; даже в узких рамках картины видно что фашизм стал знаменем больших масс.

Сговариваясь («не знаю, может быть, это контрреволюция»), ДОВЖЕНКО сказал, что «немцы, кажется, умнее нас и решительнее». ДОВЖЕНКО видит это в том, что Гитлер ведет «подлинно-европейскую политику, а мы — провинциальную». ДОВЖЕНКО убежден, что «Сталин не имеет сейчас более страшного и опасного личного врага, чем Гитлер». «Если Сталин смотрел немецкую картину, он должен был это почувствовать».

ДОВЖЕНКО считает, исходя из опыта своей поездки в Зап. Украину (в апреле по заданию ЦК КП(б)У, что там «охрана НКВД делает валовую работу, опять упекаются, ломают дрова»). «В частности, плохо разбираются наши чекистские и иные власти в интеллигенции — польской и украинской. Надо понять, что люди — на распутье, и их легко отбросить на ту сторону. ДОВЖЕНКО привел пример певицы БАНДРОВСКОЙ, сбегавшей в Варшаву, и многих других подобных». В частности, он упомянул случай, когда украинец-интеллигент покушался на самоубийство из-за своего начальника, присланного из Киева и проявившего азиатскую грубость.

ДОВЖЕНКО считает, что СТАЛИН не получает должной информации, что до него многое не доходит. В частности СТАЛИНУ не рассказывают о всех фактах насилий, грабежа, издевательств, которые допускали наши работники на Зап. Украине.

ВЕРНО.

Зам. нач. I отд. 2 отдела ГУПБ
лейтенант госбезопасности:
Рычков

**Видозміни слобожанського
мистецького середовища
у контексті примусового ствердження
методу соціалістичного реалізму**

Вивчаючи становлення українського образотворчого мистецтва доби зародження і впровадження у мистецьке середовище раніше небаченого методу-стилю, що увійшов у історію під назвою соціалістичний реалізм, автором пропонується вісь дослідження Харків–Київ–Львів, як три потужні, але водночас принципово різні, осередки національної культури. Ця праця, зокрема, пропонує дослідження мистецької спадщини східної столиці республіки — Харкова у період останніх передвоєнних та п'ятнадцяти післявоєнних років ХХ ст.

Нова радянська влада, ще до початку тридцятих років уже сильно зміцніла, як політична і каральна система. До теми культурної революції держава почала проявляти особливу зацікавленість. Ставало зрозумілим, що партійні лідери утотожили загальний розвиток держави з розвитком її мистецтва. І якщо в перше десятиліття перемоги більшовицького завоювання культура перебувала у відносному спокої і не сильному втручанні у мистецьку політику владних структур, на відміну від політики чи економіки, то вже з тридцятих років, особливо з другої їх половини відбуваються такі зрушення, що до сорокових років практично зруйнують логічний розвиток мистецтва на теренах Країни Рад у співвідношенні

зі світовими мистецькими процесами. Метою дослідження є намагання довести на конкретних прикладах, що саме поняття «культурна політика», яке стає гаслом усієї СРСР і УРСР, як складової її частини, є антидемократичне. Адже уже у назві «керівництво культурою» простежується невідповідність дій, притаманних розвиненій державі. Звідси випливає головна ідея радянського мистецького проекту, а саме намагання підкорення культурних процесів. Починаючи від Леніна, усі наступні комуністичні керівники вбачали обов'язковим втілення партійної доктрини у мистецьке середовище. Пропаганда нової влади засобами літератури і образотворчого мистецтва мусила стати першочерговою у культурній політиці держави. „До більшовиків пропаганда ніколи не обіймала такого масштабного місця в житті людей: якщо раніше вона мусила прикрасити або викласти реальність у потрібному ключі, то в СРСР (в нашому випадку УРСР. — О. Р.), вона мусила повністю підмінити собою дійсність»:- прочитаємо у визначного дослідника тоталітарних систем світу Річарда Пайпса в книзі «Росія при більшовиках» [1, 344]. Головною ж метою перебудови мистецьких стосунків з владою, було примусити творців підмінити реальний існуючий лад на вигаданий, але потрібний владі для утримання двохсот мільйонів громадян у покорі. Образотворче мистецтво в цьому сенсі відігравало першочергове значення, навіть у порівнянні з літературою, театром, пізніше кіно, радіо і телебаченням. Забігаючи наперед, треба констатувати, що «опікування» мистецтва з боку комуністичної влади було таким вдалим, що «потрібні» твори мистецтва у своїй ілюзорності подекуди повністю змінювали ставлення глядача до реального життя, загнавши його у глухий кут вигаданої ілюзорної радянської казки.

Темі розвитку і становлення образотворчого мистецтва в Харкові зазначеного періоду було присвячено чимало розвідок вітчизняного і зарубіжного мистецтвознавства. Варто згадати праці: В. Афанасьєва [2], Ю. Белічка [3], С. Білоконя [4], Є. Блакитного [5], О. Буряка та І. Крейзера [6], Х. Гюнтера [7], С. Кілессо [8], В. Литвина [9], А. Пучкова [10], О. Роготченка [11], А. Соколюк [12], О. Гладун [13].

На початку 1930-х у художньому житті Харкова, як і всієї країни, пройшли кардинальні зміни. Пов'язані вони були з прийняттям 23 квітня 1932 р. Постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій». Згідно з «Постановою» ліквідувались всі існуючі незалежні творчі

об'єднання діячів літератури, мистецтва та архітектури та створені офіційні творчі організації (Спілки) письменників, композиторів, художників і архітекторів. Загальне керівництво творчими спілками здійснювала Партія і її відповідні органи. Було затверджено єдиний для всіх діячів мистецтва творчий метод соціалістичного реалізму, найважливішим ідеологічним принципом якого ставав принцип партійності. Всі творчі спілки, перебуваючи в повній залежності від партійних органів, зобов'язувались підкорятись програмним вимогам ВКП (б) та, в першу чергу, вимогам ідеологізації художньої творчості.

Сьогодні не варто думати, що одноразова насильницька відміна усіх угруповань, а практичне знекровлення надзвичайно потужного мистецького механізму східної України відбулося одразу і без супротиву, як про це можна прочитати в окремих працях зарубіжних і, що головне, вітчизняних мистецтвознавців. «Яким би спірним не здавалося це уявлення, в будь якому разі соцреалізм не стоїть, звичайно, у «діонісійському» ряді з його рухом від архаїки до романтизму з модернізмом»: — читаємо у «найсвіжішому» матеріалі про мистецтво соціалістичного реалізму «Міфи про міф: неокласицизм та утопізм соцреалізму» В. Личковаха [14]. Пропонований матеріал є авторською версією бачення проблеми.

Компартійна радянська Система заздалегідь забезпечила ідеологічну базу переходу до обов'язкового, а практично безкомпромісного шляху образотворчого мистецтва усієї Радянської Імперії, а в нашому разі східної частини УРСР. Так, І. Врона писав наприкінці 1930 року, тобто за два роки до оприлюднення державного дороговказу: «З 1928 р. і до сьогодні триває невпинний процес розпаду і розкладу угруповань, течій, і об'єднань, що виникли і зросли були за відбудовчого періоду і нині, в нових умовах, неспроможні відігравати позитивну роль. Множаться індивідуальні і групові виходи з АРМУ, ОСМУ, АХЧУ, стаються перебігання, вилучення, відгалужування, маємо картину різко відмінну від попередньої фази — широкого збирання і об'єднування сил. Число асоціацій і об'єднань більшає: замість трьох-чотирьох колись дужих об'єднань попереднього періоду (АРМУ, АХЧУ, ОСМУ, Товариства ім. Костанді) поруч з цими, чимало вже знесиленими організаціями, з'являється ще п'ять-шість нових: УМО (Укр. мистецьке об'єднання), “Жовтень”, “Молодий Жовтень”, ОММУ (Об'єднання молодих митців України), “Харків–Жовтень”, “130-Забой”, “Асоціація

робітничих художників-самоуків” (АРХС). Колишній центр АРМУ — Київська філія ліквідується. Одеська філія стає самостійна. Взагалі, перемагають де централізаторські відосередкові тенденції» [15].

Таким чином почав створюватись новий тип мистецтва, характерний для держави з тоталітарним режимом. Впровадження соціалістичного реалізму в Україні проходило під гаслом боротьби з формалізмом та українським буржуазним націоналізмом. Для тодішньої столиці Харкова- найбільшого мистецького центру республіки, це було особливо актуально, бо переважна більшість літературних і мистецьких угруповань до 1934 року — року переїзду столиці УРСР до Києва, знаходилася саме в Харкові. Боротьба з націоналізмом відкривала шлях до легального знищення і інтелігента літератора, а боротьба з формалізмом дозволяла так само легально під проводом держави знищувати художника. Тому пошуки нових форм, прийомів та нової зображальної мови в роботах, так як і наслідування нового напрямку розвитку західного мистецтва, одразу після знищення мистецьких угруповань ставали не лише не бажаними, а стовідсотково небезпечними, бо не відповідали і не були сумісними із магістральними завданнями новоствореного радянського мистецтва. Формалістичні пошуки одразу були проголошені, як чужі для радянського народу. А створення художніх творів на теми історії України XVI–XIX ст. викликало звинувачення художників в українському буржуазному націоналізмі.

Наставала нова епоха, яку сьогодні можна окреслити, як епоху пристосування. Непереборний фізичний страх після низки арештів і гучних харківських карних справ, зупиняв перед війною навіть натяк на бажання зробити інше мистецтво. «Міщанські ідеал поновлювалися у правах. Мистецтво і література «зрозумілі масам» у самому посередньому варіанті без «формалістичних завихрень», повинні були служити чітко сформульованій державній ідеології. Нещодавня ідеологічна партизанщина, що тхнула анархізмом і троцькізмом у купі з «буржуазним» і «куркульським» націоналізмом, навіть у супербільшовицькій упаковці, підлягала фізичному знищенню»: — прочитаємо у працях відомого українського дослідника періоду Бориса Лобановського [16].

Активна участь в ідеологічному вихованні трудового народу в душі відданості справі будівництва соціалізму ставало головним завданням, поставленим партією перед мистецтвом. Вирішення цього завдання вимагало

якнайшвидшого впровадження у творчий процес художників методу соціалістичного реалізму та уніфікації його на основі всієї художньої творчості. Успішне здійснення цього завдання було досягнуто завдяки діяльності молодих творчих спілок України, серед яких Харківська організація займала провідне місце.

Спілка художників України та її обласні організації допомагали партійним органам в ідеологічному вихованні народу. Спілка художників зобов'язувалась забезпечувати своїх членів творчими майстернями, необхідними матеріалами та інструментами, путівками в будинки творчості. Спілка була організатором виставок, організатором закупки робіт художників, розподіляла творчі замовлення. При Спілці працювали спеціально створені комісії та журі, що вирішували життєво важливі для художників питання відбору робіт на виставки та закупки частини експонованих робіт.

Насадження принципів соціалістичного реалізму в мистецтві «сприяло» розвитку станкових видів мистецтва. В ці роки Харківськими майстрами живопису старшого покоління були створені знакові витвори станкового мистецтва доби — картини: «Переможці Врангеля» (1935) та «Веселі доярки» (1937) Ф. Кричевського, «Бій Максима Кривоноса з Єремією Вишневецьким» (1934 р.) та «Перехід Червоної Армії через Сиваш» (1935 р.) М. Самокиша, «Дорога в колгосп» (1937 р.) М. Бурачеком, «Виступ С. Орджонікідзе в робочому клубі» (1937 р.) С. Прохорова, «К. Ворошилов у танкістів» (1937 р.) А. Кокеля, «Рибацький колгосп» (1932 р.) І. Шульги, серія пейзажів, створених М. Козіком. Парадокс ситуації заключається в тому, що з точки зору мистецтвознавчого аналізу, практично усі вищенаведені твори є прикладом надзвичайно великої майстерності. Від імпресіоністичної «Дороги в колгосп» М. Бурачека, де крім назви, ніщо не підтверджує колгоспну тему, до багатофігурної композиції з чітко виписаними портретними образами слухачів одного з вождів революції «Орджонікідзе в робочому клубі» С. Прохорова в роботах харків'ян відчувається гра з системою і зрозуміле бажання вижити. Характерно, що правильно одразу зорієнтувалися дорослі люди. Тридцятилітніх Л. Курбаса, Остапа Вишню, М. Хвильового спіткала інша доля.

На початку 1930-х рр. у мистецтво прийшла ціла група молодих художників — випускників Харківського художнього інституту. Активно включи-

лись у творчий процес молоді живописці М. Дерегус, С. Беседін, В. Вовченко, А. Турбін, В. Савін, А. Любимський, М. Рибальченко, Є. Світличний, П. Супонін, М. Шапошніков та інші. До другої половини тридцятих і особливо після війни це покоління стає «правильним» радянським загоном митців. У передвоєнні і особливо післявоєнні роки харківське образотворче мистецтво тяжітиме до сюжетних станкових картин, присвячених недавнім подіям революції та громадянської війни, відновленню промисловості і транспорту, електрифікації та індустріалізації країни, колективізації сільського господарства, молодіжно-комсомольському рухові, будням Червоної Армії, фізкультури і спорту, ці теми рекомендувались партійними органами як пріоритетні для художньої творчості [9].

Варті уваги не лише з точки зору вибраної теми, а, безумовно, як зразки високої майстерності, покликаної на увіковічення «правильних» тем роботи М. Дерегуса, який створив свої перші картини: «Трипільська трагедія» (1935), «Колгоспне свято» (1935), «Трактористи» (1938), С. Беседіна «За владу Рад» (1935), а також портрети «Учасник штурму Перекопа Макаров» та «Академік батального живопису М. С. Самокиш» (1939).

А. Турбін закінчив картину «Інтервенти» (1934), Є. Світличний — «На колгоспному польовому стані» (1934), П. Супонін — «Комсомольці на будівництві магістралі Москва-Донбас» (1935), М. Рибальченко — «На захист Луганська» (1936), А. Любимський — «Вечір в степу» (1937), М. Шапошніков — «Майбутні снайпери» (1937), В. Вовченко — «Повернення Червоної Армії з маневрів» (1934), «Будьонівці» (1937).

Всі перераховані роботи брали участь в обласних та республіканських виставках, де презентували рівень майстерності та живописної культури молодих живописців Харківщини. За своїм ідейним наповненням, композиційно-пластичним та колірним виконанням всі роботи відповідали вимогам методу соціалістичного реалізму. Всі вони були пов'язані з традиціями російського живопису другої половини XIX — початку XX ст. та особливо з традиціями сюжетного живопису передвижників. Так можна зробити висновок, що і друге покоління харківських художників радянського періоду стали стовідсотковими соцреалістами, а один з кола названих художників — Михайло Дерегус зіграє провідну роль лідера українського радянського мистецтва і в київському періоді свого життя обійме усі можливі високі посади ідеологічного фронту.

Вплив станкового мистецтва був особливо помітним в театральнорекорацийному мистецтві другої половини 1930-х. Як згадувалося раніше у главі дослідження театрального мистецтва, у 1920-х на сценах театрів панувало умовно конструктивістське оформлення, зображальна мова якого повністю підкорялась створенню образу спектаклю, в 1930-ті такий підхід був розкритикований як формалістичний. Метод соціалістичного реалізму вимагав відмови від умовного оформлення і за зразки вважали спектаклі московських театрах МХАТ та Малого театру. Як результат — оформлення спектаклів у всіх театрах не лише Харкова, а й цілої країни, почали набирати рис ілюстративності. Декорації детально зображали час та місце дії спектаклю, залишали на другому плані виразність художнього образу спектаклю. Основним художнім засобом рішення сценічного простору є живопис. Оформлення спектаклів було схожим на переведені в об'єм живописні картини, в яких передні плани матеріалізовані до натуралізму [12, 87–97].

В області книжкової графіки та ілюстрацій працювали харківські художники: І. Дайц, Л. Джолос, А. Довгаль, Б. Бланк, Є. Соловйов, М. Фрадкін.

Утвердження соціалістичного реалізму на Слобідській Україні, як і в більшості інших регіонах, супроводжувались жорстокими репресіями проти діячів культури та мистецтва, знищенням пам'яток сакрального мистецтва, стиранням із свідомості народу пам'яті про бойчукістів, творчість яких трактувалась як шкідлива формалістична [14]. Були знищені розписи, виконані в 1933–1935 рр. художниками школи М. Бойчука в Червонозаводському театрі. Серед розстріляних у 1937 р. бойчукістів був І. Падалка, який у 1925–1934 рр. працював у Харкові. На «українській Голгофі» загинув і репресований у 1937 р. художник із Сум М. Онацький. На Слобожанщині релігійне культурне мистецтво понесло чи не найбільших на Україні втрат. Безпеліційної критики зазнали конструктивісти. Не мав змоги реалізувати свою творчу енергію перший слобожанський дизайнер В. Єрмілов. Тоталітарний режим набирив сили.

Значною подією в культурному житті та мистецтві України в середині 1930-х рр. були підготовка та проведення ювілейної республіканської виставки, присвяченої 20-річчю Жовтневої революції. Організатори виставки — керівники Управління у справах мистецтва при СНК УРСР, відповідного відділу ЦК КП(б)У, а також республіканського правління Спілки художників — планували виставку як демонстрацію повної перемоги соціалістичного мистецтва.

лістичного реалізму над формалізмом та бойчукізмом в образотворчому мистецтві [9]. Оргкомітет виставки та виставком проводили строгий відбір робіт для експозиції, відсіюючи тих, чиї роботи не відповідали вимогам методу соціалістичного реалізму. Виставка, яка офіційно називалась «Квітуча Соціалістична Україна», була відкрита на початку листопада 1937 р. в Києві, а в січні 1938 р. переведена в Харків. На виставці експонувались переважно станкові роботи майстрів як старшого покоління, так і недавніх випускників художніх вузів.

Більшість репрезентованих робіт уже відомих харківських українських радянських майстрів доводили практичну перемогу нового мистецького методу. «Веселі доярки» Ф. Кричевського, «Перехід Червоної Армії через Сиваш» Н. Самокиша, «Азовсталь» та «Стахановці заводу ім. Марті» О. Шовкуненка, «Дорога до колгоспу» М. Бурачека. Це йдеться про метрів жанру. Інші харківські художники представили картини нової запрограмованої виставками радянської тематики: С. Прохоров — «Виступ С. Орджонікідзе в робітничому клубі», О. Кокель — «К. Є. Ворошилов серед танкістів», А. Любимський — «Вечір у степу», В. Савін — «Й. В. Сталін на південному фронті», С. Беседін — «Паровоз ФД», М. Рибальченко — «Білі в місті» та «Після відступу білих», П. Супонін — «Щорс веде в атаку», Д. Шавикін — «Біля моря», М. Дерегус — «Трипільська трагедія» — далеко не повний перелік показаних робіт, представників нової генерації. Переважна більшість із вищенаведених творів увійдуть у золоту скарбницю соціалістичного реалізму і започаткують нову версію відтворення подекуди придуманих фактів в українському радянському живописі повоєнного періоду.

На виставці у відділі графіки найпомітнішою була велика багатофігурна ліногравюра Б. Бланка «Вступ Червоної Армії до Харкова», а також плакати А. Страхова та П. Горелого.

В кінці лютого 1938 р. в Харкові був організований та проведений диспут, присвячений висновкам ювілейної художньої виставки «Квітуча Соціалістична Україна».

Як відзначалось у друкованих ЗМІ тих років (а саме в журналі «Малярство і скульптура» №№ 1, 2, 4 за 1938 р.) [16] на диспуті підвели попередні результати боротьби, яку під керівництвом комуністичної партії вели та ведуть художники республіки по ліквідації формалізму, шкідливого бойчукізму та його покровителів.

Диспут пройшов на основі розгорнутої більшовицької критики та самокритики з основних питань художньої творчості. В диспуті брали участь 350 художників, серед них відомі художники Москви та Ленінграду: І. Бродський, Н. Грабар, М. Сар'ян, Б. Йогансон, П. Котов, Г. Ряжський, Г. Шегаль. Учасники диспуту зазначили, що виставка продемонструвала значний поступ вперед у розвитку українського мистецтва, особливо його ідейного спрямування. Вона показала, що художники Радянської України правильно зрозуміли лінію партії в мистецтві — курс на соціалістичний реалізм [3].

В кінці 1930-х рр. уже добре знаний художник В. Касіян виступив із статтею «Молоді художники Харкова» в московському журналі «Творчество» (1930, № 12). [17] Він проаналізував творчість молодих художників і як найбільш талановитих відзначив В. Савіна, М. Дерегуса, Д. Шавікіна, Ю. Садиленка, Є. Світличного, П. Борисенка, С. Беседіна, М. Добронравова, П. Супоніна.

В 1934 р. після переведення столиці у Київ в Україні була проведена нова реформа художньої освіти. Харківський та Одеський художні інститути були переведені в ранг технікумів підвищеного типу. На основі робфаку Харківського художнього інституту було відтворено Художнє училище. Деяких провідних педагогів Харківського інституту (М. Шаронова, І. Падалку) перевели в Київський художній інститут. До Києва переїхали також такі провідні художники як Ф. Кричевський та А. Петрицький. Професор інституту М. Федоров за запрошенням І. Бродського переїхав у Ленінград, щоб викладати в Інституті ім. Рєпіна.

Харківський художній технікум повернув статус інституту в 1938 р. при директорові О. Анісімовій. Того ж року на педагогічну роботу в інститут були запрошені відомі художники: М. Самокиш, Л. Крамаренко, М. Дерегус, В. Касіян, М. Козик, В. Мироненко, І. Мельгунова.

Були створені персональні творчі майстерні М. Самокиша, Л. Крамаренка, В. Касіяна, М. Козика. Інститут знову почав здобувати заслужений авторитет й займав провідне місце серед художніх учбових закладів не лише України, а й Радянського Союзу.

Велика Вітчизняна війна (1941–1945 рр.) суттєво вплинула на мистецтво Харкова та всієї Слобідської України. Деякі художники — Г. Цапок, А. Любимський, М. Рибальченко, М. Огнівцев та багато інших, хто прийшов у мистецтво у післявоєнні роки, працювали в складі фронтових бригад

художників або перебували в частинах діючої армії. Дехто з них: мистецтвознавець та директор Художнього інституту І. Август, художники С. Кіяшко, П. Горелій — загинули у боях [18].

Війна змінила і розподіл видів мистецтва. Провідну роль у ці роки почав відігравати політичний плакат. У Харкові для виготовлення плакатів був створений спеціальний штаб. У його діяльності брали активну участь художники А. Довгаль, О. Хвостенко-Хвостов, М. Дерегус, В. Мироненко, А. Страхів, Д. Шавикін, В. Аверін та інші. Тоді стали добре відомими плакати М. Дерегуса «В каждой советской женщине раненый красноармеец найдет мать и сестру», В. Аверін «Беспощадно уничтожайте убийц наших детей», А. Довгаль «Все для фронта», М. Гноєвого «Захотелось фашистам украинского борща поестъ» та інші. По-новому зазвучав образ Т. Шевченка. Його пристрасне поетичне слово, яке використовували у підтекстівках плакатів, надавало їм публіцистичної виразності. Серед кращих слід відзначити серію плакатів А. Довгала на слова Т. Шевченка «Вражою злою кров'ю волю окропіте!» В них художня виразність малюнків підкріплювалась палкими словами Шевченка. Ці плакати співзвучні з плакатами В. Касіяна «На бій, слов'яни!» та «Гнів Шевченка — зброя перемоги!». Харківські художники також працювали і в станковій графіці. Їх фронтіві рисунки та акварелі стали безцінним вкладом у документальний літопис воєнного лихоліття. Виразні образи створювали у своїх фронтівих рисунках Є. Єгоров («Портрет командира», 1942), А. Любимський («Санітарка Мар'яненко», 1945), А. Довгаль у циклі акварелей «Дорогами війни» (1942), В. Мироненко в циклі офортів «Україно моя».

Хоча під час війни не було необхідних умов для створення живописних полотен та скульптурних композицій, але ті харківські художники, яким пощастило опинитися у евакуації не припиняли художніх пошуків. Поетичний образ казахської дівчини створила Л. Блох у скульптурі «Казашка — медсестра» (1942). Прекрасні образи харківських артистів І. Мар'яненко та А. Сердюка створила скульптор І. Мельгунова (1945). Художники найчастіше звертались до батальних та історичних тем. Так, дипломна робота Л. Чернова, написана в евакуації, називалась «Підвезення зброї партизанам» (1942), дипломна картина В. Яценка — «У звільненому селі» (1942), дипломна картина М. Ашихмана — «Наші прийшли» (1945), дипломна робота В. Агібалова — «Розвідник» (1942), дипломна робота П. Бондаря — «Гвардійський стяг» (1942).

С. Беседін, працюючи в евакуації, у 1943 р. створив картину «Дивізія генерал-майора Панфілова іде на фронт», а також графічну сюїту про героїчних захисників Москви — панфіловців. Зображенню подій героїчного минулого українського народу присвятив свої картини І. Шульга — «Переяславська Рада» та «Дума козацька» (1944). Яскравий образ Богдана Хмельницького відтворив М. Дерегус в картинах «Заспів», «Зустріч Богдана з реєстровими козаками», «Після Корсунської перемоги». Картини були написані в роки війни.

Після перемоги у Другій світовій війні 1945 р. харківські художники, як і більшість художників Радянського Союзу, всі творчі сили присвячують увіковічненню ратного та трудового подвигів радянських людей під час війни. Вже в 1944 р. більше 40 майстрів пензля та різця взяли участь у виставці «Художники України — рідному Харкову». Це була перша виставка на визволеній Україні. Цього ж року була відкрита виставка, присвячена 100-річчю великого земляка харківчанин І. Є. Рєпіну. Основною темою мистецтва Харківщини у післявоєнне десятиліття залишалася тема війни. Твори цього періоду не відрізнялись масштабністю, проте характеризувались виключною правдивістю. Саме це властиве творам колишніх фронтовиків — серії офортів Н. Гноевого «Спогади» (1947), автолітографії В. Парчевського «Дорогами війни» (1953), живописним полотнам В. Полтавця, А. Константинопольського та А. Хмельницького. Особливо слід відзначити дипломну роботу В. Полтавця «Атака відбита» (1950) та величезне полотно А. Константинопольського «Рідна земля» («На привалі») (1957).

Творчість харківських художників післявоєнного десятиліття багато в чому продовжувала естетичні установки кінця 1930-х. Проте було створено багато глибоких, а з точки зору поставлених перед митцями задач, самобутніх полотен. Картини-пейзажі А. Чернова, Н. Сліпченка, П. Шиницаги, Є. Яковенка були співзвучні із українськими народними піснями та думами.

Певні успіхи були досягнуті в графічному мистецтві. Серед найбільш яскравих творчих індивідуальностей перш за все може бути відзначений А. Довгаль. У післявоєнних роботах він досяг високої майстерності. Це стосується його книжкової графіки — заключних листів циклу «Класики мировой культури» (1937–1961), ілюстрацій до творів А. Островського (1949) та Лу Сіня (1958). Проте вплив станковізму, як тенденції його творчості 1930-х, посилювався. Майстрами високої графічної культури в 1940–

1950 рр. були досвідчені, відомі з довоєнних часів художники Г. Бондаренко, Б. Бланк, І. Дайц, М. Фрадкін.

Блискучим майстром кольорового офорту став В. Мироненко. Саме його заслугою є розвиток та популяризація цієї техніки далеко за межами Харкова. Його графічні пейзажі «Місячна ніч» (1952), серія «Квітуха Україна» (1950–1955), «Весна» (1955) пронизані тонким ліризмом, душевним теплом.

Декілька змістовних психологічних портретів сучасників в техніці автолітографії створили художники Є. Єгоров та В. Сізіков.

Видатними майстрами акварелі проявив себе в пейзажах та натюрмортах художник С. Лунев.

У центрі уваги харківських скульпторів післявоєнних років звичайно ж був образ сучасника, героя війни, людини праці. Серед робіт скульпторів того часу слід відзначити твори О. Кудрявцевої («Тарасик», 1951, «Мати», 1947, «Шевченко в дитинстві», 1950, портрет М. Бурачека, 1957), І. Мельгунової (Портрет колгоспниці, 1947, Портрет доярки Зінченко, 1957), В. Агібалова (пам'ятник Пархоменку в Луганську, 1948, герою Радянського Союзу П. Кошубі, 1949), А. Страхова (пам'ятник генералові Зашихіну в Харкові, 1952, пам'ятник М. Глінці в Запоріжжі, 1956), Л. Твердянської «Зоя», В. Ткаченка («Гуля Королева», 1951, портрет П. Чайковського, 1954).

Першою післявоєнною роботою в області архітектурно-декоративної пластики були скульптурні групи на новій будівлі харківського Південного вокзалу. Вони були створені В. Агібаловим та В. Савченком у 1952 році. Через три роки до 300-ліття заснування Харкова дві скульптурні групи, виконані М. Овсянкіним, Б. Корольковим та П. Бондарем, були встановлені на Харківському мості.

* * *

У 1950-ті рр., незважаючи на те, що Харків вже не був столичним містом і на обмеженість у фінансуванні, у мистецтві Харкова намітилась тенденція до підвищення ролі монументально-декоративного мистецтва в архітектурі міста: поступово художники почали працювати в міському архітектурному середовищі. Так, у 1952 р. група художників-живописців (Є. Єгоров, І. Карась, В. Сізіков, П. Шигимага) в щойно збудованому приміщенні Південного вокзалу виконали велике панно-картину «Соціалістичний Харків».

Проте панно було написане не в стінописній техніці, а в техніці станкової картини (олія на полотні, яке потім приклеювалось на стіну).

Великою подією в художньому житті України кінця 1950-х рр. стала підготовка та проведення ювілейної республіканської виставки, присвяченої 40-річчю Жовтневої революції. Перед республіканською проводились обласні виставки у всіх регіонах України. Так, у виставці «Художники Харкова до 40-річчя Жовтня» брали участь 130 художників-живописців, сценографів та скульпторів. В республіканській ювілейній виставці у Києві взяла участь 93 художники Харкова, а також 29 художників, що навчалися у Харкові або корінних харківчан, що переїхали у післявоєнні роки в інші міста України.

Виставковий комітет у складі 40 «авторитетних» художників під головуванням міністра культури УРСР Р. Бабійчука, відбирав на виставку картини на відповідну тематику та певного рівня майстерності, які повністю відповідали вимогам методу соціалістичного реалізму.

Серед робіт харківських художників, експонованих на виставці у Києві, були наступні живописні твори:

- С. Беседіна «Портрет старого», 1957 р.
 - Б. Вакса «Журавлі» (фронтонна весна), 1957 р.
 - Є. Жердзицького «Суботник», 1957 р.
 - П. Келлерта «Молодогвардійці», 1957 р.
 - А. Константинопольського «Рідна земля» (на привалі), 1957 р.
 - А. Любимського та М. Рибальченка «На світанку», 1957 р.
 - Л. Малика «Азовські рибалки», 1957 р.
 - А. Сафаргаліна «Лист», 1957 р.
 - В. Сізікова «Портрет відомого будівельника Харкова Г. Федоренка», 1955 р.
 - Г. Томенка «В полудень», 1957 р.
 - Є. Трегуба «Партизанський загін М. Щорса», 1957 р.
 - А. Хмельницького «Юність батьків», 1957 р.
 - Л. Чернова «Полудень», 1957 р.
 - Л. Шматька «Доповідь В. І. Леніна про план ГОЕЛРО», 1957 р.
- Графічні роботи:
- Вихованця Харківського художнього інституту А. Бразилевича — ілюстрації до роману Я. Гашека «Пригоди бравого солдата Швейка», 1957 р.

Б. Бланка — ілюстрація до віршів М. Рильського «Ластівки» ксилографія, 1955 р.

Г. Бондаренка «Розлив сталі» Автолітографія, 1957 р.

В. Віхтинського серія офортів «Москва», 1956 р.

М. Дерегуса «Тарас Бульба» монотипія, 1956 р.

Л. Джолос, Є. Соловйова — ілюстрації до книги І. Франка «Коли ще звірі говорили», 1956 р.

Є. Єгорова — портрет бригадира тракторної бригади І. Веклича, 1957 р.

С. Лунева — акварелі «Коробов хутір», «Сокольники», «Відпочинок рибалок», «Околиця Чугуєва», 1957 р.

В. Мироненка — серія офортів «На колгоспних полях України», 1957 р.

В. Парчевського — серія автолітографій «В Будапешті» 1953–1957 рр.

В. Петрова — серія автолітографій «Колгоспні мотиви», 1957 р.

С. Письменного — ілюстрації до роману В. Попова «Сталь і шлак», 1955 р.

А. Щеглова — сатиричний лист «У світі товстошкірих», 1957 р.

С. Низової — плакат «Не смей!», 1956 р.

В. Селезнєва — плакат «Ленин и теперь живет всех живых», 1957 р.

Глядачеві сподобались роботи скульпторів:

В. Агібалова — портрет сталевара Я. Ткача, 1957 р.

О. Кудрявцевої — портрет художника М. Бурачека, 1956 р.

І. Мельгунової — портрет художника В. Аверіна, 1957 р.

Н. Рябініна «Африка прокидається», 1957 р.

Л. Твердянської «Нескорена полтавчанка» (Ляля Убийвовк), 1957 р.

С. Якубовича «Партизан», 1957 р.

А також ескізи декорацій до спектаклів художників-сценографів:

Л. Братченка, В. Чреченка, С. Йоффе, В. Константинова, Д. Овчаренка, Н. Соболя, Т. Шевченка, А. Щеглова.

Розвиток образотворчого мистецтва Слобідської України з центром у Харкові продемонстрував принципову відмінність у шляхах насадження радянською владою нових художніх завдань у формувні соціалістичного мистецтва країни. Згрупування великої кількості митців і літераторів саме у Харкові — колишній столиці УРСР, зумовило жорстоке переслідування митця і знищення багатьох представників українського культурного поля.

Зруйнований Харків, як і практично знищена у центральній частині Полтава, а також десятки менших міст протягом післявоєнного часу відбудовується руками військовополонених німців і ворогів — в'язнів Колишні вороги внутрішні і зовнішні покірно працюють на новобудовах, реставруючи старі заводські цехи, будуючи нові заводи, дороги, житлові будинки. Крім іншого в цій акції є і суто політична складова. Нове життя зводиться переможеним класом. Крім іншого це несе і виховну функцію. 1956 р. після рішень XX з'їзду КПРС, на якому засудили культ особи Сталіна і його наслідки, став роком початку нового етапу розвитку мистецтва у всіх регіонах СРСР. Характерною особливістю мистецтва України й Харкова також кінця 1950-х — початку 1960-х рр. був ріст громадської активності, пошук нових форм та засобів художньої виразності творів мистецтва. Вперше за багато років з'явилась можливість спілкування радянських художників із колегами з-за кордону, обміну виставками, участі радянських художників у виставках, семінарах та конференціях за межами країни. Все це створювало видимість умов для вільного розвитку усіх видів мистецтва, включно із новими напрямками. Починалася хрущовська відлига, що принесла у великий і красивий індустріальний Харків нові сподівання. Серед тих, що виправдалися до сьогодні залишаються дві позиції. Харків упевнено перемагає серед інших культурних осередків у галузі розвинутого дизайну і очолює лідерство у фотомистецтві країни.

1. *Пайнс Р.* Россия при большевиках. — М., 1997.
2. *Афанасьев В.* Українське радянське образотворче мистецтво 1917–1941 рр. Проблеми становлення: Автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства. — К., 1984.
3. *Белічко Ю.* Тема — ідея — образ: Тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945–1972). — К., 1975.
4. *Білокінь С.* Масовий терор як засіб державного управління в СРСР 1917–1941 рр.: Джерелознавче дослідження. — К., 1999.
5. *Блакитний Є.* Кричевські: Федір Кричевський // Образотворче мистецтво. — 1998. — № 2. — С. 55–57.
6. *Буряк А., Крейзер І.* Между конструктивизмом и Ар Деко: Метод и стиль в архитектуре Харькова 20-х–30х гг. // А.С.С. — 2000. — № 3. — С. 100–103.
7. *Гюнтер Х.* Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон: Сб. ст.; Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. — СПб, 2000. — С. 7–15.

8. *Кілессо С.* Архітектура 1930–1950 рр. // Історія Української архітектури / За ред. В. Тимофієнка. — К., 2003.
9. *Литвин В.* Україна доба війни і революції (1921–1938). — К., 2003.
10. *Пучков А.* Три парадокса тоталитарных сред // А.С.С. — 1998. — № 2. — С. 34.
11. *Роготченко О.* Національний за формою, соціалістичний за змістом // МІСТ. — К., 2003. — Вип. 1. — С. 147–162.
12. *Роготченко О.* Театрально-декоративне мистецтво як феномен супротиву офіційній доктрині соціалістичного реалізму // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва. — Харків, 2005. — С. 86–97.
13. *Соколюк А.* Графіка бойчуків // Часопис «Березіль». — Харків; Нью-Йорк, 2002.
14. *Кравченко Я.* Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час. — Львів, 2005.
15. *Гладун О.* Харківська школа графіки (друга половина ХХ ст.): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. — Харків, 2005.
16. Журнал «Малярство і скульптура», 1938 рік, №№ 1, 2. Статті про ювілейну виставку «Квітуха Соціалістична Україна», присвячену 20-річчю Жовтневої революції.
17. *Личковах В.* Образотворче мистецтво. — 2005. — № 4.
18. *Врона І.* Українське малярство на реконструктивному зламі // Критика. — 1931. — № 3. — Січень.
19. *Лобановський Б.* Український живопис у лабетах пребудов: від джерел соцреалізму до 1980-х років // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. — К., 1998. — С. 22.
20. *Касиан В.* Молодые художники Харькова // Творчество. — М., 1939. — № 12.
21. *Белічко Ю., Кілессо С.* Мистецтво, народжене Жовтнем: Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура: Альбом. — К., 1987.
22. Історія Слобідської України. Навчальний посібник з народознавства та краєзнавства. Розділ 7. Розвиток архітектури, будівництва та мистецтва на Слобожанщині. — Харків, 1998.
23. *Немцова В.* Основні напрямки образотворчого мистецтва Харкова в 20-ті — на початку 30-х років ХХ ст. // Наук. конф. «Художнє життя України першої третини ХХ століття». Тези доп. та повідомлень. — Харків, 1995. — С. 38–40.
24. *Циганко О.* Художні виставки 1927 р. у Харкові // Культура України. — Харків, 2001. — Вип. 8. — С. 275–280.

25. *Радіонов Г.* Підсумки диспуту про ювілейну виставку // Малярство і скульптура. — К., 1938. — № 4. — С. 2.

26. Художники Харкова до 40-річчя Жовтня: Каталог-довідник / Вст. ст. М. Безхутрого. — Харків, 1957.

27. Ювілейна художня виставка Української РСР, присвячена 40-річчю Жовтневої революції: Каталог. — К., 1957.





Харківський Держпром. Архіт.: С. Серафімов, М. Фельгер, С. Кравець. 1926–1929

Будинок АТС на вул. Іванова у Харкові. 1932.

Житловий будинок заводу ім. Малишева з вбудованими магазинами по вул. Пушкінська, 54 у Харкові. Архіт. Г. Яновіцький, С. Лимар. 1932





Фрагмент фасаду будинку Держадміністрації (кол. Обкому партії). Архіт. В. Орехов, В. Костенко. 1954



Готель «Інтернаціонал» (після реконструкції у 1950-х — «Харків») на пл. Свободи (кол. пл. Дзержинського) у Харкові. Архіт. Г. Яновицький. 1932



Будинок Харківського інституту фізкультури (кол. Інститут марксизму-ленінізму) по вул. Пушкінській, 49-А. Архіт. М. Підгорний. 1935

Скульптура робітника при вході у Станко-інструментальний технікум № 2 по вул. Красна, 4. 1950-і

Фрагмент фасаду Інституту медичної радіології по вул. Пушкінській, 82. Архіт. В. Естрович





Архіт. А. Мілецький. Будинок дорожнього робітника. Перша половина 1950-х



*Гіпсовий тиражний пам'ятник «Дівчинка-школярка».
Дорога Київ — Харків.
Перша пол. 1950-х.*



Архіт. А. Мілецький. Вежа придорожня в Пирятині. 1953



РОЗДІЛ СЬОМИЙ

**ОСОБЛИВОСТІ
РОЗВИТКУ
ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА
ГАЛИЦЬКОЇ УКРАЇНИ
ПОВОЄННОГО ПЕРІОДУ
(1945–1960)**

В українському мистецтвознавстві спеціально дослідженням коренів соцреалізму (з нинішніх позицій) до перебудови практично ніхто не займався. Це не означало, що не було фахівців, які не знали і не розуміли злочинності впровадженого стилю. Та жодне видавництво УРСР не надрукувало б щось подібне. З огляду на те, що галицьке мистецьке середовище повоєнного періоду мало ряд відмінностей у запровадженні нового стилю-методу стосовно розвитку центральної та східної України, завданням нового дослідження стає оприлюднення нових фактів і пропозицій нових версій щодо подій шістдесятилітньої давнини. Це і є головною метою цієї частини нашого дослідження.

Однобоке, тенденційне висвітлення подій було на час 1940–1980-х явищем закономірним і неперекорним. Зацікавленість феноменом нашого мистецтва — мистецтва соцреалізму, як не парадоксально, прийшла з-за кордону. Крім чималої кількості поодиноких наукових матеріалів стосовно радянського мистецтва, тему соцреалізму та тоталітаризму, як уже згадувалося раніше, всебічно аналізують фундаментальні статті наукового збірника «Соцреалистический канон», який готувався протягом п'яти років. В цей період відомі вчені Німеччини, США, Швейцарії, Франції,

Росії, серед них — С. Бойм, А. Геллер, І. Голомшток, Б. Гройс, Х. Гюнтер, В. Паперний, О. Ронен та ін., неодноразово збиралися на міжнародні наукові конференції в Університеті та Центрі міждисциплінарних досліджень Білефельда (Німеччина).

Видана добірка містить сімдесят статей. В цьому виданні вперше здійснена спроба глобального системного описання соцреалістичного канону. Автори ідеї, організовуючи дослідження і формуючи книгу, свідомо виходили з установки на поєднання історико-зображувальних та інтерпретаційних методів, що дозволило показати досліджувану проблему з різних точок зору. Найбільш розгорнено свої погляди на соцреалізм виклав головний ідеолог книжки — Х. Гюнтер [6]. Він визначив основні архетипи радянської культури, формальні особливості тоталітарного мистецтва й життєві фази соцреалістичного канону.

Найновішим досягненням у вивченні та дослідженні соцреалізму України, включаючи і Україну Галицьку є низка публікацій мистецтвознавців та творців цього напрямку у вітчизняному мистецтві, що відповіли на анкету, запропоновану журналом «Образотворче мистецтво» № 3/4 2005 року. Круглий стіл, що почався на сторінках часопису під назвою «Соціалістичний реалізм: інфляція ідеї чи золотий запас?» мав наміри вислухати усі версії та бачення даної проблеми. Серед інших слід відмітити матеріали Д. Горбачова, В. Микити, О. Найдена, Д. Довбошинського, О. Артамонова, О. Голубця, Т. Лящука, М. Родіна, О. Роготченка, А. Медвідя, З. Кецало, О. Сидора-Гібелінди, В. Личковаха.

Поруч із виїздом за кордон наприкінці війни значної частини українських художників, до значних перемін у мистецькому середовищі Галичини спричинилася відновлена з приходом радянської влади політика «українізації». З позицій сьогоднішніх державотворчих процесів в Україні вона немовби й набуває особливої ваги. Разом з тим у часи сталінізму радянська влада навряд чи могла перейматися національними інтересами українців. Успішно здійснюючи чергову детально сплановану пропагандистську акцію, вона дбала насамперед про власні імперські інтереси.

У грудні 1944 р. на зустрічі з польською інтелігенцією секретар львівського обкому компартії І. Грушецький проголосив: «Поляки повинні зрозуміти, що Львів був, є і буде радянським містом, а якщо так, то і порядки у Львові будуть радянські... В усіх навчальних закладах буде українська

мова, а якщо хтось хоче, щоб його діти вчилися польською, може вибрати собі якусь інше місце, а не хоче, хай залишається тут, але підпорядковується усім нашим правилам...» [2, с. 9–10].

Масовий виїзд поляків розпочався в січні 1944 р., після того як радянська влада вдалася до арештів і виселення кількох тисяч поляків у так звані «фільтраційні табори» Донбасу [2, с. 12]. Швидка зміна демографічної ситуації спричинила помітні зміни у мистецькому середовищі. З Галичини виїхало багато визначних польських художників і педагогів — Мар'ян Внук, Євген Гепперт, Володимир Кшижанівський, Людвіг Лілле, Юзеф Стажинський, Людвіг Тирович і багато інших. До початку 1950-х тут залишалися лише поодинокі митці. Зокрема у Львові тривалий час працювали: Зофія Альбіновська-Мінкевич, Марія Водзічка, Юзефа Кратохвиля-Відимська, Казимир Пйотрович, Геза Розмус.

Необхідно також відзначити, що лихоліття війни призвели практично до повного знищення багатьох єврейських мистецьких осередків, які в західноукраїнських землях завжди займали помітне місце. Достатньо хоча б згадати про втрату таких особистостей як Ерно Ерба, Фредерік Клейнман, Мартин Кітц, Еміль Кунке, Генрик Лянгерман, Мойсей Псахіс, Максимілян Фоєррінгта, інших.

Після війни у Галичині сталінський режим продовжив масові репресії проти місцевої інтелігенції. А тому до обширного переліку українських художників-емігрантів (а також поляків) у швидкому часі додалися репресовані художники і мистецтвознавці — Петро Головатий, Іван Іванець, Зеновій Кецало, Нестор Кіселевський, Омелян Масляк, Ярослава Музика, Петро Обаль, Віра Свенціцька, Богдан Чорній та інші.

Провідний дослідник тоталітарного мистецтва в Західній Україні Орест Голубець у своїй праці цілком слушно виділяє три основні напрями проникнення радянської ідеології у сфери діяльності художників: створення Спілки художників, вищого навчального закладу радянського типу і ревізію місцевих музейних колекцій [4, с. 38]. Методи створення та основна місія СХ були уже відпрацьованими в Харкові та Києві: «Створення єдиної Спілки художників під керівництвом ЦК ВКП(б) за суттю було створенням резервації, куди загнали художників для творчого життя під пильним наглядом державних і партійних верхів. Соцреалізм став єдиною можливою творчістю, єдиною «свободою» вияву художнього таланту. Художники, які не бажали відповідати

статуту, відмежовувалися від всілякої іншої творчої діяльності, фізично усувалися системою, різними підступними методами, які дискредитували особистість і творчість художника» [4, с. 38].

Першим засіданням Оргбюро СХ у Львові (31 липня 1944 р.) керували приїжджі представники правління з Києва — Михайло Дерегус і Микола Глущенко. На наступному засіданні (27 серпня 1944 р.), яке проходило за участю голови правління СРХ України, народного художника СРСР Василя Касіяна, було обрано правління у складі: Р. Турин, О. Ліщинський, О. Кульчицька, В. Манастирський, Ч. Садовський, Ф. Тодт. У діях влади на цей раз не було ніякої двозначності, і місцевим митцям відразу ж було виставлено чіткі і виразні орієнтири: «Художникам допомагатимуть, якщо вони відмовляться від «французької манери» малювання, «підвищать якість художніх робіт, звернуться «до місцевої актуальної тематики, російського мистецтва» [1, с. 70].

Згадані вище демографічні і суспільно-політичні переміни яскраво відбилися на якісному та кількісному складі мистецького об'єднання. Якщо порівнювати 1946 і 1951 рр., то в сумі членів і кандидатів відповідно нараховувалося 70 і 40. Характерним для того часу є факт звернення за «допомогою» керівництва Львівського обкому компартії до київських структур: «Слабка тематика сучасності, зокрема Великої вітчизняної війни», «переважають пейзажі, побут», спілка, її голова Турин — «дуже малоініціативні», тому прохання «дати вказівку», щоб СРХУ «прислала у Львів кілька художників на постійну роботу» [1, с. 66].

Наприкінці 1948 р. у Спілці відбулася «чистка рядів», а тому у складі правління з'явилися імена, невідомі раніше місцевому мистецькому середовищу. З метою швидкого запровадження постулатів соцреалізму радянська влада скерувала в Галичину десятки митців-ідеологів, які здебільшого пройшли перевірку на фронті, випускників Київського, Харківського та Одеського художніх інститутів, мистецьких навчальних закладів Москви і Ленінграда. Їхні твори, які домінували на виставках кінця 1940-х — початку 1950-х рр., пояснюють такі дивовижно швидкі темпи запровадження в західноукраїнських містах творчого методу соцреалізму. Саме приїжджим митцям-ідеологам було довірено займатися створенням вищого мистецького навчального закладу радянського типу — Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва (1946 р.): «Майже після

піврічного бездомного чекання і неприкаяного волочіння по Києву в кінці травня 1946 року, нас, трійку приятелів, як передовий загін демобілізованих офіцерів, членів і кандидатів партії — Г. Леонова, В. Любчика і мене «кинули» на передову ідеологічного фронту, як пафосно підкреслювалося — на лінію найжорсткішого, загостреного національно-культурного вогню, в Галичину, у Львів. Попередньо... мені нагадали мою, п'ятирічної давності згоду, їхати на педагогічну роботу як «надійний кадр» для створення Львівського інституту приладного і декоративного мистецтва. З урядовим скеруванням в місцевий облвиконком, після коротких зборів, ми приїхали у Львів «освоювати цілину» [5, с. 118]. З наведеної цитати видно, що до довоєнних традицій мистецької освіти радянська влада ставилися так, немов би їх не було взагалі.

Про педагогічний склад новоствореного інституту свідчить наступна цитата: «Майже всі керівні посади (директор, його заступник, декани, завідувачі кафедрами, секретар парторганізації) займали приїжджі митці. У таблиці кадрів окрім графи «фронтників» і «орденоносців» вівся облік місцевих («местных»). В останній графі значився незначний відсоток митців...» [2, с. 35]. Згаданий «незначний відсоток» виконував важливу пропагандистську роль збереження певного місцевого колориту. Декільком авторитетним місцевим художникам-педагогам, які заняли викладацькі посади, Івану Бокшаю, Стефанії Гебус-Баранецькій, Вітовду Манастирському, Івану Севері, Роману Сельському, Григорію Смольському, Миколі Федюку «було рекомендовано «наслідувати майстрів епохи Відродження, особливо російських класиків І. Рєпіна, В. Сурікова, В. Полєнова, серйозно опанувати марксизмом-ленінізмом...» [2, с. 36]. Місцеві художники-педагоги трактувалися як ідеологічно ненадійні і потребували постійної уваги ідеологів, а тому під постійним наглядом знаходилися також їхні учні. Тодішній студент, а згодом відомий білоруський художник О. Кіщенко заявляв: «В інституті не дають розвиватися творчості <...> Ми ще побачимо, хто правий» [2, с. 36].

За радянської влади питання збереження специфіки і певного спрямування мистецької школи в західних землях України виявилось практично зайвим: «...Становлення мистецького вузу відбулося в процесі широкого наступу на «формалізм», оголошеного комуністичною ідеологією антисоціалістичним, ворожим явищем, який, однак, для багатьох фахівців так і залишався незбагненим, неосяжним. Не знайшлося належного притулку у вузі

українському мистецтву, регіональному напрямку. За усіма ознаками (кадри, методика, творчий метод) вуз формувався як типовий радянський навчальний заклад — своєрідний «загальносоюзний філіал» [2, с. 40].

За умови «наведення порядку» встановлення чітких ідеологічних орієнтирів у Спілці художників і навчальному мистецькому закладі значну небезпеку для радянських ідеологів становила наявність основи для збереження і розвитку традицій — багатих колекцій місцевих музеїв. А тому процес їх поступового «очищення» від «ворожого елемента» став практично невідворотним.

Основні «роботи» розпочалися у Національному музеї у Львові, заснованому за безпосередньої підтримки «лютого ворога» радянської влади — Митрополита Андрія Шептицького. На той час музеєм керував видатний учений Іларіон Свенціцький. У 1949 р. його заступником на місце М. Драгана було призначено одного із «засновників» художнього інституту у Львові, представника «передового загону демобілізованих офіцерів» — Василя Любчика. Його головним завданням було формування на основі перегляду музейних колекцій так званого спецфонду, який, як виявилось «складається з усякого роду націоналістичних творів (портретів січових стрільців, діячів уніатської церкви, невисокоякісних портретів австрійського двору), з творів художників, що втекли з гітлерівцями, художників, засуджених як буржуазних націоналістів, а також великої кількості формалістичних творів, свого часу закуплених музеєм від місцевих митців-формалістів при прямій рекомендації і сприянні голови Спілки художників т. Турина». Формування спецфонду відбувалося на тлі вражаючих подій, які відбувалися у стінах музею: з 11 його наукових працівників було репресовано шестеро [3, с. 33].

Долю спецфонду було вирішено 5 серпня 1952 р. У цей день працівники музею знищили твори 139 авторів. Серед них графічні листи, полотна, скульптури Михайла Андрієнка-Нечитайла, Олександра Архипенка, Михайла Бойчука, Святослава Гординського, Олекси Грищенка, Осипа Куриласа, Михайла Мороза, Григорія Нарбута, Олекси Новаківського, Івана Труша, Петра Холодного. Крім того, водночас були знищені десятки цінних тиражів унікальних музейних видань — книги «Українські дерев'яні церкви» Михайла Драгана, «Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України XVI–XIX вв.» Володимира Січинського, а також «Іконопис Галицької України» Іларіона Свенціцького [8, с. 9].

На основі наведених фактів стають зрозумілими методи та основні напрями впровадження у мистецьких сферах ідеологічних засад мистецтва соціалістичного реалізму. Зрозуміло, що така «культурна» політика нової влади не могла викликати розуміння чи толерантного ставлення у місцевих представників мистецької інтелігенції. Факт неприйняття викликав відповідну реакцію: наскрізь неповторне у своєму колориті багатонаціональне мистецьке середовище галицьких міст було практично зруйноване. Та все ж у скритих, глибинних пластах воно зуміло зберегти свою специфіку і, як виявилось через десятки наступних років, — здатність до самовідродження.

З позицій досліджених фактів можемо стверджувати, що в західних регіонах України (так само як і у приєднаних у той самий час до складу СРСР республіках Прибалтики) не вдалося утвердити ідеологічні пріоритети радянського мистецтва. Слід проте нагадати, що у 1930–1940 рр. самі галичани однозначно не відкидали сам метод соціалістичного реалізму, а швидше протестували проти способів його запровадження, відвертого «ідеологічного надуживання»: «Сам гострий поворот у мистецтві України до так зв. соціалістичного реалізму не був би шкідливий, бо, врешті, до реалізму поволи поверталось і мистецтво Західної Європи. Справа в тому, що висунувши на перший план у мистецтві тематику, советська влада в Україні змогла краще прибрати до своїх рук українських майстрів та краще їх контролювати» [9].

Чужорідність «новітньої» мистецької форми визначалася також відчутними суперечностями на рівні психологічних основ творчості. Галицькі художники завжди вважали себе представниками інтелігенції, людьми освіченими і знаючими, які користувалися повагою у суспільстві. Радянська система принесла інші погляди: «Вислів “гнила інтелігенція” вживали на республіканських партійних форумах. Художні твори тиражували образ духовно неповноцінного “інтелігента”. Соціальний статус інтелігенції впав до критичної позначки» [7, с. 294]. Як виявилось, одну з причин того, що інтелігентна особа стала зайвою у «новітньому» суспільному формуванні, породжувала сама природа творчого методу соцреалізму: «Психологічна витонченість була цілком чужою нормі соцреалізму. Саму властивість психологізму, настільки культивована традицією <...> реалістичного мистецтва другої половини минулого століття, в тридцяті роки зарахували не інакше, як до атрибутів чужого, ворожого середовища. Його надавали переважно лише негативним персонажам» [11, с. 150].

Виходячи із сказаного, стає очевидним, що широко пропагована радянськими ідеологами теза «мистецтво для народу» для галицьких художників перетворювалася у вказівку: не підтримувати риси елітарності у мистецтві, а догоджувати потребам і смакам широких мас населення.

Відносно спокійно почували себе ті художники, які перебували у загальній «масі» творців. Значно важче було тим, кого радянські ідеологи обирали для підтвердження результатів здійснюваної ними виховної роботи. Характерною у цьому відношенні є доля Олени Кульчицької. Вона «заслужила» особливої уваги. Подібно, як і у свій час братам Кричевським, їй одразу після війни було відкрито виставку у Києві і у липні 1945 р. першій із західноукраїнських митців присвоєно звання заслуженого діяча мистецтв УРСР.

На перший погляд, може видаватися дуже дивною така посилена увага радянської влади. Адже О. Кульчицька, яка декілька років навчалася у Відні, була однозначно зорієнтованою на сучасне європейське мистецтво. У 1943 р. М. Драган, говорячи про виставку СПУОМ, зазначав: «Творчість О. Кульчицької це окремий розділ в українському мистецтві Галичини. Якщо Труш пробив нашому мистецтву вікно до Європи, то Кульчицька відчинила йому двері навстіж <...> розкрила обрії у галицькому новітньому мистецтві і поклала підвалини під його розріст в усіх можливих і практикованих в Європі формах». Але у 1948 р., тепер уже радянська преса, писала: «В Радянській Україні Кульчицька дихнула свіжим і чистим повітрям соціалістичного суспільства <...> Великі ідеї охоплюють її, наснажують. Краще, що нею створене, це велика серія “Туцільщина в праці”, підготовлена до ювілейних виставок. Радість вільної праці бринить в кожному естампі цієї серії, і новим світлом осяяна тепер любов художниці до трудового народу, до свого краю». Радянській владі була потрібна вагома фігура, яка б наочно демонструвала швидкі переміни у поглядах, розуміння переваг нового ладу, зокрема основоположних засад мистецтва соцреалізму.

Насправді ж трагедія талановитої, надзвичайно обдарованої людини, непересічної особистості у ділянці формуванні галицького мистецького середовища довгі роки була незрозумілою як її землякам львів'янам так і знавцям графічних мистецтв східної частини України та російським мистецтвознавцям, які, зрозуміло, були обізнані з творчістю львівської художниці, бо творчі роботи останньої неодноразово експонувалися на всесоюзних мистецьких виставках в Москві, Ленінграді та інших російських містах.

До 2000 р. архів відомого українського графіка Василя Ілліча Касіяна, що зберігається у Києві в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (Ф. № 196, оп. 1, спр. 186) було зачинено для загального користування. Збираючи матеріали до книги про розвиток соцреалізму в Україні, автор цих рядків натрапив на листування Олени Кульчицької з тодішнім Головою Спілки радянських художників Василем Касіяном. У архівній справі не було жодного запису попередніх мистецтвознавців-дослідників, з чого можна зробити висновки, що матеріали в даній роботі друкуються вперше. Листування охоплювало період від липня 1945 р. до січня 1956-го. Виходячи з норм мистецтвознавчої етики, у даному дослідженні пропонуються лише деякі фрагменти листування О. Кульчицької з В. Касіяном, які, на наш погляд, цілком спростовують політичну заангажованість знакової львівської мистецької постаті у співпраці з радянськими офіційними мистецькими установами. Події перших післявоєнних років нами трактуються як бажання Олени Кульчицької у новій політичній обстановці не залишитися непоміченою не лише у локальному львівському середовищі, але й в межах усїєї мистецької України та СРСР. Можливо з психологічної точки зору це логічно пояснюється тим, що мисткиня була надзвичайно амбітною і публічною особистістю. Саме цей аспект її життя і був помічений і розпрацьований «творцями» радянського мистецького соціуму періоду боротьби в західних регіонах і остаточного ствердження у східних, південних та центральних нового мистецького методу-стилю — соціалістичного реалізму. Мистецькі надбання і ті перемоги, які виводили О. Кульчицьку у лідери дорадянського періоду Галичини, могли привести до протилежного результату в Галичині радянській. Адже ставлення радянської влади до західної української інтелігенції відзначалося особливою провокативністю та жорстокістю. Відсоток західних українців серед інтелігенції, духовенства та й просто свідомих людей, що після переможного травня 1945 р. опинилися у сталінських катівнях може бути порівнянний хіба що з кількістю прибалтійської інтелігенції. Згідно з теорією психоаналізу акцентуїзовані особи можуть достатньо легко змінювати векторність своїх уподобань завдяки досягненню головної ідеї — залишатися лідером. З перших післявоєнних днів в СРСР-УРСР стало зрозумілим, що очолити перший ешелон мистецьких лідерів держави виключно творчими засадами було неможливо. Доволі часто талант і професійні здібності залишалися на другому плані, а головними чинниками успіху ставала партійна приналежність, оспівування і підтримування комуністичної ідеології і вмін-

ня спілкуватися з керманічами від культури. Разом з тим на перші ролі обиралися відверто сильні, «розкручені» митці. Практично завжди вибір зупинявся на талановитих, своєрідних особистостях. Серед жіночого загалу на сході такою фігурою стала Тетяна Яблонська — «найталановитіша учениця Федора Кричевського ще до війни примусила звернути на себе увагу вчителів і художніх критиків. Її картина «Стара з рибою» 1938 р. причарувала правдивістю передачі образу, логічною, вивіреною композицією, матеріальністю форми і віртуозним відчуттям кольору. Війна перервала щасливі студентські роки, багато друзів, однокурсників загинуло на фронтах. Тетяна Яблонська працювала у колгоспі. Можливо, це був знак долі, бо через п'ять років набутий життєвий досвід, що прийшов під час праці серед простого колгоспного люду, зробить молоду київську художницю всесвітньо відомою. Полотно із аскетичною назвою «Хліб» 1949 р. підніметься над усіма іншими жанровими живописними картинами величезного СРСР. Каторжна жіноча праця у повоєнному селі, де практично не залишилося чоловіків, у творі Тетяни Нилівни перетворюється на філософську сповідь, так майстерно зроблену з точки зору живописних канонів, що найприскіпливіші «мистецтвознавці у цивільному» не змогли заперечити могутньої сили таланту майстрині. Полотно «Хліб» вивчається у всіх мистецьких академіях світу, як найкращий зразок українського мистецтва доби соціалістичного реалізму. Найсуворіші критики стають безсилими проти геніального твору. Вже згодом аналоги українського «Хліба» будуть зроблені живописцями східних республік, Білорусії, Росії, Грузії, але вище ритмічної пластики Яблонської так ніхто й не підніметься. Кількома роками раніше, у 1946-му художниця напише невеличку роботу «Тополі на Бульварі Шевченка». У першому післявоєнному році створити абсолютно імпресіоністичний твір міг дозволити собі лише некон'юнктурний і, що найголовніше, дуже сміливий митець. Звернення до імпресіонізму могло коштувати волі [12].

На заході вибір зупинився на Олені Кульчицькій. Опрацювавши листи Кульчицької до Касяна, можна зробити впевнений висновок, що роль лідера і такої фігури у мистецтві, про яку пишуть газетні публікації, влаштовують персональні виставки, запрошують до столичних президій, художниці на першому етапі явно подобалася. Трансформація образу «передової художниці» у розумінні самої мисткині видозмінювалася з кожним наступним роком молодой радянської влади в західній Україні. Наочно це репрезентує згадане листування.

...Вельмишановний Товаришу Голово!

Маю враження, що повинна ся поділити до Вашого відома- все це, що в справі моєї виставки у Києві- дотепер зроблено. Втім 4–5 місяців говорилося про це і всі «натяжки» — телеграми до мене з поданими огляду мого життя, фотографії. Признаюсь, що не вірила <...> така важна подія для мене могла взагалі здійснитись. Була у мене. Комісія « Для того поділюся з <...> Головою з моїми думками. І. Чи взагалі можна моїми працями зацікавити в наш час історичних подій і радісного чувства Перемоги? Т. Мельничук натякав, що і я маю бути у Києві (якщо це було потрібне). Прошу мені вірити, що я мрію побачити Київ і його повній красі, але не чую <...> фізично сильною, (серце і нерви — 6 літ війни) щоби невиконати і труднощі дороги і побуту в незнамі мені місті видержати. Знаю з оповідань, що карти їзди з поворотам трудно дістати. От які всі мої рефлексії — <...> надіюсь знайдуть у Вас зрозуміння.

Кульчицька Олена Авівна.

Львів 14.5 1945

3.7 -вівторок.

Вельмишановний Василь Ілліч,

Професор. Голово Спілки.

Прощаючись у Києві з Вами і Вашою Дружиною я дійсно щиро дякувала за гостину. Хотілось додати- доповнити мою подяку. <...> щоби Ви у мою вдячність повірили. Бо було мені дуже добре. Люди — гостинні — догоджували мені, а Ви при неспокійнім своїм житті теж багато зробили для мене, як художник. Придивляюся Вашому життю і забираю образ Ваших трудів для добра українського мистецтва. З вражій з мого побуту у Києві здаю собі тепер справу і порятунк. Ще раз правдиво щиро дякую за все Вам і Вашій дружині.

Р. С. Як заний доказ моєї великої вдячності за гостинність і добре слово -передаю килимчик з робітні моєї сестри Ольги для Вашої Дружини й офорт для Вас (на жаль, не маю добрих відбитків інших кліш).

Цього листа О. Кульчицька відправляє з нагодою (іде спілчанський посадовець) до Києва, але 29.7.1945, тобто через двадцять п'ять діб лист до адресата — В. Касіяна не доходить. Це видно з наступного листа, датованого 29 червня. Кульчицька розуміє, де подівся лист, але вже нічого зробити

не може. Погодившись співпрацювати з Системою, митець сам ставав частиною потужної Системи.

Любі Пані Аїдію і Василь Ілліч.

Це вже четвертий лист, який пишу по повороті з Києва. Перший лист з подякою за прекрасне Вас до мене, за велику Вашу гостинність не дійшов з причини постійного пересування товаришу дир. Мильничука. Дуже багато коштувало мені нервів ця думка, що подумаете про мене. Я справді умію бути вдячна за кожне добре слово, таке у мене чувство за все, що Ви зробили для мене. 29 одержала я кілька телеграм з Києва. Дуже оті сердечні. Я ними утішаюся Пробую дати кілька слів подяки до Радянс. України. Всім хочу подякувати при нагоді. Крім Вас, Люді, ПП Середі. Глуценко. Нестерівському. Панч і оден без підпису! Львів за тім дуже «вдерживо» мене з відзначенням <...> Говорив мені хтось, що в Правді України була стаття. Але треба вертати до реального життя — життя праці.

*Кульчицька Олена
29.7.1945*

Вельмишановний Професоре.

Я сама сміюсь, що пишу і пишу листи, які може не доходять. Справді Київ., засипав « мене словами побажань! Прийшли телеграми вже й від Спілки. Я передаю подяку в Рад. Україну. У Спільні нашої велике ...зворушення », бо прийшли вістки поспати одразу на всесоюзну виставку.

Хочу при іншій нагоді подати до Вашого відома, що я зреклася, а властиво просили звільнити мене з членів управління. Робили цю заяву вже в осені — мотиви мої — моя праця в Музею ... — а передусім зорі снувалася, що для добра товариства моє місце може зайняти хтось, хто може більше говорити і робити для Спілки.

*Кульчицька Олена
5.8.1945*

Вельмишановний Професоре!

Утішилася Вашим листом, я вже спокійніша, що Ви переконалися — я не прогрішлася ані проти товаристових звичаїв — ані проти чувства вдячності за Вашу гостинність. П. Несторівська привезла мені вістку про мою

виставку. Був проект вислати цю виставку до Полтави і Сталіно. але я думаю най она верне до Львова. Відзначення моє зробило на мене враження (а на других всіяко) Мені наговорили так багато про велике значіння і <...> привілеї. що я починаю справді думати про полегшення життя. ... радять мені мешкання змінити..., золотий сон « про спеціальну книжочку на закуплю добрих речей (цукерки, консерви і т. і.) розвіявся, бо те, що мають мені дати — це звичайний прицил поширений.

Кульчицька Олена

17.9.1945

Чи Київська Спілька розпоряджає ліноліум? Ми, графіки дуже потребуємо лін. до наших праць.

7.2.1947

Вельмишановний Професор і Майстер!

Я чекаю на Ваш приїзд до Львова, але чи справді виберетесь. Ваша виставка закрита. Я відважилася написати кілька слів, але часопис не прийняли. Один з художників <...> написати більшу статтю до Рад. Мистецтва. Київ, але наші люди обіцяють, але дотриматись важко. У Львові має бути у вересні виставка «Індустріальний Львів». Як бачите багато ...проявів» на працю. Раз на сходинах управління ... виговорився « оден з художників, що в тіш році хотять робити мені ювілей. Це було щось несподіване, неправдоподібне... Пізніше зрозуміла, що це про мої 70 літ в осени.... Я взагалі не прзвичайна звертати своєю особою уваги.

Сердечно здоровлю Вас і Вашу родину.

Кульчицька

30.3.1947

Так далеко цей Київ, а так хочеться почути про мистецьке життя. В журналі Радянське мистецтво найбільше про театр, а ми на задьнім плані.

(Без підпису і дати. Можна зробити висновок, що цей лист було написано між 1947 і початком 1948 року. Висновок робимо за схожістю достатньо зміненого почерку подібного на почерк листів, датованих серединою 1948 року).

Я маю велику охоту робити нові офорти... Але. Але її вчусь літографії і дуже тіш тішусь. Но, але досить.

Олена Львівна
22.12. 1947

Якби всі труднощі тут у Львові вже були усунені, я була б щаслива. Сердечно здоровля і дякую Ваша Олена Львівна.

1.1.1951

Часом маленькі ріки звертають на себе уваги більше, чим ті, до яких ми, до певної міри, при звичаїтись.

Кульчицька Олена
Львів, 8.9. 52

Я живу ще далше споминами про вражіння з Дніпра. Прошу не забувати за мене...

Ваша Олена Львівна
12.7.52

Ласкавий Василь Ілліч!

У мене в дома праця над описанням всіх добрих і недобрих (в мист. розумінні) картин для загального каталога. Взагалі я ...ліквідую «поряд <...> мої збірки і приготовлюсь спокійно але зорганізовано (як при звичаєно) до далекої дороги. В разі передбаченої події поручаю мою мистецьку працю Вашій <...> опіці. За все дуже Вам вдячна

Кульчицька О. А.
Львів, 21 травня 1953 р.

Дорогий Василь Ілліч! Прошу прийняти правдиву сердечну подяку за все, що для моєї мистецької праці зробив. <...> за ту велику опіку, яку я на кождім кроці від Вас, Шан. Василь Ілліч, одержую.

Кульчицька О. А.
19.1.56

Доля талановитої жінки, великого педагога, патріота своєї землі і потужного митця Олени Кульчицької тісно переплітається з яскравими

і водночас трагічними долями мисткинь інших країн, яких так само знаково обирали Системи бути їх прапорами. Принагідно згадати творчий шлях українки Тетяни Яблонської, росіянки Віри Мухіної, німкені Лені Ріфенштал...

Сповненою парадоксів є й доля колишнього учасника «Краківської групи», одного з перших членів КПЗУ — Леопольда Левицького (принагідно згадаємо, що місцева організація КПЗУ була розгромлена і чимало її членів репресовано). Л. Левицький неодноразово зазнавав прилюдних знущань «за прояви формалізму». Щоб доказати свою лояльність, він змушений був виконувати портрети партійних керівників, просячи при цьому неодноразово допомоги у своїх друзів [15, с. 46]. Цю думку підтверджує створене ним полотно «Дума про возз'єднання» (1951–1954 рр.), яке настільки відрізняється від усіх праць художника, що викликає закономірний сумнів щодо його авторства.

Всебічний аналіз художнього життя в західноукраїнських землях у період 1945–1960-х дозволяє зробити низку висновків. Наприкінці 1950-х, а особливо на початку 1960-х стало цілком очевидним, що зусилля радянського ідеологічного апарату, прикладені для запровадження засад в Галичині соцреалізму, були практично даремними. Соцреалізм, як насильно впроваджувана культура у вузькопартійному розумінні не міг бути сприйнятим галицьким мистецьким соціумом. Але, важливо відзначити, що він і не був однозначно вибракуваний, як і будь-яка реалістична тенденція, яка періодично з'являється в історії мистецтва. Саме тому на загальні проблеми входження соцреалізму в мистецьке середовище необхідно дивитися ширше: «Як офіційний напрям, як носій ідеології держави «соцреалізм» прагнув заволодіти усім простором культури. Цього не сталося. Значить, говорячи про «соцреалізм», треба бачити його і в горизонталі того мистецького середовища, де було немало іншого» [14, с. 245].

Підсумовуючи вищенаведені факти мабуть найдоцільніше звернутися до слів О. М. Голубця, який стверджує, що в основі перемін, які відбувалися у досліджуваній період в мистецькому середовищі на західних землях України, лежить «протистояння численних модерністичних течій (в тому числі й авангардних) і радянського мистецтва доби тоталітаризму. В цій виразно антагонізуючій парі модернізм постає у двох основних формах: у численних авангардних денаціоналізованих модифікаціях і в яскравих при-

кладах його єднання з національними традиціями... Незважаючи на те, що позиції «опонента» підкріплені «значною фізичною силою», їх теоретичне обґрунтування виглядає надуманим і доволі безпомічним. Тому, можемо говорити про трансплантацію на терени Галичини саме тоталітарного мистецтва, а не мистецтва доби тоталітаризму, тобто такого, яке базується, головною чином, на відвертій силі, а не на інтелектуальному підґрунті» [4, с. 59].

1. *Бадяк В.* Львівська організація Спілки художників України: становлення і розвій в роки сталінізму // Вісник Львівської академії мистецтв: 36. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 11. — С. 70.

2. *Бадяк В.* Тоталітаризм і творчий процес: 36. наук.-популяр. статей. — Львів, 1995. — С. 36.

3. *Батіг М.* «Ювілей» // Молода Галичина. — 1998. — 19 грудня. — С. 3.

4. *Голубець О. М.* Між свободою і тоталітаризмом // Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. — Львів, 2001. — С. 38.

5. *Гуторов И.* Эпизоды жизни: в утопии и обмане. — Львов, 1998. — С. 118.

6. *Гюнтер Х.* Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон // Сб. статей под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. — СПб, 2000.

7. *Даниленко В. М. Касьянов Г. В., Кульчицький С. В.* Сталінізм на Україні: 1920–1930-ті рр. — К., 1991. — С. 294.

8. Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові / Автори-упорядники: Володимир Арофікін, Данута Посацька. — К.; Львів, 1996. — С. 9.

9. Каталог-альманах 3-ої виставки Спілки Праці Українських образотворчих Митців. — Львів, 1942.

10. *Манин В. С.* Искусство в резервации (Художественная жизнь России 1917–1941 гг.). — М., 1999. — С. 196.

11. *Морозов А. И.* Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. — М., 1995. — С. 150.

12. *Роготченко О.* Митець від Бога // Україна. — № 2005. — № 6/7. — С. 11,17.

13. *Степанян Н.* Заметки об изучении «соцреализма» в конце ХХ века // Пути и перепутья: Материалы и исслед. по отечественному искусству ХХ века. — М., 2001. — С. 245.

14. *Нрыциук G.* Ukrainizacja Lwovva// Odra. — 1997. — № 6. — S. 9–10.

15. *Ostrowski G.* Epilog polskiego'yicyartystycznego Lwowie// Odra. — 1992. — № 12. — S. 46.

**Художнє життя
Буковинської України як модель
нищення образотворчого мистецтва
в умовах тоталітарної сваволі
(1930–1950)**

В історії буковинського образотворчого мистецтва першої половині ХХ ст. можна виділити три періоди з відмінною історико-культурною ситуацією: до 1918 р., коли Буковина входила до складу Австро-Угорської імперії, з 1918 по 1940 р., коли територія краю була під владою королівської Румунії, та з 1940 р. — після приєднання Буковини до радянської України. Процесам, що формували свідомість та підсвідомість буковинських художників, а також порівнянню мистецького життя до втручання радянської тоталітарної системи і після присвячено цю частину нашого дослідження.

Уявлення про сприйняття радянськими «дослідниками» мистецького процесу 1930-х рр. на теренах Буковини можна скласти, зокрема, на основі однієї з небагатьох праць — видання «Розвиток культури Радянської Буковини» (1961), автор якої Н. Сирота характеризує так званий дорадянський період розвитку образотворчості краю єдиним абзацем: «Але в дорадянський період на Буковині з боку пануючих класів мало підтримку лише таке мистецтво, яке відповідало запитам експлуататорів. Радянська влада ліквідувала всі перешкоди, які раніше стояли на шляху розвитку справді народного образотворчого мистецтва» [1], не роблячи найменшої спроби проаналізувати культурне життя попереднього часу.

Навряд чи можна погодитися і з твердженням, що «образотворче мистецтво періоду румунської окупації представлено дуже бідно», як це подають «Нариси з історії Північної Буковини» [2]. Всупереч подібним оцінкам маємо констатувати, що творче життя першої половини ХХ ст. (до 1940 р.) вирізнялося динамічністю розвитку, наявністю в мистецтві регіону ознак багатьох тогочасних європейських стилів і напрямків, активністю художнього середовища. Дане дослідження —, зокрема, спроба доведення тої шкоди, що заподіяв ідеологічний тиск на митців Буковинської України після перемоги СРСР у Другій світовій війні. Отже мета запропонованого дослідження полягає у вивченні фактичного, мало відомого матеріалу про художнє життя однієї з найвіддаленіших територій України перехідного періоду від нерадянської до радянської ідеологічної доктрини. Відповідно завдання передбачає систематизацію та порівняльний аналіз мистецтвознавчих праць та мистецьких творів з точки зору проблем задекларованого дослідження.

Цей період мистецького життя Буковини вивчений і досліджений напрочуд мало. Професійно сьогодні мистецтво Буковинської України взагалі і графічну ланку культури регіону зокрема вивчає український мистецтвознавець Ірина Міщенко. Її перу належить переважна більшість матеріалів, що стосуються буковинської образотворчості, на які у даному дослідженні автор неодноразово посилається. Від радянських часів залишилися дослідження Н. Сироти та В. Симоненко, з якими автор не завжди погоджується, але які безмірно важливі у вивченні фактичного матеріалу. Згадки про мистецтво Буковинської України зустрічаємо в творчості Г. Островського, В. Цельтнера, А. Попової, М. Бовна, О. Голубця, а також у «Нарисах з історії Українського мистецтва» в «Історії Українського мистецтва». При написанні даної роботи автор користувався спогадами чернівецького художника Івана Холоменюка та конспектами лекцій 1973 р. викладача Київського Державного художнього інституту Петра Говді.

На відміну від Галичини, де доволі значну частину митців міжвоєнного часу склали емігранти з Польщі та Східної України, на Буковині працювали, здебільшого, художники місцевого походження, які отримали освіту в мистецьких академіях Відня, Мюнхена, Флоренції, Праги, Кракова, в приватних навчальних закладах Парижа. Серед тих, хто опинився в Чернівцях внаслідок революційних подій та Першої світової війни, можна назвати Г. Левендаля та А. Кольніка.

Слід відмітити, що вже з кінця XIX ст. на Буковині існували непоодинокі мистецькі товариства: «Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina» («Товариство прихильників мистецтва на Буковині», 1895–1902), «Gesellschaft der Kunstfreunde in Czernowitz» («Товариство прихильників мистецтва в Чернівцях», засноване 1903 р.), «Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina» («Товариство прихильників мистецтва на Буковині», засноване 1912 р.), «Societății artiștilor și amicii artelor plastice din Bucovina» («Товариство художників і любителів пластичних мистецтв на Буковині», засноване 1932 р.). Згадані об'єднання влаштовували виставки, засновували школи, сприяли популяризації мистецтва. Проте, якщо в 1900–1920 на виставках експонувалися не лише твори місцевих авторів, а й майстрів з найвідоміших європейських художніх об'єднань, зокрема, віденського «Сецесіону», представників різних земель Австро-Угорщини та інших країн [3], то протягом 1920–1930-х в Чернівцях, здебільшого, можна було побачити тільки роботи буковинських митців, за винятком нечисленних експозицій, таких, як виставка Об'єднання бухарестських художників (1935).

Особливостями культурного процесу в краї були не тільки невелика, порівняно зі Львовом, кількість художніх угруповань, а й те, що тут не існувало характерного для Галичини розмежування мистецьких об'єднань в тому числі за національними ознаками та художніми уподобаннями, або ж подібне розмежування не мало суттєвого значення. В різноманітній за національним складом Буковині, незважаючи на державну політику румунізації та утискання українського елемента (1920–1930-ті), в художньому середовищі декларувалися принципи співіснування різних народів. Так, до складу останнього за часом дорадянського угруповання «Societății artiștilor și amicii artelor plastice din Bucovina», заснованого 1932 р. і очолюваного П. Вероною, входили німці, румуни, українці, євреї, поляки, а в правилах прийому творів на перший «Осінній салон» (1931) було підкреслено, що стати учасником виставки може будь-який буковинський автор, незалежно від національності, виду мистецтва та художніх переконань. В промові на честь відкриття цього «Салону» буковинський міністр та історик І. Ністор сказав: «Я радію, що тут люди перш за все можуть відчутти, що художники вільні від тих хвиль ненависті, які зараз накрили світ. Ми хочемо, аби ви з вашими прагненнями створювали мости, які зробили б можливим гармонійне співжиття всіх національностей в цій країні» [4]. Водночас художни-

ки, які вивчали мистецтво в навчальних закладах за межами Румунії, змушені були пройти нострифікацію, відмова від якої тягнула за собою звільнення з роботи.

Характерною для буковинського мистецтва міжвоєнних десятиліть була доволі значна кількість та розмаїття виставок. Серед них: виставки робіт А. Кольніка (1926), М. Топор-Гарновецької (1930), Я. Боронської, Г. Левендаля (1933–1936); І. Константинович-Хайн (1929), експозиція живопису П. Верони, І. Константинович-Хайн та В. Загороднікова (1938); ретроспекція творів Е. Бучевського (1937); виставки чернівецьких графіків (1933–1935); експозиція ікон (1936) та ін. Численні експозиції декоративно-ужиткового мистецтва організовували культурно-просвітні об'єднання, зокрема, товариство «Жіноча громада» разом з «Чорноморе» та «Запороже» 1935 р. влаштували в Чернівцях конкурс «Попис буковинської ноші», вони ж сприяли показу речей «домашнього промислу». Однак найпомітнішими стали загальні виставки буковинських авторів, так звані «Осінні Салони». На Буковині, де існувала давня традиція проведення крайовими товариствами митців щорічних виставок художників, «Осінні Салони» відбувалися в 1931–1935 рр.

За кількістю поданих творів (від 150 до 290 одиниць) та представлених на них митців (іноді більше 40) «Салони» не поступаються сучасним виставкам. На перший «Осіній Салон» (1931) пропонувалося подати на розгляд журі, яке очолював професор та художній критик Є. Похонцу, до семи робіт одного автора, виконаних олією, аквареллю, тушшю, темперою або вуглем [5]. Серед представлених в експозиції картин та малюнків переважали краєвиди, портрети, зображення актів, квітів, натюрморти, досить нечисленними були тематичні композиції та скульптурні твори.

За відсутності в Чернівцях виставкового залу художні експозиції розміщувалися в приміщеннях меблевого магазину (1931), Румунського дому (1932), фундації (1933), в залах Промислового музею (1935–1937). Тільки в 1935 р. в Чернівцях у дворі Промислового музею було відкрито Дім художників, з майстернями для авторів, які не мали власних ательє [6].

Слід зазначити, що преса дуже активно висвітлювала мистецькі події — від коротких об'яв та анонсів про відкриття виставок до значних за обсягом оглядів. Критика «Салонів» мала, здебільшого, професійний характер, хоча зустрічалися й поверхові описи побаченого. Окрім подібних оглядів,

в чернівецькій періодиці публікувалися роздуми про напрями сучасного мистецтва, з'являлися повідомлення про міжнародні експозиції. Найчастіше чернівецькі оглядачі писали про виставки таких буковинських авторів, як Г. Левендаль, Є. Максимович, І. Константинович-Хайн, Є. Ліпецький, П. Верона, А. Кольнік, в творчості яких, окрім традиційного академізму, були присутні прояви багатьох напрямків, характерних для європейської культури в цілому, зокрема, модерну, імпресіонізму та експресіонізму. Прикметно, що академічне малярство і графіка модерну співіснували в творчості тих самих майстрів (це особливо помітно в доробку А. Кохановської, Є. Ліпецького, П. Видинівського), а окремі ознаки мистецтва сецесії та експресіонізму зберігалися в графіці краю до кінця 1930-х [7].

Характерним для згаданого періоду є виїзд багатьох буковинських митців за межі краю. Так, наприкінці 1920-х рр. переселилася до Торуні (Польща) А. Кохановська, 1931 р. до Парижу виїхав А. Кольнік, в 1937 р. переїхав до Бухаресту Г. Левендаль. Проте справді масовою еміграція стала в 1940 р., перед приєднанням Буковини до радянської України, коли за кордоном опинилася значна частина художників. Дехто з митців скористався можливістю залишити край вже після встановлення радянської влади, як це зробив, зокрема, Є. Ліпецький, що виїхав до Німеччини у жовтні 1940 р. А 1944 р. емігрував до Румунії П. Видинівський. Наслідками цього явища стали руйнація мистецького середовища краю і виключення з історії буковинської культури імен багатьох неординарних художників, практично повна заміна митців з європейською освітою вихованцями радянських навчальних закладів, що були направлені на Буковину, як і в інші області Західної України.

Картину мистецького життя краю в 1940–1941 рр. можна відновити лише частково, оскільки збереглися тільки уривчасті відомості про цей період. Так, невідомий довоєнний склад і чисельність місцевого осередку Спілки радянських художників України, хоча про його існування говорить той факт, що окремі з буковинських митців, як от Л. Копельман, були прийняті до цієї організації в 1941 р. (після звільнення Буковини від фашистів їм довелося ще раз пройти процедуру прийому до Спілки). Натомість в архівах можна віднайти дані про утворення Товариства чернівецьких художників, до складу якого увійшли П. Видинівський, Л. Копельман, М. Криниць, К. Дзержик, І. Клігер, В. Вольфер, Б. Горн. Цілком ймовірно,

що мова йде про одне і те ж об'єднання. В 1940 р. в Чернівецькому будинку народної творчості було створено мистецьку студію, в якій працював методистом-консультантом з живопису і скульптури відомий графік П. Видинівський.

Більш докладно висвітлений в документах післявоєнний період. В звіті про роботу Чернівецького відділу в справах мистецтв за липень-грудень 1944 р. повідомляється про утворення об'єднання художників і організацію майстерні, яка працює над виконанням замовлень державних та інших установ, та про підготовку до відкриття великої виставки буковинських митців [8]. В серпні 1944 р. було створено (за деякими відомостями — відновлено) студію «Художник Буковини», до складу якої входило 29 осіб. В одному з архівних документів зазначено, що «Наслідком творчої роботи студії явилась перша звітна виставка художників Буковини, яка відкрилась 23.11.45. Студія готується до виставлення своїх робіт на республіканській виставки образотворчого мистецтва. Студія потребує (правопис тих років. — О. Р.) систематичну допомогу з боку Спілки радянських художників України (організація філії спілки), а також в організації скульптурного цеху при студії» [9]. В 1946 р. експозиція творів художників Прикарпатського військового округу та буковинських митців демонструвалася в Чернівецькому окружному Будинку офіцерів.

В лютому 1945 р. відновило свою роботу Вижицьке училище прикладного мистецтва, в якому почали навчання 160 студентів.

В травні 1946 р. газета «Радянська Буковина» повідомляє: «Скульптор Б. С. Горн працює над пам'ятником генерал-майору Ф. А. Боброву, який буде встановлено в чернівецькому парку Культури та Відпочинку... Скульптурний цех почав масовий випуск настільних бюстів та художніх фігурок» [10].

Серед художників, які працювали в Чернівцях протягом 1940–1950-х рр., необхідно згадати О. Киселицю (1912–1999), І. Холоменюка (1926 р. н.), Б. Купневського (1910–1995), П. Борисенка (1905–1993), І. Беклемішеву (1904–1988), Л. Копельмана (1904–1982), К. Дзержика (1888–1965), С. Хохалева (1916–1998), А. Тебенькову (1909–1976), В. Симашкевича (1907–1976), В. Симоненка (1921–1985), В. Санжарова (1927 р. н.), О. Плаксія (1911–1986), Я. Очеретька (1916–1996), Е. Нейман (1926–2003), В. Лассана (1923 р. н.), М. Криніца (1909–1973), М. Вілкова (1924–1992), Г. Васягіна (1928 р. н.),

М. Смоліна (1923 р. н.), М. Советова (1910–?), М. Молдавана (1921–?), І. Клігера (1913–?), Д. Нарбута (1916–1998). Більшість цих митців, за винятком буковинців О. Киселиці, А. Копельмана, К. Держика, М. Криница, М. Молдавана та І. Клігера, опинилися в Чернівцях після війни. «За післявоєнний період загін буковинських художників поповнився такими талановитими митцями, як П. Борисенко, Б. Купневський, В. Симашкевич, В. Монаков (насправді — В. Монахов. — О. Р.), І. Беклемішева та ін.» [11]. Серед останніх — і С. Хохалев, який приїхав до Чернівців за направленням Комітету у справах мистецтв в серпні 1945 р. В 1948 р. художником-постановником Чернівецького музично-драматичного театру став Д. Нарбут. Цікаво, що в повоєнний час художниками в чернівецькому театрі, як правило, працювали митці з інших областей України (ще в 1940 р. сюди переїхав О. Плаксі, а в 1947 р. — В. Лассан).

Чисельність буковинської організації Спілки радянських художників України зростала дуже повільно, в складі об'єднання переважали новоприбулі, а не місцеві художники. В 1948 р. в Чернівцях працювало близько 60 митців, з яких членами СРХУ були тільки 10 осіб. В 1951 р. до її складу входили 13 художників, в 1958 р. — 14. В 1959 р. Спілка нараховувала 17 членів і кандидатів в члени (всі — безпартійні), в 1960 р. вона налічувала 22 члени і кандидати. Єдиною мистецькою, а, по суті, виробничою структурою, що функціонувала одночасно зі Спілкою, стало утворене в 1948 р. Чернівецьке кооперативне Товариство художників, до якого увійшли понад 50 митців. Проте, невідомо, як довго існувало це об'єднання. В 1957 р. «Спілка радянських художників України м. Чернівець» перейменована у Чернівецьке обласне відділення Спілки художників УРСР.

З метою забезпечення координації роботи художників і партійних органів в 1940-х рр. у Спілці було введено інститут уповноважених. В 1945 р. таким уповноваженим було призначено К. Держика, з січня 1947 р. ним став П. Борисенко.

Слід зазначити, що під пильним наглядом знаходилася і організація виставок, про що свідчить, зокрема, «Доповідна записка про організацію виставки робіт Чернівецьких художників» від 9 червня 1948 р. В березні 1948 р. Спілку критикували за те, що за три роки не було проведено жодної виставки, а роботи художників носили грубо схематичний або символістський характер. Проте і надалі, на відміну від 1920–1930-х, загальні виставки

буковинських авторів проходили раз на декілька років (в 1945, 1948, 1950, 1954, 1956, 1957). Разом з тим поступово збільшувалася кількість тематичних та персональних експозицій. Так, в 1949 р. в краєзнавчому музеї відкрилася виставка «Прикладне мистецтво Радянської Буковини», в 1955 р. до 100-ліття від дня народження І. Франка експонувалася графіка, в 1959 р. було організовано виставку творів І. Холоменюка та В. Санжарова «Перша бригада комуністичної праці м. Чернівці», в 1960 р. — експозицію до 90-ліття В. Леніна, відбулися виставки К. Дзержика (1955), І. Беклемішевої (1959), Д. Нарбута (1959), М. Смоліна (1960). Починаючи з III обласної виставки (1950), на якій було подано близько 400 творів, видавалися каталоги (як правило, без вступної статті), упорядниками яких в цей час, за браком мистецтвознавців, були самі художники. Контроль за діяльністю існуватиме і надалі. В доволі ліберальному 1959 р. в протоколі засідання правління Чернівецького осередку Спілки з'явилися рядки: «Правлінню необхідно суворо контролювати підготовку до виставок 1960 року. Необхідно кожного члена спілки і працюючих художників взяти під особливий контроль, допомагати, контролювати і консультувати» [12].

Важливою ознакою мистецького процесу 1950-х рр. стала організація в краї виставок робіт художників з інших областей України і республік СРСР, тематичних експозицій, відвідування Чернівців бригадами митців з Києва та Москви. В доповідній записці заступника начальника обласного відділу мистецтв Лейченка як одне з важливих завдань пропонувалося «Практикувати приїзди композиторів для творчих концертів, а також бригад радянських художників для творчої допомоги художникам Буковини» [13]. В залах краєзнавчого музею проходили виставки з фондів українських та центральних союзних музеїв, покази творів окремих митців. Так, в 1952 р. тут відбулася виставка ленінградського художника М. Моторіна, 1958 р. — харківського автора Л. Чернова, в 1959 р. — львів'ян В. Савіна та А. Манастирського.

Активно впроваджувалося відкриття колгоспних галерей мистецтва, експонування виставок чернівецьких авторів у селах області. В 1959 р. подібні галереї були створені в Путильському районному Будинку культури та в Будинку культури колгоспу ім. Ватутіна с. Костичани Новоселицького району [14]. Вперше в 1947 р. було поставлене питання створення окремого художнього музею, в 1951 р. розроблено штатний розпис для нього.

Щоправда, останнє, незважаючи на постійне, протягом десятиліть, обговорення питання, було здійснено тільки на початку 1988 р. Планувалося в 1952 р. створити і музей прикладного мистецтва, який згодом відкрився у Вишніці. В березні 1951 р. в с. Клішківці Хотинського району було проведено в подальшому традиційний захід — Тиждень культури.

Як і у Львові, окрім відновлення, а по суті, створення в повоєнний час чернівецького осередку Спілки радянських художників України, було переглянуто музейні колекції, значну частину мистецьких творів з яких віднесено до груп збереження, небажаних для показу. До подібних груп потрапили, зокрема, живописні портрети священників, урядовців, політичних та громадських діячів краю, парадні портрети членів королівських родин, роботи художників, які виїхали за межі СРСР.

Своєрідним виховним чинником для митців стали і пресові огляди, які часто, особливо в 1940–1950-х, вирізнялися підкреслено менторським тоном. Загальним місцем більшості журналістських оглядів, що підмінили собою професійну художню критику, стало звинувачення художників у створенні краєвидів, а не «суспільно значимих» композицій. Після відкриття III обласної художньої виставки в 1950 р. газета «Радянська Буковина» у статті «Художники Буковини в боргу перед Батьківщиною» писала: «Сам факт організації обласної виставки свідчить про те батьківське піклування, яке проявляють більшовистська партія і радянський уряд про художників області. Разом з тим, згадана виставка показала і істотні недоліки, яких допускають чернівецькі митці. До останнього часу ці помилки і недоліки не стали предметом більшовистської критики. Насамперед вражає вузькість та ідейна бідність тематики творів художників... Невже, крім осіннього рум'янцю та першого снігу художник нічого не бачить у нашому буйному і натхненному радянському житті?..» [15]. Відповідальність критика, на якій ще в 1930-х рр. наголошував один з буковинських мистецьких оглядачів Альбріх (ініціалів не вказано. — О. Р.) [16], було замінено на ідеологічну витриманість його висновків, а в публікаціях мова майже завжди йтиме тільки про тематику творів, а не їх мистецьке вирішення.

Суворі ідеологічна регламентація творчості призвела до того, що присутній в будь-якому історичному періоді «офіціоз» став домінуючим не тільки в замовних роботах, а й в експозиціях, перетворившись на обов'язковий

елемент доробку практично кожного митця, втілюючись у численних творах ленінської, колгоспної та воєнної тематики. Остання присутня здебільшого в творчості художників-фронтників — графічні серії В. Симоненка, П. Борисенка, живописні полотна С. Хохалева, Б. Купневського. Характерним для цього часу є створення речей, вочевидь не відповідних історичній правді, проте ідеологічно «вірних» (Л. Копельман «Гуцули читають «Іскру»). Так звана «сучасна тема» проявилася і в пейзажах, що стали своєрідною «індульгенцією» для митців, які не здатні були повністю перейти на засади нового методу. Можливо, саме тому з'явилися наприкінці 1940 — поч. 1950-х рр. такі загалом нехарактерні для І. Беклемішевої твори, як «Промивка лантухів на цукровому заводі», «Колгоспне стадо», «Ліс — новим будовам», «Тваринницька ферма» з постатями-стафажами. Подібне спостерігаємо і в творчості інших художників, в краєвидах яких природа стає мальовничим обрамленням для зображень доків та електростанцій. Характерним є і те, що людина, незважаючи на розповсюджені гасла, по суті, перестає цікавити художника як особистість, об'єкт психологічного дослідження, що відбилося, зокрема, і в назвах. Судячи з них, звертання до зображення певної особи необхідно аргументувати її соціальним статусом — «Портрет стахановки II текстильної фабрики т. Зелінської», «Портрет аспірантки медичного інституту т. Перепелиці» М. Висоцького та ін.

Протягом 1940–1950-х на виставках з'являлися і цілком нові різновиди мистецьких творів. В експозиції 1956 р. можна було зустріти, наприклад, діорами З. Вольчика «Збір цукрового буряка» та «Посів кукурудзи» [17].

Прикметно, що навіть для митців, роботи яких критика 1930-х. визначала як «революційні маніфестації», підкреслюючи їх соціальну спрямованість (Л. Копельман), соціалістичний реалізм виявився надто вузьким, обмеживши коло робіт композиціями на «ленінську тему», портретами військових та передовиків, вміщеними в газетах карикатурами та заставками до свят, промисловими краєвидами. Водночас на теренах Буковини не відчувається відкритого протистояння авангардних течій та соцреалізму. Натомість можна говорити про поступове підпорядкування соціалістичному реалізмові всіх мистецьких проявів, що особливо помітно протягом 1950-х рр. Згодом ця тенденція дещо послабиться і «єдиний творчий метод» радянської образотворчості співіснуватиме з окремими зовнішніми ознаками художніх напрямів початку ХХ ст.

Таким чином, мистецтво Буковини 1930–1950-х, як і в інших областях Західної України, вирізнялося винятковою активністю художнього життя 1930-х, наявністю в образотворчості краю найрізноманітніших мистецьких течій. В 1920–1930-х на теренах Буковини почалося формування професійної художньої критики. Проте, культура краю мала і деякі відмінності. Так, мистецькі об'єднання створювалися тут не за художніми уподобаннями або національними ознаками, а за ознакою професійної приналежності, а контингент учасників виставок, як правило, обмежувався тільки буковинськими авторами. Протягом 1940–1950-х, після приєднання Буковини до радянської України, відбулися значні зміни в культурному середовищі краю, внаслідок виїзду за кордон значної частини художників і направлення до Чернівецької області вихованців радянських мистецьких навчальних закладів та фронтовиків. На відміну від попереднього часу, коли буковинські художники мали змогу не тільки вчитися у відомих мистецьких центрах Європи, а й через виставки, поїздки та друковані видання знайомитися з новими течіями, контакти з світовою культурою були практично перервані внаслідок майже повної ізоляції країни. Для зазначеного періоду характерною стала жорстка ідеологічна регламентація творчості, постійний суворий нагляд за діяльністю окремих художників та єдиної мистецької організації — Спілки радянських художників України, створення умов для якнайшвидшого впровадження і дотримання «єдиного творчого методу» радянського мистецтва — соціалістичного реалізму, який на десятиліття практично поглинув всі інші художні проекти.

**Перелік митців Буковинської України,
що жили і творили у зазначений період**

Пантелеймон Видинівський (1891–1978) — Віденська академія образотворчих мистецтв, історичні, батальні композиції, портрети, ілюстрації до творів О. Кобилянської та ін. (1920-ті).

Георг Левендаль (1897–1964) — Петербурзька академія мистецтв, театральні декорації, портрети.

Євзевій Лінецький (1889–1970) — Баварська академія образотворчих мистецтв у Мюнхені, Віденська академія мистецтв. Портрет, пейзаж, театральні декорації. Портрети діячів української культури та історії (О. Кобилянської, Т. Шевченка, Л. Кобилиці).

Артур Кольнік (1890–1972) — Краківська академія мистецтв, станкове малювання та графіка («Родина», «Дівчинка з ведмедиками»), книжкова ілюстрація (до байок Е. Штейнбарга, 1928).

Одарка Киселиця (1912–1999) — Празька академія мистецтв, чл. СХ з 1954, портрети, натюрморти, «Мати-героїня»

Іван Холоменюк (1926 р. н.) — Київський художній інститут, Львів. інститут декор.-прикл. мистецтва, чл. СХ з 1961, «Тракторист товариш Князь», «У колгоспній кузні», «Колгоспний коваль», «Плотогони»

Борис Купневський (1910–1995) — Київський художній інститут, Ленінградська академія мистецтв, чл. СХ з 1946, «М. Горький у хворого В. І. Леніна», «Великі стратеги революції», «Свій майстер», «Після трудового дня»

Павло Борисенко (1905–1993) — Харків. худ. інститут, чл. СХ з 1938, фронтіві малюнки, «Зустріч визволителів», «В університет», «О. Кобилянська читає «Кобзаря» селянам с. Димки», «Поздоровлення з високою нагородою», «Збирання цукрових буряків», краєвиди

Ірина Беклемішева (1904–1988) — Київ. худ. інститут, чл. СХ з 1938, краєвиди

Леон Копельман (1904–1982) — Академія мистецтв Флоренції, чл. СХ з 1941 (поновлений в 1945), чернів. і карпат. краєвиди, портрети передовиків та військових, плакат, карикатура

Корнелій Дзержик (1888–1965) — «Гуцул з трембітою», «Перший колгоспний сніп», «Полонина», «Колгоспний сад»

Сергій Хохалєв (1916–1998) — Сімферопольське училище ім. М. Самокиша, чл. СХ з 1946, краєвиди, «Лісосплави на Пруту»

Антоніна Тебенькова (1909–1976) — Київ. худ. інститут, чл. СХ з 1945, скульптури «Червоногвардієць», «Жертви фашизму»

Володимир Симашкевич (1907–1976) — Харків. худ. інститут, чл. СХ з 1946, «Портрет ланкової М. Микитей», «Портрет знатної доярки тов. Зубік І. Д.»

Володимир Симоненко (1921–1985) — Одеське худ. училище, чл. СХ з 1967, портрети, «Заклик до братання»

Володимир Санжаров (1927 р. н.) — Львів. інститут декор.-прикл. мистецтва, чл. СХ з 1961, портрети ланкових М. Кошмарик, Л. Молдован, стахановки М. Бузиан

Олександр Плаксі́й (1911–1986) — Харків. худ. інститут, чл. СХ з 1959, театр. художник

Яків Очеретя́к (1916–1996) — Харків. худ. інститут, Київ. худ. інститут, чл. СХ з 1949, темат. композиції «Олекса Довбуш», «Лук'ян Кобилиця», «Лісосплав на Черемоші»

Еллаї́да Нейман (1926–2003) — Одеське худ. училище, чл. СХ з 1960, краєвиди «На Буковині», «Колгоспна пасіка»

Валентин Лассан (1923 р. н.) — Батумський худ. технікум, чл. СХ з 1964, театр. художник

Мори́ц Кри́ниц (1909–1973) — Берлінська академія мистецтв, чл. СХ з 1947, портрети передовиків та військових, краєвиди

Михайло Вілков (1924–1992) — Одес. худ. училище, чл. СХ з 1970, темат. комп. «Чабан в горах»

Григорі́й Васягі́н (1928 р. н.) — Харків. худ. інститут, портрет, пейзаж, чл. СХ з 1961, «Берегометський ДОК», «Електростанція»

Микола Смо́лін (1921 р. н.) — Харків. худ. інститут, чл. СХ з 1964, темат. композиції «Перші мазки», «Земля буковинська»

Ігна́ц Клі́гер (1913–?) — Паризька школа мистецтв, чл. СХ з 1947, «Піонерка», «О. Кобилянська»

Данило Нарбу́т (1916–1998) — театр. художник, автор етнографічної серії з зображенням костюмів Буковини.

1. *Сирота Н.* Розвиток культури Радянської Буковини. — Станіслав, 1961. — С. 101.
2. Нариси з історії Північної Буковини. — К., 1980. — С. 313.
3. *Міщенко І.* Діяльність мистецьких об'єднань на теренах Буковини у 1895–1910-х рр. (за матеріалами Державного архіву Чернівецької області) // Вісник Львівської академії мистецтв. — Львів, 2000. — Вип. 11. — С. 51–62.
4. *Міщенко І.* Осінні салони в Чернівцях // Матеріали IV Буковинської Міжнар. іст.-краєзнавч. конф. — Чернівці, 2001. — С. 412–415.
5. Там само.
6. *Міщенко І.* Мистецьке життя Буковини (1900–1940). Спроба реконструкції за публікаціями в періодичних виданнях краю // Чернівецький обласний художній музей. Річник. Рік I. 2002 рік. — Чернівці, 2003. — С. 7–18.
7. *Міщенко І.* Буковинська графіка першої половини ХХ століття (до 1940 р.) // Мистецтвознавство України. — К., 2003. — Вип. 3. — С. 43–46.

8. Державний архів Чернівецької області. — Ф. Р-16. Оп. 1. Спр. 10.
9. Там само. — С. 5–6.
10. *Дугаєва Т., Міщенко І.* З хроніки художнього життя. 1940–1998 // Митці Буковини: Енцикл. довід. / Авт.-упор. Т. Дугаєва, І. Міщенко. — Чернівці, 1998. — Т. 1. — С. 8.
11. *Сирота Н.* Розвиток культури Радянської Буковини. — С. 102.
12. *Дугаєва Т., Міщенко І.* З хроніки художнього життя. 1940–1998 // Митці Буковини... — С. 10.
13. Там само.
14. *Сирота Н.* Розвиток культури Радянської Буковини. — С. 103.
15. *Дугаєва Т., Міщенко І.* З хроніки художнього життя. 1940–1998 // Митці Буковини... — С. 9.
16. *Міщенко І.* Мистецьке життя Буковини (1900–1940 рр.)... — С. 7–18.
17. V обласна художня виставка: Каталог / Упор. В. Симоненко. — Чернівці, 1956.

ВИСНОВКИ

Результати вивчення історії, типології, художніх особливостей, архівних та літературних джерел, записів розмов з учасниками художнього процесу 1930–1950-х в Україні, а також аналіз невідомих раніше документів дозволяють зробити такі висновки:

1. В українській художній культурі ХХ ст. тоталітарне мистецтво охоплює майже піввіковий відрізок часу. Якщо мистецтво повоєнного часу досліджене і вивчене завдяки переважно монографічним розвідкам про митців, ґрунтовним мистецтвознавчим дослідженням останнього часу, то розвиток пластичних мистецтв 30-х рр. ХХ ст. залишається маловивченим, недостатньо дослідженим і тому інколи незрозумілим. Мистецьке життя України 1930-х рр. є єдиним періодом у вітчизняній історії, що увійшов у світову культуру як тоталітарне мистецтво першої фази, маючи конкретну дату початку і кінця. Початком періоду став 1929-й — рік 50-ліття Й. Сталіна, утвердження культу його особи і початку масових репресій. А завершенням слід логічно вважати літо 1941 р. — початок ВВВ.

2. У процесі роботи вивчені і узагальнені найрізноманітніші літературні джерела, архівні документи, твори образотворчого мистецтва. Найважливішими для дослідження були публіка-

ції другої половини 1980 — початку 2000-х рр., в яких з'явилися перші об'єктивні дані про характер перемін у сфері українського образотворчого мистецтва 1930–1950-х рр., зв'язок мистецьких подій із суспільно-політичними катаклізмами, трагічні долі окремих творчих особистостей. Використані окремі праці закордонних вчених. Зібрана наукова база дозволила з належною повнотою осмислити і висвітлити особливості художнього процесу в Україні в 1930–1950-ті рр. Методологічною основою роботи став принцип системності та історизму. Комплексний підхід вимагав застосування знань інших наук — психології, філософії, культурології. Домінує в роботі метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу творів як головних і найважливіших компонентів у вивченні художнього життя 1930–1950-х рр. ХХ ст.

3. Українське національне відродження, що активізувалося в кінці ХІХ ст., в 1920-ті рр. супроводжувалось активним творчим життям і вагомими здобутками в усіх галузях художньої культури. Українське образотворче мистецтво продовжувало відчувати себе частиною європейського художнього процесу. Була створена мережа вищої мистецької освіти, де в системах викладання застосовувались найновіші сучасні принципи і методи навчання. У творчі змагання вступала нова генерація молодих митців — вихованців цих закладів. Діяльність різних за програмними засадами мистецьких угруповань, найголовніші з яких АХЧУ, АРМУ, ОСМУ, сприймалася як активний рушій творчого життя. Міцніли зв'язки з виставковою діяльністю зарубіжних країн. Подекуди українське мистецтво досягло світових вершин (модерністські пошуки і знахідки О. Архипенка, І. Кавалерідзе, К. Малевича, Д. Бурлюка, В. Єрмилова). Яскравим національним явищем став бойчукізм.

4. Тоталітаризм сформував інше мистецтво, зробивши його керованим та повністю залежним від партійного замовлення та політики. Запровадження соцреалізму, ствердженого І-м з'їздом радянських письменників у 1934 р. як офіційного творчого методу, знищувало всі інші мистецькі напрямки. Влада відсікала будь-які нові пошуки пластичної мови, звинувачуючи митців за такі спроби у формалізмі, що позбавляло останніх внутрішнього руху, експерименту. Для виконання функції образотворчої пропаганди за допомогою методу соціалістичного реалізму перед митцем ставилося завдання створювати радісну картину здійсненої мрії. Митець у своїй творчості пови-

нен був підтримувати міф про безконкурентність мистецького середовища в Україні та виняткове значення політики партії, демонструвати свою повну згоду з нею. Особливо небажаними на українському ґрунті ставали прояви національної своєрідності свого мистецтва, що розглядалося як «український буржуазний націоналізм» та «безродний космополітизм».

Художники-авангардисти, що дали образотворчу мову пореволюційному десятиліттю, виявилися неготові до міфотворення через їх власне нерозуміння переустрою життя та через орієнтацію на смаки певної інтелектуальної еліти, яка була винищена тоталітарним устроєм протягом двох наступних після заклоту десятиліть (1917–1937).

Офіційне утвердження I-м з'їздом радянських письменників соціалістичного реалізму в якості державного методу знищило всі інші напрямки художньої творчості та запрограмувало ідейність у показі революційного ідеалу з чітким визначенням магістрального напрямку партійності, зокрема у пластичних мистецтвах.

6. Суспільно-політичне і соціально-психологічне тло, де діяв потужний ідеологічний пресинг, призводили до емоційної та фізичної залежності українського художника від тоталітарної системи, породжувало і низку чинників, що мали місце виключно на території України. Найголовнішим з них була необхідність уникати вияву національної своєрідності свого мистецтва, залишаючи місце для деяких поверхових рис «національної форми» у сталінській редакції, щоб не давати підстав для звинувачень в «українському буржуазному націоналізмі».

7. Художники радянської України, що опинилися у невеликому соціумі, змушені були підкоритися правлячому режиму і пристосуватися до соціалістичного за змістом та національного за формою мистецтва. Таке мистецтво було покликане маніпулювати масами, виховуючи їх на вигаданих історичних сюжетах, неіснуючих позитивних героях та на брехливих прикладах з вітчизняної історії. Почесне місце на виставках особливо після ВВВ відводилося помпезним полотнам, так званим тематичним картинам, насиченим пафосом революційної боротьби. Неіснуючі ідилії поставали в жанрових творах усіх пластичних мистецтв, зображуючи комуністичне будівництво, колгоспне та заводське сите трудове життя, спортивні успіхи, щасливе дитинство.

8. Владою визначався і діалог «глядач–художник» та «критик–художник». Об'єднавши всі мистецтва, особливе місце в ідеологічній пропаганді

зайняла архітектура. Скульптура зверталася до глядача образами запропонованих владою радянських героїв. Монохромність кольорових сполучень у живописних композиціях мотивувалася протиставленням занепадницьким явищам «буржуазної культури» — імпресіонізму та авангардизму. Особливо міцну соціальну та економічну підтримку з боку офіційної влади отримав політичний плакат. Характерним стало використання в ньому цитат з промов Й. Сталіна, М. Хрущова, а пізніше Л. Брежнєва. Образ вождя і політичні гасла поширилися також в станковій та книжковій графіці. Мистецька критика у діалозі з художником мала керуватися раз і назавжди окресленими ідеологічними нормами.

9. Завершував тоталітарну модель художньої культури в Україні 1930–1950-х рр. синтез мистецтв. Архітектура так само стала на рейки соціалістичного реалізму, поєднуючи в собі скульптуру, монументальний живопис. В Україні, як і взагалі в Радянському Союзі, проблема синтезу, крім мистецького, набувала ще й політичного значення. Свого роду архітектурним маяком, прикладом бажаного синтезу став проект суперколосального Палацу Рад у Москві. Порівняння архітектурних та скульптурних образів, живописних творів українського мистецтва 1930-х рр. з тенденціями, що поширювались в інших тоталітарних системах того періоду, показує спорідненість. Так образи здорової, фізично міцної людини у творах українських живописців Ю. Бершадського, І. Мучника, С. Григор'єва, Ф. Кличка та ін. мають типологічну схожість з образами німецьких художників А. Кампфа, С. Хільца, іспанського художника Р. Сон-Скува. Разом з тим існує досить помітна відмінність: німецькі митці (живописці І. Залінгер, Е. Цобер-бир; скульптори А. Брекер, Й. Торак, Й. Вакерле) зображували оголене чоловіче й жіноче тіло, експонуючи твори на багатолюдних виставках.

10. Упродовж періоду, що описується, незважаючи на страх, що поширювався в центральній та східній частинах України із зміцненням тоталітарного режиму, українська мистецька інтелігенція у відповідь на обов'язкове дотримання принципів соціалістичного реалізму намагалася чинити опір. Найбільш переконливим прикладом була діяльність школи М. Бойчука, знищеній шляхом репресивних заходів 1937 р. Втім, опір так чи інакше зберігався, особливо у найбільш віддалених від зв'язку з політикою жанрах (наприклад, пейзаж, певною мірою станкова та книжкова графіка). І в межах, нав'язуваних соцреалізмом, коли нівелювалися творча особистість та худож-

ня якість, в українському радянському мистецтві 1930-х рр. все-таки з'явилося чимало талановитих, високохудожніх творів.

11. Введені до наукового обігу невідомі раніше документи — листування митців О. Довженка, А. Петрицького, М. Глуценка, О. Хвостенка-Хвостова, звіти оперуповноважених і доповідні записки до каральних органів Києва та Москви про діяльність української мистецької інтелігенції, нові мистецькі твори, зокрема роботи школи М. Бойчука, та нове ім'я українського художника І. Удовиці. Піднятий фактологічний матеріал, основні висновки й теоретичні положення дослідження можуть бути використані при написанні відповідних розділів нового видання історії українського мистецтва, а також при написанні підручників і навчальних посібників, методичних розробок і спеціальних лекційних курсів з історії культури й мистецтва. Вони також допоможуть музейним працівникам у процесі формування фондів колекцій та переосмисленні експозиційного матеріалу, представленого у сучасних музеях України. Отримані результати можуть бути використані при подальшому вивченні українського радянського мистецтва ХХ ст.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. *Август І.* Виставка мусить бути змістовніша // Образотворче мистецтво. — 1940. — № 1. — С. 8–15.
2. *Авраменко О.* Трансформація моделі функціонування образотворчого мистецтва в Україні II половини XX століття // Студії мистецтвознавчі. — К., 2003. — № 3. — С. 93–99.
3. *Алабян К.* Творческие задачи советской архитектуры // Архитектура СССР. — 1935. — № 7. — С. 5–7.
4. *Алленов М.* Структура и функция понятия «социалистический реализм» // *Алленов М.* Тексты о текстах. — М., 2003. — С. 103–173.
5. *Алпатов М. В.* Жолтовский и Габричевский // Архитектура СРСР. — 1983. — № 3–4. — С. 103.
6. *Ананьїн Т., Кошеватський М.* Добити буржуазно-націоналістичне охвістя в організації художників // Комуніст. — 1937. — № 217. — 3 вер.
7. *Антонович Д.* Сучасне українське мистецтво. I Група Празької студії. — Прага, 1925. — С. 14–17.
8. *Арендт Х.* Джерела тоталітаризму. — К., 2002.
9. *Аркин Д.* Проблема синтеза в советской архитектуре // Архитектура СССР. — 1935. — № 2. — С. 8–11.
10. *Арсланов В.* История западного искусствознания XX века. — М., 2003.
11. *Асєєв Ю., Ігнаткін І.* Архітектура. — К., 1961.
12. *Асєєва Н.* Світові художні напрямки і українське мистецтво 1920–1930 рр.: трансформація орієнтирів // Соціалістичний реалізм і українська культура: Матеріали наук. конф. — К., 1999. — С. 9–12.
13. *Асєєва Н.* Українсько-французькі художні зв'язки 20–30-х рр. XX ст. — К., 1984.
14. *Астанин М.* Пространство конструктивизма // А.С.С. — 2000. — № 3. — С. 94–95.

15. *Афанасьев В.* Верность памяти юности беспечной // Путь в историю, пути в истории... : Сб. статей и воспоминаний. — Пермь, 2002. — С. 51–56.
16. *Афанасьев В.* Український радянський живопис. — К., 1962.
17. *Афанасьев В.* Комплексне художнє оформлення Селянського санаторію на Хаджибейському лимані біля Одеси, 1928 // МІСТ. — К., 2003. — Вип. 1. — С. 17–34.
18. *Афанасьев В.* Київський художній інститут. (Неопублікований рукопис. — К., 1988р.; Зберігається в архівах родини).
19. *Афанасьев В.* Риси сучасності. — К., 1973.
20. *Афанасьев В.* Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. — К., 1967.
21. *Афанасьев В.* Веління часу // Теоретичні проблеми радянського мистецтвознавства. — К., 1977. — С. 3–18.
22. *Афанасьев В., Давидова Є.* Українське радянське образотворче мистецтво. — К., 1978.
23. *Афанасьев В.* Змістовний документ // Українське мистецтвознавство. Міжвідомчий збірник наукових праць. — К., 1993. — Вип. 1. — С. 155–163.
24. *Афанасьев В.* Ідейно-тематичне та сюжетне оновлення українського образотворчого мистецтва в процесі становлення соціалістичного реалізму // Мистецтво і сучасність — К., 1980. — С. 5–21.
25. *Афанасьев В.* Сторінка єднання (Договірна угода між АХРР та АХЧУ) // Мистецтво. — 1966. — № 4. — С. 9–13.
26. *Афанасьев В.* Українське радянське образотворче мистецтво 1917–1941 рр. Проблеми становлення: Автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства. — К., 1984.
27. *Афанасьев В.* Шляхами братерства і єднання. — К., 1978.
28. *Афанасьев А., Гордійчук М., Капельгородська Н., Станішевський Ю.* Взаємозбагачення і зближення українського мистецтва з мистецтвом братніх радянських народів. — К., 1977.
29. *Афанасьев В., Барковская О.* Товарищество Южно-Русских художников. Часть 1. Библиографический справочник; часть 2. Участники выставок Товарищества. — Одесса, 2000.
30. *Ацманчук Олександр:* Каталог. — Одеса, 1975.
31. *Бабенко М.* Смотри украинской ИЗО-критики (Идеалисты за работой) // Книга и революция. — 1930. — № 1.
32. *Бабенко М.* Что такое «бойчукизм»? Призрак Византии и современная украинская живопись (часть 1) // Вечерний Киев. — 1929. — 29 мая.

33. *Бабенко М.* Что такое «бойчукизм»? Призрак Византии и современная украинская живопись (часть 2) // Вечерний Киев. — 1929. — 31 мая.
34. *Багалей Д., Миллер Д.* История города Харькова за 250 лет его существования (1655–1905): Истор. монография: В 2 т. — Т. 1: XVII–XVIII вв. — Харьков, 1905.
35. *Бадяк В.* Львівська організація Спілки художників України: становлення і розвій в роки сталінізму // Вісник Львівської академії мистецтв. — Львів, 2000. — Вип. 11. — С. 66.
36. *Бадяк В.* Творче життя за «перших сов'єтів» // Дзвін. — 2000. — № 9. — С. 131.
37. *Бадяк В.* Тоталітаризм і творчий процес: 3б. наук.-поп. ст. — Львів, 1995.
38. *Батіг М.* Наші магістралі (1941–1944) // Карби: Додаток до журналу «Образотворче мистецтво». — 2002. — № 1. — С. 24–31.
39. *Батіг М.* Творчо-організаційна діяльність Львівської організації Спілки художників УРСР 1939–1989 рр. — Львів, 1990.
40. *Батіг М.* «Ювілей» // Молода галичина. — 1998. — 19 грудня.
41. *Бачинський Є.* Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині: Спомин старого емігранта за роки 1908–1950 // Наші дні. — Торонто, 1952. — С. 6–9.
42. *Белічко Ю.* Тема — ідея — образ: Тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945–1972). — К., 1975.
43. *Белічко Ю.* Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни. — К., 1980.
44. *Белічко Ю., Кілессо С.* Мистецтво, народжене Жовтнем: Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура: Альбом. — К., 1987.
45. *Білокінь С.* Масовий терор як засіб державного управління в СРСР 1917–1941 рр.: Джерелознавче дослідження. — К., 1999.
46. *Блакитний Є.* Кричевські: Федір Кричевський // Образотворче мистецтво. — 1998. — № 2. — С. 55–57.
47. *Блакитний Є.* Мораль зневіри чи віри? (до проблеми сучасного мистецтва) // Нотатки з мистецтва. — 1982. — № 22 (вересень). — С. 5–8.
48. *Блакитний Є.* Творчий шлях українських митців // Нотатки з мистецтва. — 1981. — № 21 (липень). — С. 5–6.
49. *Блакитний Є.* Федір Григорович Кричевський // Нотатки з мистецтва. — 1979. — № 19 (жовтень). — С. 5–29.
50. *Блюміна І. В. В. Різниченко (Велентій)* — художник і поет. — К., 1972.

51. Богомазов Олександр. Живопис та його елементи / Упор. Т. та С. Попови; вст. ст. Д. Горбачова. — К., 1996.
52. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Каталог виставки / Автор вст. ст. та упор. О. Ріпко. — Львів, 1991.
53. *Бойчук М.* До перебудови образотворчого фронту: Виступ на Першому пленумі Оргбюро Спілки художників та скульпторів УРСР. — К., 1934.
54. *Бойчук М.* О Бойчуке и бойчукизме. Письмо в редакцию // Вечерний Киев. — 1929. — 23 апреля.
55. *Брежнев А.* Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. — М., 1976.
56. Будова соціалістичного Києва 1917–1932: Альбом / Передм. В. Биструкова. — К., 1932.
57. *Буллок А.* Гитлер и Сталин: Жизнь и власть: Сравнительное жизнеописание: В 2 т. — Смоленск, 1998. — Т. 1.
58. *Буряк А.* Тоталитарность архитектурного мышления // А.С.С. — 1998.— № 2. — С. 30–32.
59. *Буряк А., Крейзер І.* Между конструктивизмом и Ар Деко: Метод и стиль в архитектуре Харькова 20-х–30х гг. // А.С.С. — 2000. — № 3. — С. 100–103.
60. Бурячок Іван, Бурячок Микола. Графіка, живопис, театрально-декораційне мистецтво: Каталог виставки творів / Авт. вст. ст. В. Габелко. — К., 1982.
61. Бюллетень НКВД РСФСР «О порядке утверждения уставов добровольных обществ и союзов и надзора за их деятельностью», № 36-а от 22 ноября 1930 г. — М., 1930.
62. Бюллетень НКВД «Об установлении цели общества и союза», № 282 от 8 сентября 1922 г. — М., 1922.
63. Валентин Зноба. Альбом / Авт.-упор. Є. Афанасьєв. — К., 1969.
64. *Валіцький А.* Марксизм і стрибок у царство свободи. — Університет Стенфорда, 1995.
65. *Ванслов В.* Содержание и форма в искусстве. — М., 1956.
66. *Ванслов В.* Художественный опыт России XX века // Пути и перепутья: Материалы и исследования по отечественному искусству XX века. — М., 2001. — С. 19–31.
67. *Ванслов В.* Разработка эстетического наследия классиков марксизма-ленинизма // Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов / Под ред. В. В. Ванслова и Л. Ф. Денисовой. — М., 1977. — С. 6–26.

68. *Варварецький Ю.* Становлення української радянської скульптури. — К., 1972.
69. *Ватлин А.* Германия в XX веке. — М., 2002. — С. 81–127.
70. *Вейль С.* Укорінення: Лист до клірика. — К., 1998.
71. Велика Радянська енциклопедія: У 40 т. — М., 1957. — Т. 34.
72. *Веселовська Г.* Метод як стиль, а стиль як метод: Формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950) // Український театр XX століття. — К., 2003. — С. 276–321.
73. *Вельфлин Г.* Основные понятия искусства. — К., 1930.
74. *Вельфлін Г.* Предисловие к первому изданию «Проблема формы в изобразительном искусстве». — СПб, 1896.
75. *Винниченко В.* Відродження нації. Ч. 1. — К., 1920.
76. *Владич Л.* Проти плазування перед іноземщиною в образотворчому мистецтві // Радянське мистецтво. — 1947. — 27 серпня.
77. *Владич Л.* Світло з Москви // Радянське мистецтво. — 1947. — 3 вересня.
78. *Владич Л.* Василь Касіян: П'ять етюдів про художника. — К., 1978.
79. *Владич Л.* Майстри плаката: Альбом. — К., 1989.
80. *Владич Л.* Толкачов Зіновій: Виставка творів: Каталог. — К., 1983. — С. 13–14.
81. *Волобуєв Є.* Каталог. — К., 1976.
82. *Волошин Л.* Українська академія мистецтв у Львові // Образотворче мистецтво. — 2001. — № 1. — С. 80–83.
83. *Воронов Н.* Советская монументальная скульптура 1960–1980 гг. — М., 1984.
84. *Врона И.* Художественная жизнь Советской Украины // Советское искусство. — 1926. — № 10. — С. 12–17.
85. *Врона І.* Мистецтво революції і АРМУ. — К., 1926.
86. *Врона І.* Українське малярство на реконструктивному зламі // Критика. — 1931. — № 3. — С. 25–27.
87. *Габричевский А.* Теория и история архитектуры: Избр. соч. — К., 1993.
88. *Геллер М., Некрич А.* Утопия у власти. — М., 2000.
89. *Гельман М.* До питання про деформації в монументальній пластиці // Образотворче мистецтво. — 1939. — № 1. — С. 15.
90. *Гельман М., Улич М.* Праця молодих // Образотворче мистецтво — 1939. — № 8. — С. 19–20.
91. *Георгій Нарбут:* Альбом / Упор. П. О. Білецький. — К., 1983.
92. *Герасимов А.* К новым достижениям украинского изобразительного искусства // Правда. — 1948. — 20 июня.

93. *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве. — М., 1991.
94. *Гитлер А.* Моя борьба (Mein Kampf). — Мюнхен, 1940.
95. *Говдя П.* Украинское советское изобразительное искусство. — К., 1960.
96. *Голомшток И.* Соцреализм и изобразительное искусство // Соцреалистический канон: Сб. статей / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. — СПб, 2000. — С. 134–145.
97. *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. — М., 1994.
98. *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. — Львів, 2001.
99. *Голубець О.* Нова кон'юнктура у мистецтві 1990 років // Вісник Львівської академії мистецтв: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 11. — С. 270–278.
100. *Голубець О.* Українське мистецтво: Актуальні проблеми сьогодення і перспективи ХХ століття // Мистецтвознавство '2000: Наук. зб. — Львів, 2001. — С. 17–35.
101. *Горбачов Д.* Український авангард 1910–1930 років. — К., 1996.
102. *Горбачов Д.* На карті українського авангарду. Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ — початку ХХ ст. — К., 2000. — С. 93–105.
103. *Гординський С.* Камені і люди // Львів: Літературно-мистецький збірник / Під ред. Б. Романенчука. — Філадельфія, 1954. — С. 132–142.
104. *Гординський С.* Люди, ідеї, твори: 50 років українського образотворчого мистецтва // Зб. Об'єднання українських письменників «Слово». — Нью-Йорк, 1968.
105. *Горький М.* Сочинения: В 30 т. — М., 1953. — Т. 27.
106. Гравюри Василя Касіяна: Альбом / Вступ. ст. В. Касіяна. — М., 1968.
107. *Грицай М., Головка Г.* Архітектура 1934–1941 // Історія Українського мистецтва: У 6 т. — К., 1967. — Т. 5. — С. 239–258.
108. *Гройс Б.* Искусство утопии. — М., 2003.
109. *Гройс Б.* Отстроенная идеология // Искусство кино. — 1994. — № 10. — С. 95–99.
110. *Гройс Б.* Полуторный стиль: Соцреализм между модернизмом и постмодернизмом // Соцреалистический канон / Сб. ст. под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. — СПб, 2000. — С. 109–118.
111. *Гройс Б.* Рождение соцреализма из духа русского авангарда // Вопр. литературы. — 1992. — № 1. — С. 42–61.
112. *Гройс Б.* Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата» // Вопр. филологии. — 1990. — № 11. — С. 67–73.
113. *Гройс Б.* Стиль Сталин: Утопия и обмен. — М., 1993.

114. *Грушевський М.* Про старі часи на Україні. — К., 1991.
115. *Губенко Е.* Проблемы художественной интерпретации: Философский анализ. — Новосибирск, 1982.
116. *Гуторов И.* Эпизоды жизни: В утопии и обмане. — Львов, 1998.
117. *Гюнтер Х.* Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон / Сб. ст. под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. — СПб, 2000. — С. 7–15.
118. *Даниленко В.* Дизайн. — Харків, 2003.
119. *Даниленко В., Касьянов Г., Кульчицький С.* Сталінізм на Україні: 1920–1930-ті рр. — К., 1991.
120. *Дезоть Е.* Русское искусство XX века. — М., 2002..
121. *Дементьев А.* Вопросы социалистического реализма на первом всесоюзном съезде советских писателей // Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов / Под ред. В. В. Ванслова и Л. Ф. Денисовой. — М., 1977. — С. 26–63.
122. *Дзюба І.* Пастка. 30 років зі Сталінім. 50 років без Сталіна. — К., 2003.
123. *Добренко Е.* Соцреализм в поисках «исторического прошлого» // Вопр. литературы. — 1997. — № 1. — С. 26–57.
124. *Добренко Е.* Соцреалистический мимесис или «жизнь в ее революционном развитии» // Соцреалистический канон: Сб. ст. / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. — СПб, 2000. — С. 459–471.
125. *Домогацкий В.* О скульптуре: Теоретические работы: Исследования, статьи, письма художника. — М., 1984.
126. *Драган М.* Виставка праць О. Кульчицької // Наші дні. — 1943. — № 6. — С. 14–15.
127. *Дугаєва Т., Міщенко І.* З хроніки художнього життя. 1940–1998 // Митці Буковини: Енцикл. довід. / Авт.-упор. Т. Дугаєва, І. Міщенко. — Чернівці, 1998. — Т. 1. — С. 8.
128. *Ерделлі Адальберт.* Альбом / Упор. В. П. Павлова. — К., 1972.
129. *Єжов В., Пучков А.* Сучасна архітектура радянської доби (1917–1941 рр.). — К., 1998.
130. *Єфіменко Г.* Національно-культурна політика ВКП(б) щодо радянської України (1932–1938). — К., 2001.
131. *Жданов А.* Выступление на дискуссии по книге Г. Ф. Александрова «История западноевропейской философии» 24 июня 1947 г. — М., 1953.
132. *Жердо М.* Предисловие // *Ле Корбюзье.* Творческий путь. — М., 1969.

133. *Жидков В., Соколов К.* Культурная политика большевистского государства // Десять веков российской ментальности: Картина мира и власть. — СПб, 2001. — С. 435–622.
134. *Жижек С.* Метастази насолоди. — К., 2000.
135. *Журавель О.* Співці рідного краю // Образотворче мистецтво. — 1979. — № 2. — С. 29–30.
136. За ленинскую национальную политику // Советское искусство. — 1933. — 2 декабря.
137. За ленинським планом. Монументальна пропаганда на Україні в перші роки радянської влади 1918–1922. Документи. Матеріали. Спогади / Під ред. А. В. Владича. — К., 1969.
138. *Заболотный В.* Тридцать лет советской архитектуры на Украине: Доклад / Академия архитектуры УССР // Материалы к IV сессии. — К., 1948.
139. *Задорожний І.* Живопис. Графіка: Каталог. — К., 1991.
140. *Затенацький Я.* Жертва націоналістичного цькування // Малярство і скульптура. — 1938. — № 1. — С. 31–32.
141. *Затенацький Я.* Ленін і Сталін в українському живописі // Образотворче мистецтво. — 1939. — № 12. — С. 15–21.
142. *Затенацький Я.* Український радянський живопис. — К., 1958.
143. Збірник архітектурно-будівельної інформації. — К., 1947.
144. *Звіринський К.* Мистецько-промислова школа у Львові: Спогад // Альманах '95–96: Мистецький наук.-поп. ілюстр. щорічн. — Львів, 1997. — С. 68–70.
145. *Звіринський К.* Українська академія мистецтв у Львові (1943–1944) // Артанія. — 1999. — № 5. — С. 73.
146. *Здравомыслов А.* Методология и процедура социологических исследований. — М., 1969.
147. *Зельська-Даревич Д.* Соціалістичний реалізм і поза ним // Альманах '94: Мистецький наук.-поп. ілюстр. щорічн. — Львів, 1995. — С. 23–24.
148. *Зингер Л.* Диалектика тридцатых // Творчество. — 1989. — № 7. — С. 7–11.
149. *Иванов В.* Из истории борьбы за высокую идейность советской литературы. — М., 1953.
150. *Иванов С. Г.* Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма: Философско-эстетический анализ. — К., 2001.
151. *Игнатов О.* Борьба за социалистический реализм в архитектуре Украины в период построения социализма 1917–1937 гг.: Автореф. дис. ... канд. архитектуры. — К., 1954.

152. Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-годов / Под ред. В. Ванслова, Л. Денисовой. — М., 1977.
153. Искусство и идеологическая работа / Ю. А. Лукин, В. А. Дмитриев, М. А. Грибанов и др.; Акад. обществ. наук при ЦК КПСС. — М., 1976.
154. Искусство и утопия: Из истории западной живописи и архитектуры XX в. / Под ред. М. Я. Либмана. — М., 1990.
155. Искусство Советской Украины / Под редакцией В. Касияна, Ф. Рогинской. — М., 1957.
156. *Иваненко Н.* Уламок розбитого вщент // Чорноморська комуна. — 1929. — 18 жовтня.
157. Говлев Анатолий: Каталог виставки творів / Упор. Р. Звинаковський. — К., 1990.
158. Історія українського мистецтва: У 6 т. — Т. 5. — К., 1967.
159. Історія українського мистецтва: У 6 т. — Т. 6. — К., 1968.
160. Історія української культури / За заг. ред. І. Крип'якевича. — К., 1994.
161. К новым победам социализма // Архитектура СССР. — 1935. — № 1. — С. 1–3.
162. Кавалеридзе Иван. Сб. ст. и воспоминаний / Сост. и примеч. Е. С. Глущенко. — К., 1988.
163. *Каллаи Э.* Искусство и художники карпатского края // Огоньки. — Ужгород, 1940. — С. 35–38.
164. *Кантор А.* Как (не) создавался Союз советских художников // Декоративное искусство. — 1988. — № 9. — С. 18–20.
165. *Каплуи А.* Стиль и архитектура. — М., 1985.
166. Архитектор Йосиф Каракис: Судьба и творчество (Альбом-каталог). — К., 2002.
167. *Касіян В.* Видатний майстер гравюри // Вільна Україна. — 1948. — 7 березня. — С. 2.
168. *Касіян В.* Настольна книга радянського митця // Мистецтво. — 1948. — № 39 (29 вересня). — С. 14.
169. *Касіян В.* Українська радянська графіка. — К., 1959.
170. *Касіян В., Турченко Ю.* Українська радянська графіка. — К., 1957.
171. *Касіян В., Турченко Ю.* Українська дожовтнева реалістична графіка. — К., 1961.
172. *Касянов Г.* Незгодні: Українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х рр. — К., 1995.
173. Каталог І-ої пересувної художньої виставки: Живопис, графіка, рисунок. — Ромни, 1929.

174. Каталог «Виставки сучасної української графіки», організованої АНУМ. — Львів, 1932.
175. Каталог VI виставки АНУМ. — Львів, 1934.
176. Каталог «Ретроспективної виставки українського мистецтва за останні XXX літ». — Львів, 1935.
177. Каталог VIII мистецької виставки АНУМ «Мистці — Митрополиту Андрею». — Львів, 1936.
178. Каталог-альманах III-ої виставки Спілки Праці Українських Образотворчих Митців. — Львів, 1942.
179. Каталог V обласної художньої виставки /Упор. В. Симоненко. — Чернівці, 1956.
180. Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові / Авт.-упор.: В. Арофікін, Д. Посацька. — К., 1996. — С. 9–11.
181. *Кейван І.* Микола Неділко // Нотатки з мистецтва. — 1984. — № 24 (жовтень). — С. 41–43.
182. *Кисунько В.* Подмена // Декоративное искусство СССР. — 1989. — № 11. — С. 12–17.
183. *Кілессо С.* Архітектура 1930–1950 рр. // Історія Української архітектури / За ред. В. Тимофійка. — К., 2003.
184. Ковалев А. А. — скульптор: Каталог виставки / Сост.: Д. Янко. — К., 1985.
185. *Ковалинський В.* Довженко і Михайлівський монастир // МІСТ. — К., 2003. — № 1. — С. 79–82.
186. Ковальов О. Альбом / Вст. ст. Д. Янка. — К., 1977.
187. *Козловський К.* Історія — це історія народних рухів // Малярство і скульптура. — 1938. — № 5 — С. 13–17.
188. *Козюра Н.* Борьба с вульгарной социологией, классовость и народность искусства // Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов. — М., 1977. — С. 63–78.
189. *Колли Н.* Летопись советской архитектуры 1917–1947 гг. // Архитектура СССР. — 1947. — Вып. 17–18. — С. 21–24.
190. *Комашка А.* Проект платформи Всеукраїнської федерації художніх об'єднань (ВУФХО) // За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві. — Харків, 1931. — С. 51–56.
191. *Кондрашенко Ф.* Житлова культура стандарту // Нова генерація. — 1929. — № 1. — С. 69–73.

192. *Коряк В.* Література минулого і Жовтень // Гарт. — 1924. — № 1.
193. К п'ятій виставке Общества Костанди // Вечерние известия. — 1929. — 26 сент.
194. *Костенко М.* Їх слава вище Карпат: Скульптор І. Я. Матвієнко // Радянське слово. — Дрогобич, 1945. — № 198/762 (6 жовтня).
195. *Костюк Г.* Зустрічі і прощання. Спогади. Кн. перша. — Кадмонтон, 1987.
196. *Котляр М. Д. К. Крайнів* // Образотворче мистецтво. — 1939. — № 9. — С. 2–8.
197. *Криволапов М.* Кризь роки: Спілка художників України. Сторінки історії. — К., 1988. — С. 8–10.
198. *Криволапов М.* Художня критика і проблеми осмислення мистецької спадщини // Мистецтвознавство України: Збірник наукових праць. — К., 2000. — Вип. 1. — С. 11–26.
199. Критерии и суждения в искусствознании: Сб. ст. / Сов. нац. секция Междунар. асоц. художеств. критиков; Редкол.: В. М. Полевой и др. — М., 1986.
200. *Крючкова В.* Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. — М., 1985.
201. *Кубриш Н.* Міфопоетика скульптури О. Архипенка та І. Кавалерідзе: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. — К., 2004.
202. Культурне будівництво в Українській РСР (1917–1927). — К., 1929.
203. *Кульчицький С.* Ціна «великого перелому». — К., 1991.
204. *Кульчицький С., Панчук М., Савельєв В.* Голод 1932–1933 рр. на Україні: Очіма істориків, мовою документів. — К., 1990. — С. 19–21.
205. *Лавренко Г.* Молоді творці // Малярство і скульптура. — 1938. — № 2. — С. 10–14.
206. *Лагутенко О.* Неовізантизм та ідеї сакралізації життя у творчості Михайла Бойчука // Студії мистецтвознавчі. — К., 2003. — № 1. — С. 87–97.
207. *Лагутенко О.* У вирі мистецьких імпрез // Образотворче мистецтво. — 2001. — № 3. — С. 68–69.
208. *Лазурский В.* Художественное общество им. К. К. Костанди (1922–1927) // Третья осенняя выставка картин: Каталог. — Одесса, 1927. — С. 3–4.
209. *Лансере Е.* В шуканні реалістичного образу // Образотворче мистецтво. — 1939. — № 8. — С. 5–7.
210. *Латишин В.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в октябре–декабре 1917 года // Советское искусствознание. — 1978. — Вип. 1.

211. *Лафриненко Г.* Молоді творці // Малярство і скульптура. — 1938. — № 2. — С. 10–14.
212. *Ласовський В.* Завваги про сучасне мистецтво // Карби. Орган «РУБу». — 1932. — С. 14–16.
213. *Лашкул З. В.* Мистецтво періоду Великої Вітчизняної війни (1941–1945) // Історія українського мистецтва. — К., 1968. — Т. 6. — С. 15–58.
214. *Лебедев Г.* Крестьянский санаторий в Одессе // Строительство и архитектура. — 1970. — № 6. — С. 29–30.
215. *Лебедев Г.* Украинская архитектура 1920 — начала 1930 годов (основные тенденции развития): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — К., 1971.
216. *Левада М.* Всеукраїнська художня виставка. Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ) // Радянське мистецтво. — 1928. — № 6 — С. 6.
217. *Левінас Е.* Між нами (Дослідження думки про іншого). — К., 1999.
218. *Ленін В.* Повне зібрання творів: У 55 т. — К., 1970. — Т. 12.
219. *Либкнехт В.* Знание — сила, сила — знание! // Социализм и культура. — М.; Л., 1926. — С. 84–87.
220. *Литвин В.* Україна: Доба війн і революцій (1921–1938). — К., 2003.
221. Литвиненко Сергій — скульптор / Ст. В. Січинського, М. Гоція, М. Островерх; За заг. ред. С. Гординського. — Нью-Йорк, 1956. — С. 15–16.
222. *Лифшиц М., Рейнгафт А.* Кризис безобразия: От кубизма к поп-арт. — М., 1968.
223. *Личковах В.* Неоклассицизм та утопізм соцреалізму: Міфи про міф // Соціалістичний реалізм і українська культура: Матеріали наук. конф. — К., 1999. — С. 36–40.
224. *Лобановський Б.* Развитие или консервация традиций: Заметки о выставке в Киеве // Декоративное искусство СССР. — 1968. — № 5. — С. 1–3.
225. *Лобановський Б.* Український живопис у лабетах перебудов: Від джерел соцреалізму до 1980-х років: Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. — К., 1998.
226. *Лоповик А.* Кілька слів про сучасну архітектуру та її критиків // Нова генерація. — 1928. — № 5. — С. 37.
227. *Лотман Ю.* Избранные статьи: В 3 т. — Таллинн, 1992. — Т. 3.
228. *Луначарский А.* Воспоминания и впечатления. — М., 1968.
229. *Луначарский А.* Ленин и искусство: Ленин о культуре и искусстве. Сб. / Сост. Н. Крутикова. — М., 1956.
230. *Львівський С.* За лаштунками великої виставки // Наші дні. — 1943. — Ч. 1. — С. 4–5.

231. *Майстренко І.* Історія мого покоління: Спогади учасника революційних подій в Україні. — Едмонтон, 1985.
232. *Малоземов І.* Шляхи архітектури // Нова генерація. — 1928. — № 2. — С. 127–129.
233. *Манин В.* В спорах о соцреализме // Декоративное искусство СССР. — 1988. — № 4. — С. 18–19.
234. *Манин В.* Искусство в резервации (Художественная жизнь России 1917–1941 гг.). — М., 1999.
235. *Манин В.* История из истории // Творчество. — 1989. — № 7(3). — С. 12–15.
236. *Мардер А.* Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества. — М., 1988.
237. *Маркин Ю.* Искусство тоталитарных режимов в Европе 1930-х годов. Истоки, стиль, практика художественного синтеза // Художественные модели мировоздания. Кн. вторая, XX век / Под общ. ред. В. Толстого. — М., 1999. — С. 121–137.
238. *Маркин Ю.* Помпезная затея // Декоративное искусство СССР. — 1988. — № 11. — С. 2–6.
239. *Маркин Ю.* Искусство Третьего рейха // Декоративное искусство СССР. — 1989. — С. 30–38.
240. *Мартыненко Н.* Живопись США XX века. — К., 1989.
241. *Матушкин М.* О вечном конструктивизме // А.С.С. — 2000. — № 3. — С. 104–105.
242. *Менцель Б.* Традиции и новаторство // Соцреалистический канон / Сб. ст.; Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. — СПб, 2000. — С. 492–501.
243. Микола Глущенко: Альбом / Авт. тексту І. Бугаєнко. — К., 1973.
244. Мистецтво Львова першої половини ХХ століття: Каталог виставки / Концепція та реалізація виставки і каталога О. Ріпко. — Львів, 1996. — С. 37–39.
245. Мистецьке життя: VI Всеукраїнська мистецька виставка // Діло. — 1935. — 23 січня.
246. *Мисюга Б.* Олександр Архипенко і проблема національного мистецтва в Галичині у 1930-ті роки: Збережено в Україні. Олександр Архипенко // Матеріали конференції «О. Архипенко і світова культура ХХ століття» 14 грудня 2001 року. — К., 2001. — С. 40–42.
247. Михайло Жук: Альбом / Авт.-упор. І. Козирод, С. Шевельов. — К., 1987.
248. *Михайлов Н.* Социалистический реализм в архитектуре // Архітектура Раянської України. — 1940. — № 5. — С. 12–15.

249. Міфологічний простір і час у сучасній культурі: Матеріали Міжнар. наук. конф. — К., 2003.
250. *Міщенко Г.* І ще раз — бойчукісти і наш час // Образотворче мистецтво. — 1997. — № 1. — С. 43–45.
251. *Міщенко І.* Діяльність мистецьких об'єднань на теренах Буковини у 1895–1910-х роках (за матеріалами Державного архіву Чернівецької області) // Вісник Львівської академії мистецтв. — Львів, 2000. — Вип. 11. — С. 51–62.
252. *Міщенко І.* Осінні салони в Чернівцях // Матеріали IV Буковинської міжнар. іст.-краєзнавч. конф. — Чернівці, 2001. — С. 412–415.
253. *Міщенко І.* Буковинська графіка першої половини ХХ століття (до 1940 р.) // Мистецтвознавство України. — К., 2003. — Вип. 3. — С. 43–46.
254. *Міщенко І.* Мистецьке життя Буковини (1900–1940 рр.) Спроба реконструкції за публікаціями в періодичних виданнях краю // Чернівецький обласний художній музей. Річник. Рік І. 2002 рік. — Чернівці, 2003. — С. 7–18.
255. *Моренець М.* Етюдна виставка студентів // Образотворче мистецтво. — 1939. — № 5. — С. 26–28.
256. *Морозов А.* Кінець утопии. — М., 1995.
257. Митці України: Енцикл. довід. / За ред. А. Кудрицького. — К., 1992.
258. *Муравін А.* Молоді кадри скульпторів // Образотворче мистецтво. — 1939. — № 1. — С. 28–29.
259. *Мурина Е.* Проблемы синтеза пространственных искусств. — М., 1982.
260. На антипатріотичних позиціях // Радянське мистецтво. — 1949. — 23 лютого.
261. На піднесенні // Образотворче мистецтво. — Альманах 2 «Київ–Харків». — 1934. — С. 1.
262. *Надточий Е.* Друк, товарищ і Барт. — Даугава, 1989.
263. *Найден А.* Социальная матрица для метода: Материалы «круглого стола» «Соцреализм: мифы и реальность» // Филос. и социол. мысль. — 1995. — № 7/8. — С. 47.
264. Нариси з історії Північної Буковини. — К., 1980.
265. Нариси з історії українського мистецтва. — К., 1966.
266. *Небесник І.* Художня освіта в Закарпатті: Передумови та розвій // Вісник Львівської академії мистецтв. — Львів, 1997. — Вип. 8. — С. 44–45.
267. *Недошивин Г.* Очерки теории искусства: Вопросы искусства социалистического реализма. — М., 1953.
268. *Непорожній П.* Україна буде: Альбом. — К., 1957.

269. *Ницше Ф.* Антихристиянин // *Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э. и др.* Сумерки богів. — М., 1990. — С. 17–93.
270. *Нікольський В.* Репресивна діяльність органів державної безпеки СРСР в Україні (кінець 1920-х — 1930-ті рр.). Іст.-стат. досл. — Донецьк, 2003.
271. *Нікуленко С. І.* Становлення вищої мистецької школи в Україні (1917–1934): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. — К., 1997.
272. *Нітгам Д.* Українське мистецтво та міжнародний авангард у ХХ ст. // Альманах 94: Мистецький наук.-поп. ілюстр. щорічн. — Львів, 1995. — С. 170–173.
273. *Новицька О.* Кризові та актуальні явища народного мистецтва // МІСТ. — К., 2003. — Вип. 1. — С. 112–121.
274. Олексій Олійник: Альбом / Авт.-упор. А. Лисенко. — К., 1984.
275. *Орлов С.* Релігія монумента // Творчество. — 1991. — № 6 — С. 15–17.
276. Основы марксистско-ленинской эстетики. — М., 1960.
277. Основы марксистско-ленинской эстетики. — М., 1960.
278. *Островский Г.* Из истории искусства Закарпатья // Искусство. — 1963. — № 2. — С. 48.
279. *Павлов В.* Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. — К., 1983.
280. *Пайнс Р.* Россия при большевиках. — М., 1997.
281. *Паперный В.* Культура Два. — М., 1996.
282. *Паперный В.* Соцреализм в советской архитектуре // Соцреалистический канон: Сб. ст.; Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. — СПб, 2000. — С. 132–138.
283. *Пащенко О.* Лауреати Сталінських премій // Образотворче мистецтво. — 1941. — № 3. — С. 4–10.
284. *Пащенко О.* За високу ідейність, художню зрілість образотворчого мистецтва // Радянське мистецтво. — 1949. — 9 березня.
285. *Петрова О.* Мистецтвознавчі рефлексії «Соцреалізм у типологічній системі стилів: Зміна парадигми чи заміщення понять?». — К., 2004. — С. 34–36.
286. *Петрова О.* Соціалістичний реалізм і українська культура: Матеріали наук. конф. — К., 1999. — С. 52–53.
287. *Побожій С.* До проблеми вивчення творчої спадщини «забутих» художників // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ — початку ХХ ст. — К., 2000. — С. 71–84.
288. Подерев'янський Сергій. Живопис. Графіка: Альбом. — К., 1986.
289. *Попович М.* Соціалістичний реалізм як соціокультурне явище // Український театр ХХ століття. — К., 2003. — С. 199–276.

290. *Портнов Г.* Вище якість образотворчого мистецтва // Образотворче мистецтво. — 1939. — № 6. — С. 4–8.
291. *Пригов Д.* Прологомены неведомые к чему // Художественный журнал. — М., 2001. — № 36. — С. 77–81.
292. *Пучков А.* Иосиф Каракис: Ирония судьбы / Архитектор Иосиф Каракис: Судьба и творчество (Альбом-каталог). — К., 2002. — С. 6–34.
293. *Пучков А.* Сомнения об архитектурном стиле // *Пучков А.* Архитектуроведческие этюды. — К., 1996. — С. 36–52.
294. *Пучков А.* Три парадокса тоталитарных сред // А.С.С. — 1998. — № 2. — С. 34.
295. *Пучков А., Сімакова С.* Стильоспадкоємність радянської архітектури // Архітектурна спадщина України. — К., 1997. — Вип. 4. — С. 152–159.
296. *Рабин О.* Три жизни: Книга воспоминаний. — Париж; Нью-Йорк, 1999.
297. *Рабінович І. К.* Меньє // Образотворче мистецтво. — Альманах 2 «Київ–Харків». — 1934. — С. 91–143.
298. *Радионон Г.* Разгром бойчукизма и художественное образование: Письмо с Украины // Искусство. — 1938. — № 5. — С. 23–28.
299. *Радионон Г.* Дипломи Київського художнього інституту // Образотворче мистецтво. — 1939. — № 8. — С. 7–16.
300. *Раєвський В.* Венеційське бієнале 24 квітня 1924 р. Інтервали // Космізм в українському мистецтві ХХ століття. — К., 2000.
301. *Раєвський С.* Викорінити рецидиви українського буржуазного націоналізму в образотворчому мистецтві // Радянське мистецтво. — 1947. — 8 жовтня.
302. *Раєвський С.* Змістова виставка // Образотворче мистецтво. — 1939. — № 7. — С. 13–18.
303. *Разумный В.* О партийности искусства. Полемические очерки. — М., 1971.
304. *Райх В.* Психология масс и фашизм. — СПб, 1997.
305. Реализмы двадцатого века (1916–1970): Альбом / Авт. текста и сост. А. Якимович. — М., 2000.
306. *Редько К.* Дневники, воспоминания, статьи. — М., 1974.
307. *Ремезова Е.* ВХУТЕМАС/ХИСИ: Композиционная подготовка архитектора // А.С.С. — 2000. — № 3. — С. 90–91.
308. Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам. Сборник документов за 50 лет. 1917–1967 гг.: В 5 т. — М., 1967. — Т. 2.
309. *Риклін М.* Немец на заказ: Образ фашиста в соцреализме // Соцреалистический канон / Сб. ст.; Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. — СПб, 2000. — С. 815–829.

310. *Рікель П.* Навколо політики. — К., 1995.
311. *Ріпко О.* Мистецьке життя Львова 1920–1930-х років // Жовтень. — 1989. — № 4. — С. 69–82.
312. *Ріпко О.* У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. — Львів, 1996.
313. *Роготченко О.* Венеція до соціалістичного реалізму та після // Українське мистецтво. — 2004. — № 2. — С. 4–14.
314. *Роготченко О.* Політичні та соціально-економічні умови розвитку українського мистецтва в період тоталітарного режиму 1930–1950 рр. // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. — К., 2003. — Вип. 3. — С. 274–282.
315. *Роготченко О.* Розповідь про неспокій (соціальні явища у формуванні елітарної науки): Мистецтвознавство // Український керамологічний журнал. — 2003. — № 2/4. — С. 121–126.
316. *Роготченко О.* Сьогоднішнє мистецтво здалеку й зблизка // Українське мистецтво. — 2003. — № 1. — С. 54–55.
317. *Роготченко О.* Християнські образи в творчості київських митців декоративно-ужиткового мистецтва. (До аналізу ролі Спілки художників у формуванні національної мистецької школи України) // Народознавчі зошити. — 2003. — № 1/2 (49/50) — С. 230–236.
318. *Роготченко О.* Національний за формою, соціалістичний за змістом // МІСТ. — К., 2003. — Вип. 1. — С. 147–162.
319. *Рубан В.* Василь Кричевський і українська художня культура ХХ століття. — К., 2004.
320. *Розенталь Б.* Соцреализм и нищезанство // Соцреалистический канон / Сб. ст.; Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. — СПб, 2000. — С. 109–118.
321. *Рузин М.* В стороне от жизни // Правда Украины. — 1946. — 28 сентября.
322. *Ряжба Яків.* Скульптура: Каталог виставки творів / Авт. вст. ст. та упор. Л. Владич. — К., 1988.
323. *Савикін Г.* Виставка творчості П. Котова в Києві // Образотворче мистецтво. — 1939. — № 4. — С. 16–20.
324. *Савостьянов Е.* Единство познания и творчества в искусстве: Проблемы социалистического реализма. — М., 1977.
325. *Сак А.* Макс Гельман. — К., 1975.
326. *Самокиш М.* Народ і художник // Малярство і скульптура. — 1938. — № 5. — С. 2–3.

327. *Сапга Н.* Харьковщина заповідная. — Харьков, 1987.
328. *Сарабьянов Д.* Любовь Попова. — М., 1994.
329. *Сарабьянов Д., Шатских А.* Казимир Малевич: Живопись. Теория. — М., 1993.
330. *Сварник Г.* Листи Олександра Архипенка до брата Євгена Архипенка в Національній бібліотеці у Варшаві // Збережено в Україні: Олександр Архипенко (Матеріали конф. «О. Архипенко і світова культура ХХ століття» 14 грудня 2001 року). — К., 2001. — С. 57–58.
331. *Светлов А.* Глухой переулочек // Вечерние известия. — 1929. — 23 октября.
332. *Седляр В.* АХРР та АРМУ. — К., 1926.
333. *Селівачов М.* Самодіяльна наука: за і проти // МІСТ. — К., 2003. — Вип. 1. — С. 181–184.
334. *Семикін М.* Український ампір // Архітектура Радянської України. — 1940. — № 3. — С. 41–45.
335. *Семчишин М.* Тисяча років української культури: Історичний огляд культурного процесу. — К., 1993.
336. *Сидор-Гибелінда О.* Смерть реалізму // Галерея. — 2002. — № 9. — С. 37.
337. *Сирота Н.* Розвиток культури Радянської Буковини. — Станіслав, 1961.
338. *Січинський В.* Українська академія мистецтв // Українське мистецтво. — Львів, 1989. — Ч. 2. — С. 51–53.
339. *Скляренко Г.* Відблиск великих ілюзій // Київ. — 2003. — № 6. — С. 183–187.
340. *Скляренко Г.* Між історією та географією (До питання періодизації українського мистецтва ХХ ст.) // Студії мистецтвознавчі. — К., 2003. — № 3. — С. 7–15.
341. *Скляренко Г.* Парадокси українського авангарду // Конференція «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». НХМУ. — 2001. — С. 73–74.
342. *Скритник М.* Образотворчий фронт на рівень нових задач. Промова на партнаradі в справах образотворчого мистецтва ЦК КП(б)У 9.V.1932 // *Скритник М.* На герць: Мистецькі фронти на Україні за постановою ЦК. — Харків, 1932. — С. 55–85.
343. *Скритник М.* За самоусвідомлення та пролетарське настановлення в образотворчому мистецтві. — Харків, 1931.
344. *Скуратовський В.* Об'єктивно изучать ретроспективу: Матеріали «круглого стола» «Соцреализм: мифы и реальность» // Филос. и социол. мысль. — 1995. — № 7/8. — С. 47–53.
345. *Слотердайк П.* Критика цинічного розуму. — К., 2002.
346. *Смирнов И.* Соцреализм: Антропологическое измерение // Соцреалистический канон / Сб. ст.; Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. — СПб, 2000. — С. 16–27.

347. *Смолич Ю.* Розповіді про неспокій // Твори: В 7 т. — К., 1986. — Т. 7. — Кн. 1.
348. *Смолич Ю.* Розповідь про неспокій триває // Твори: В 7 т. — К., 1986. — Т. 7. — Кн. 2.
349. *Соколюк А.* Графіка бойчукістів // Часопис «Березіль». — Харків; Нью-Йорк, 2002.
350. *Сопоцинский О.* Образ нашей Родины в советской живописи. — М., 1963.
351. Соціалістичний реалізм і українська культура: Матеріали наук. конф. 3 березня 1999 року. — К., 1999.
352. Соціологія: Короткий енциклопедичний словник / Уклад. В. Воловича. — К., 1998.
353. Соціологія: Терміни, поняття, персоналії: Навч. словник-довідник для студентів / Уклад. В. Піча, Ю. Піча, Н. Хома; За заг. ред. В. Піча. — К.; Львів, 2000.
354. Соцреалистический Канон. — СПб, 2000.
355. Спілка художників України: Зб. «Крізь роки». — К., 1998.
356. *Сталін Й.* Вопросы ленинизма. — Изд. 10-е. — М., 1953.
357. *Сталін Й.* Політичний звіт на XVI з'їзді ЦК ВКП(б) // Твори: У 13 т. — К., 1948. — Т. 12.
358. *Сталін Й.* Про політичні завдання Університету народів Сходу (Промова на зборах студентів КУТС. 18 травня 1925 р.) // Твори: У 13 т. — К., 1948. — Т. 7.
359. *Сталін Й.* Нова обстановка — нові завдання господарського будівництва: Промова на нараді господарників 23 червня 1931 // Твори: У 13 т. — К., 1948. — Т. 13.
360. *Степанов А., Иванов Г., Нечаев Н.* Архитектура и психология. — М., 1993.
361. *Степанян Н.* Заметки об изучении «соцреализма» в конце XX века // Пути и перепутья: Материалы и исслед. по отечественному искусству XX века. — М., 2001.
362. *Степанян Н.* Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. — М., 1999.
363. *Степовик Д.* Скульптор Лео-Мол: життя і творчість. — К., 1995.
364. *Тарахан-Береза З.* Василь Кричевський і національний музей-пам'ятник // Образотворче мистецтво. — 1998. — № 1. — С. 27–28.
365. Творческие Союзы в СССР. — М., 1970.
366. *Тихонова В.* Хотелось бы всех поименно назвать... И. И. Падалка // Декоративное искусство СССР. — 1990. — № 9. — С. 13.
367. *Ткаченко С.* Українські художники на Всесоюзній сільськогосподарській виставці // Образотворче мистецтво. — 1939. — № 10. — С. 8–10.
368. *Толстой В.* Рубеж 1920–1930-х годов в истории советской художественной культуры // Искусство. — 1990. — № 5. — С. 26–30.

369. Тоталитаризм как исторический феномен / Под ред. А. А. Кара-Мурзы. — М., 1989.
370. Трагедия советской деревни. Коллективизация и раскулачивание: В 2 т. — М., 2000. — Т. 2.
371. *Тугендхольд Я.* Искусство народов СССР // Печать и революция. — М., 1927.
372. *Тугендхольд Я.* Искусство Октябрьской эпохи. — Л., 1930.
373. *Турчин В.* Образ двадцатого в прошлом и настоящем. — М., 2003.
374. Українська радянська графіка / Упор. І. Врона. — К., 1958.
375. Український театр ХХ століття. — К., 2003.
376. *Ушанова Н.* Проблемы искусствознания в трудах Ф. И. Шмита // Вопросы отечественного и зарубежного искусств. — Л., 1982. — Вып. 2. — С. 187–196.
377. *Федорук О.* Авангард України: Поміж Сходом і Заходом (1910–1930-ті рр.) // Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів. XI Міжнар. з'їзд славістів. Братислава, 30 серпня — 8 вересня 1993 р. — К., 1993.
378. *Фіголь А.* Політична сатира в українському мистецтві кінця ХІХ — початку ХХ століття: Короткий нарис. — К., 1974.
379. *Фінберг А.* Попередження Ханни Арендт (Передмова до «Джерела тоталітаризму»). — К., 2002. — С. 6–8.
380. *Франко І.* Твори: У 20 т. — К., 1955. — Т. 17.
381. *Фрейд З.* Психоаналитические заметки об автобиографическом описании случая паранойи // Психоанализ. — 2003. — № 2. — С. 42–93.
382. *Фрейд З.* Будущее одной иллюзии // *Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э. и др.* Сумерки богов. — М., 1990. — С. 94–142.
383. *Фром Э.* Психоанализ и религия // *Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э. и др.* Сумерки богов. — М., 1990. — С. 143–221.
384. *Фюрте Ф.* Минувле однієї ілюзії. — Париж, 1995.
385. *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. — М., 1993.
386. *Хайт В.* Об архитектуре, ее истоках и проблемах // Советский конструктивизм, Иван Леонидов и мировой архитектурный процесс. — М., 2003.
387. *Хан-Магомедов С.* Две концепции авангарда: Конструктивизм и супрематизм // Архитектура СССР. — 1990. — № 3. — С. 12–19.
388. *Хан-Магомедов С.* Творческие течения, концепции и организации советского авангарда: В 7 т. — М., 1993–1997.
389. *Хан-Магомедов С.* Уроки неистовых двадцатых // Архитектура: Прил. к «Строит. газете». — 1988. — № 7 (671). — С. 4–5.

390. Харьковский государственный университет 1805–1980: Ист. очерк. — Харьков, 1980.
391. *Херсонский И.* Тоталитаризм внутри нас // Психоанализ. — 2003. — № 2. — С. 150–155.
392. *Холостенко М.* Міс Ван-Дер-Рое // Нова генерація. — 1928. — № 10. — С. 264–265.
393. *Хомутецкий Н.* Архитектура эпохи империализма: Конспект лекций. 1939–1940 уч. год. — Л., 1939.
394. *Цапенко М.* О реалистических основах советской архитектуры. — К., 1953.
395. *Цапенко М.* Идеализм и формализм архитектурной эстетики И. В. Жолтовского // Архитектура и строительство. — 1949. — № 4. — С. 2–6.
396. *Цапенко М.* О национальной форме в Советской архитектуре // Архитектурное творчество: Сб. / Под ред. М. Цапенко. — К., 1953. — С. 33–68.
397. Це нас стосується!: Вандалы в музеї // Жовтень. — 1989. — № 4. — С. 13–15.
398. *Цеткин К.* Воспоминания о Ленине. — М., 1955.
399. *Циганко О.* Художньо-виставкова діяльність у Харкові (1917–1934): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. — Харків, 2002.
400. *Чаговецъ В.* Живопис на фанері // Вечерний Киев. — 1929. — № 24.
401. *Чепелев В.* Про одну скульптурну ідею // Образотворче мистецтво. — 1939. — № 10. — С. 20–25.
402. *Чепелик В.* Теоретична спадщина українського архітектурного модерну // Архітектурна спадщина України. — К., 1994. — Вип. 1. — С. 162–180.
403. *Чепелик В.* Український архітектурний модерн у дзеркалі епохи // Архітектурна спадщина України. — К., 1996. — Вип. 3, ч. 1. — С. 198–221.
404. *Черватенко А.* Промовте — життя моє — і стримайте сльози. — К., 1987.
405. *Червоная С.* Проблемы национальных культур народов СССР в художественной критике // Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов / Под ред. В. Ванслова и Л. Денисовой. — М., 1977. — С. 250–318.
406. *Черкасова Е.* Новое строительство Харькова 1920–1930-х гг.: Революция и конформизм // А.С.С. — 2000. — № 3. — С. 95–97.
407. *Чернов М.* Микола Рябинин. — К., 1973.
408. *Чернова З.* Тоталітаризм та українське мистецтво 1930-х років: Статус митця, уніфікація творчості // Третій Міжнар. конгрес українців. 26–29 серпня 1996 р. Філософія. Історія культури. Освіта. Доповіді та повідомлення. — Харків, 1996. — С. 16–17.

409. Чорна книга комунізму: Дискусійні статті / Упор. С. Кройцберг, І. Маннтойфель, А. Штейнінгер, Ю. Унзур. — К., 2001.
410. *Шаповал Ю.* Маршрутами історії. — К., 1990.
411. *Шаповал Ю.* Україна. ХХ століття: Особи та події в контексті важкої історії. — К., 2001.
412. Шишко Сергій Федорович: Каталог виставки творів. — К., 1981.
413. *Шовкуненко О.* Альбом / Упор. І. Блюміна. — К., 1994.
414. *Шпаков А.* Станкова і книжкова графіка // Історія українського мистецтва: У 6 т. — К., 1967. — Т. 5. — С. 302–323.
415. *Шпаков А.* Олександр Мурашко. — К., 1959.
416. *Шпаков А.* Художник і книга. — К., 1973.
417. *Шпеєр А.* Воспоминания. — Смоленск, 1997.
418. *Шубович С.* Госпром: Небесный венец Харькова // А.С.С. — 2000. — № 3. — С. 98–99.
419. *Шелков К.* Лени Рифеншталь // Бульвар. — 2003. — № 12. — С. 6–7.
420. *Юнг К.* Психология бессознательного. — М., 1994.
421. *Юстус У.* Возвращение в рай: Соцреализм и фольклор // Соцреалистический канон: Сб. ст.; Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. — СПб, 2000. — С. 70–80.
422. *Юхимець Г.* Українське радянське мистецтво 1941–1960 рр. — К., 1983. — С. 134–136.
423. Яблонська Тетяна: Каталог виставки етюдів. — К., 1981.
424. *Яковлева Г.* Массовое сознание и «третья реальность» // Творчество. — 1991. — № 6. — С. 48–52.
425. *Янко Д.* Памятники и монументы Украины. 1811–1982: Альбом. — К., 1982.
426. Яценко Володимир: Каталог виставки творів. — К., 1986.
427. *Bown M.* Socialists Realist Painting. — London, 1998.
428. *Golomstock I.* Tonalitarian Art. — London, 1990.
429. *Нрыциук G.* Ukrainizacja Lwowa // Odra. — 1997. — № 6. — P. 9–10.
430. *Malia M.* The soviet Tragedy. 1917–1991. — The Free Press, 1994.
431. *Ostrowski G.* Epilog polskiego życia artystycznego we Lwowie // Odra. — 1992. — № 12. — P. 46.
432. *Pohl D.* Stalinistische Massenverbrechen in der Ukraine 1936–1953. — Mannheim, 1997.
433. *Simon G.* Nationalismus und Nationalitäten politik in der Sowjetunion. — Baden-Baden, 1986.

434. Архів відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, папка «Л. Муравін».
435. Державний архів Чернівецької області. — Ф. Р-16, Оп.1. Спр. 10.
436. Запис розмов з жителями с. Писаревщина, Диканського р-ну, Полтавської обл. — 2002. — Фонотека О. Роготченка, касета 1.
437. Запис розмови з архітектором В. Ф. Константиновим — учасником забудови Харкова 1930–1950-х років ХХ с. (Архів О. Роготченка, справа 2, оп. 1 від 18.08. 2003).
438. Запис розмови з В. Микитою. Київ 6 травня 2003 р. Фонотека О. Роготченка. — касета 1/1.
439. Путівник по Харкову. — 1947 р. Автор тексту та видавництво невідомі. — Місце зберігання — приватний архів родини Остапа Вишні.
440. Путівник по Одесі. 1947 р. Автор тексту та видавництво невідомі. — Місце зберігання — приватний архів родини Остапа Вишні.
441. Путівник по Києву 1947 р. Автор тексту та видавництво невідомі. — Місце зберігання — приватний архів родини Остапа Вишні.
442. ЦДАМЛМУ: Петрицький Анатолій Галактіонович (1856–1964). — Ф. 237. Од. зб. 176. Оп. 2.
443. ЦДАМЛМУ: Пащенко Олександр Сафронович (1906–1963). — Ф. 117. Од. зб. 1. Оп. 1.
444. ЦДАМЛМУ: Пащенко Олександр Сафронович (1906–1963). — Ф. 117. Од. зб. 2. Оп. 1.
445. ЦДАМЛМУ: Пащенко Олександр Сафронович (1906–1963). — Ф. 117. Од. зб. 3. Оп. 1.
446. ЦДАМЛМУ: Пащенко Олександр Сафронович (1906–1963). — Ф. 117. Од. зб. 4. Оп. 1.
447. ЦДАМЛМУ: Документи діячів літератури і мистецтва з відомчих архівів прокуратури, суду і органів КДБ УРСР. — Ф. 1196. Од. зб. 14. Оп. 2.
448. ЦДАМЛМУ: Документи діячів літератури і мистецтва з відомчих архівів прокуратури, суду і органів КДБ УРСР. — Ф. 1196. Од. зб. 2. Оп. 2.
449. ЦДАМЛМУ: Документи діячів літератури і мистецтва з відомчих архівів прокуратури, суду і органів КДБ УРСР. — Ф. 1196. Од. зб. 4. Оп. 2.
450. ЦДАМЛМУ: Документи діячів літератури і мистецтва з відомчих архівів прокуратури, суду і органів КДБ УРСР. — Ф. 1196. Од. зб. 5. Оп. 2.
451. ЦДАМЛМУ: Документи діячів літератури і мистецтва з відомчих архівів прокуратури, суду і органів КДБ УРСР. — Ф. 1196. Од. зб. 6. Оп. 2.

452. ЦДАМЛМУ: Документи діячів літератури і мистецтва з відомчих архівів прокуратури, суду і органів КДБ УРСР. — Ф. 1196. Од. зб. 7. Оп. 2.
453. ЦДАМЛМУ: Документи діячів літератури і мистецтва з відомчих архівів прокуратури, суду і органів КДБ УРСР. — Ф. 1196. Од. зб. 8. Оп. 2.
454. ЦДАМЛМУ: Документи діячів літератури і мистецтва з відомчих архівів прокуратури, суду і органів КДБ УРСР. — Ф. 1196. Од. зб. 9. Оп. 2.
455. ЦДАМЛМУ: Документи діячів літератури і мистецтва з відомчих архівів прокуратури, суду і органів КДБ УРСР. — Ф. 1196. Од. зб. 13. Оп. 2.
456. ЦДАМЛМУ: Касіян Василь Ілліч (1896–1976). — Ф. 196. Од. зб. 13. Оп. 1.
457. ЦДАМЛМУ: Касіян Василь Ілліч (1896–1976). — Ф. 196. Од. зб. 27. Оп. 1.
458. ЦДАМЛМУ: Глущенко Микола Петрович (1901–1977). — Ф. 49. Од. зб. 1. Оп. 1.
459. ЦДАМЛМУ: Глущенко Микола Петрович (1901–1977). — Ф. 49. Од. зб. 12. Оп. 1.
460. ЦДАМЛМУ: Глущенко Микола Петрович (1901–1977). — Ф. 49. Од. зб. 7. Оп. 1.
461. ЦДАМЛМУ: Глущенко Микола Петрович (1901–1977). — Ф. 49. Од. зб. 173. Оп. 1.
462. ЦДАМЛМУ: Хвостенко-Хвостов Олександр Вініамінович (1895–1968). — Ф. 59. Од. зб. 366. Оп. 1.
463. ЦДАМЛМУ: Трохименко Карпо Дем'янович (1885–1979). — Ф. 61. Од. зб. 1. Оп. 11.
464. <http://www.region.tver.ru/pu/slovesn/litved/n62.htm>.
465. http://master.parnas.ru/artikler_style/soci.htm.
466. <http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky>.
467. E-mail: uart@bx.kiev.ua.

THE DISTINCTIVE FEATURES OF THE FINE ARTS IN THE SOVIET UKRAINE OF 1930–1950

Nowadays the Ukrainian art historians, theorists and critics have to go through a hard period of reevaluation of many events and phenomena. The reconstruction path of the Ukrainian culture and art, especially its «upper» layers (of the recent XX century), is actively trying to fill up a number of blank spots and reconsider the distorted historical facts. There come back undeservedly forgotten and forcedly expelled occurrences, art groups and schools, names and creative works of the painters.

One can often come across the idea that it is no longer worth of talking about the totalitarian past — one should live for the nowadays and future. However, the essential issue is that the formation of our young state testifies that an advance may turn out somewhat slow and even hopeless without the thorough study and relevant estimate of the recent totalitarian period. Only sensible and unprejudiced analysis from the weighted scientific and non-ideological positions may help put a full stop to many problems of the national art.

The European scientists interpret the deformations in the fine arts of the totalitarian regimes as a constant but still emphasize the high academic mastery of the artists of that period. The social problems of the totalitarian art seem to have become of secondary importance for many of them. The profes-

sional research of the art works, composition principles and colour techniques goes to the forefront. Nearly each higher art school in Europe has on its curriculum art history and theory lectures which widely cover the specific features of the art in the totalitarian states and its influence on the world culture development.

The research of the art processes of the totalitarian epoch has become possible in Ukraine since a certain time distance of the independent state existence. Only today there have appeared the real possibilities for objective estimate of all changes taken place in the art environment of the Soviet times. The special attention is given to the thorough investigation of the radical turn of 1930 induced by the forced introduction of the social realism method and elimination of all art organizations and creative tendencies. The wartime seems to be the special one from the point of view of the reevaluation — the ruling clique changed for a short period their attitude to the intellectuals and creators. The disclosure of the post-war history facts casts light on the painter's actions and the art product which used to be created during that period up to the well-known XX Congress of C.P.S. U. The very understanding of the importance of 1930–50 periods made the author to write and publicize his investigation.

The research trend was chosen according to the government scientific programs aimed at providing objective history of the Ukrainian culture and in line with study «The Distinctive Features of the Art Processes in Ukraine in 1930–1950» of the Contemporary Art Institute of the Ukrainian Academy of Arts (protocol #12/1-R of 24.02.04)

The research objective lies in the study of the number of facts of the changes in the Ukrainian fine arts and their development at the first stage of the Soviet totalitarian regime.

The following tasks aimed at reaching the target:

- to specify the art environment in Ukraine before the totalitarian period;
- to analyze social and political changes of 1930 that caused «the new» ways of the art and architecture development in the Soviet Ukraine;
- to outline the influence of the social and political background on the art processes by analyzing the most distinctive art works of some artists;
- to determine the tendency of one-vector dialogues «audience-painter» and «critic-painter» governed by the authorities;
- to show the impact of the cruel ideological pressing on the conscious thinking of the creators;

– to uncover differences between the European totalitarian regimes of those times and the orders ruled in the Soviet Ukraine in part of their influence upon the culture and art; the analysis is to be done on the basis of the thorough study of art and historical sources and evidences of the art people of that time;

– to illustrate that the dominant of the special type of the totalitarian regime in the Soviet Ukraine of 1930–1950 gives grounds to consider the Ukrainian art of that time as a unique phenomenon in the European and world art processes.

The fine arts of the Soviet Ukraine of 1930–1950 and specific art works of the painters, sculptors, graphic artists and architects became the subject of the given research. The short analysis of changes in architecture as a basis of the fine arts development summarizes the peculiarities of the creative methods.

Social and cultural processes in the art sphere of the Soviet Ukraine became the subject of investigation.

Systems and comparative analysis considered the Ukrainian Soviet art of 1930–1950 in the context of other typologically similar phenomena. Method of induction helped study special literature and historical records. The historical approach covered the historical aspects of the issue. The contextual method contributed to examination of the Ukrainian art of 1930–1950 years.

The chronological frames of the research determines the year of 1929 as «totalitarian art of the first phase and 1960 as a Thaw period».

The paper examines the creation of the painters and art processes in the central and eastern parts of the Soviet Ukraine and provides the short characteristics of the art environment of Galicia, Transcarpathia and Bukovyna for comparison.

The scientific novelty lies in the facts that:

– for the first time in the national art study the peculiarities of the art process in Eastern and Central Ukraine are considered from the point of view of the creators who lived and worked under the totalitarian regime;

– the socio-political and socio-psychological background is outlined as the strictly controlled one-vector development of the Ukrainian art in 1930–1950;

– it was proved that the period of 1930–1950 belonged to the special type of the Soviet totalitarianism that caused the specific impact on the development of the Ukrainian art and culture; this fact determines the exclusive importance of the study of the materials connected with this period;

– the Ukrainian painters were emotionally and physically depended on the totalitarian system and a number of factors that had taken place only on the Ukrainian territory and determined the special order in the Ukrainian culture in general and the fine arts in particular;

– the research refutes the myth that there was no resistance in the art circles as to the creative methods which were obligatory to use in the second half of 1930;

– the scientific circulation includes the earlier unknown documents — correspondence of O. Dovzhenko, A. Petrytsky, M. Hlushchenko and O. Khvostenko-Khvostov, as well as the reports of the officers of the criminal investigation departments and staff reports to the punitive institutions in Kyiv and Moscow about the activity of the Ukrainian intellectuals;

Ukrainian artist Ivan Udovutsia and new works of Mykhaylo Boychuk's school were opened to the public.

The practical significance consists in the fact that the research material is little known to the public and the experts; its principal conclusions and theoretical considerations can be used in preparing certain sections of the new edition of the art history of Ukraine as well as in large-scale investigations of the art issues of the XX century. The author's general conclusions will stand in good stead for textbooks and lectures on history of art and culture. They will also contribute to the works of the museums of the modern Ukraine.

The distinctive features of the research are determined by the specific character of the historical period and by the fact that the firsthand materials of that period have become only recently available. There are practically no contemporary fundamental sources on the theme and it severely complicated the issue. In the long run the used literature sources can be divided into three essential groups.

The first group includes the editions that were published in 30–50 years of the XX century. They were first hand response to the process going on in that period. Those were, first of all, Moscow journals «Art» and «Creation», Kyiv magazines «Art and Sculpture», «Socialist Kyiv», «Fine Arts», «Construction and Architecture», Kharkiv's «New Generation» and Lviv's «Ukrainian Art». Their pages included the polemics that was not a discussion per se, but a mass, at first concealed and later barefaced propaganda, which then turned into an open

ideological pressure. The latter, in its turn, changed into the crushing struggle with formalism, Ukrainian bourgeois nationalism and rootless cosmopolitanism. It was especially notable in the postwar period. Art literature used to be extremely ideology-driven. Numerous publications in the newspapers and journals often became the subject of certain discussions and reactions. The serious scientific articles used to imply the Aesopian elements — the real state of affairs could only be read between the lines.

The art development became more intense in Ukraine after the war. The Kyiv State Art College and National Research Institute of Art, Folklore and Ethnography of the Science Academy contributed to this process enlivening the activity of the authors who were making certain impact with their criticism on the creative and private life of the artists. The names of Leonid Vladych, Borys Lobanovsky, Yuriy Belichko, Petro Hovdia, Volodymyr Tseltner, Lidiya Popova, Platon Biletsky, Liudmila Sak, Hryhoriy Ostrovsky, Adam Zhuk, Tetiana Karavasylyova, Yevhen Afanasyev, Vasyl Afanasyev, Oleksandr Fedoruk, Liudmila Sokoliuk and Olga Tarasenko are worth of being mentioned here.

The literature that appeared in print in the sixties (there were not only articles but also monographs in the scientific editions) was subordinated to the ideological postulates more strongly — it did not reveal the real situation in the art development and problems but determined the official level of the art that only pretended to be the real one from the ideological view; the truth was quite the opposite. Such publications outlined the limited amount of the artworks and painters of the thirties and fifties artificially expressing the development line of the Soviet Ukrainian art.

The works should have met the fundamental basis of the single creative method of the social realism; the leading party bodies made the orders or imposed certain requirements. The majority of really interesting creators who unofficially influenced the real art development were suppressed; the official researches avoided to examine the extraordinary creative works and actual state of affairs. The partial investigation used to take place but they could not be published.

Thus, the one-sided biased interpretation of the events and occurrences was quite natural and insurmountable in that time. Our research refers to such versions in a sense of statement of certain facts, names and works aiming at studying the nature of the negative impact of the totalitarian system on the culture, malicious and deliberate regulatory measures in the art and suppression of the art

tendencies and creators. This can be said about the publications of M. Lifshyts and L. Reinhart «Crisis of Ugliness: From Cubism to Pop-Art» and of V. Kriuchkova «Anti-Art: Theory and Practice of Avant-Garde Movement»

The fifth and sixth volumes of «Ukrainian Art History» have become the infallible success in the research and interpretation of the problems of the sculptural arts of the thirties. It should be remembered that the writing team worked under the ideological pressure and it was quite an achievement that for the first time after the repressions the publication mentioned and even illustrated the works of painters M. Boychenko, V. Palmov, A. Taran, P. Holubiatnykov, M. Sharonov, I. Zhdanko, D. Shavykin, Yu. Sadylenko, I. Shtilman, I. Padalka, M. Epshtein, V. Zauze, O. Pavlenko, M. Zhuk, A. Cherkasky, O. Bohomazov, M. Shekhtman, F. Krychevsky, M. Rokytsky, M. Pavliuk, A. Ivanov, K. Gvozdyk, K. Yeleva, S. Nalepinska-Boychuk, V. Tatlin, K. Malevich, O. Myzin, L. Po, Zh. Dindo, O. Arkhynenko, O. Kurylas, A. Manastyrsky, P. Selsky, O. Novakivsky as well as art critics I. Vrona, P. Horbenko, F. Ernst, Ya. Zatenatsky. Ye. Kholostenko, V. Khmury.

It is important to speak of the publications printed abroad among the émigrés. Those were eyewitness recollections, articles expressing independent thoughts and real historical facts. They helped introduce the names of the painters who had to go into exile and thus, they automatically became the enemies of the people. Their unique creation and active exhibition activity were widely covered in Ukrainian journal «Notes from Art» published in Philadelphia (USA) in the fifties. The articles of Ye. Blakytyn were highly publicized in 1970–1990.

The scientific researches published in the post-Soviet period (the second half of 1980 up to 2003) became of extreme significance in the process of book writing. They included the true and deep analytics on the changes in the judgment of the art process of the thirties pointing out the facts of forced de-structuring of the art environment and the consequences of deformation of the aesthetic ideas. One could also come across the analysis of the instant connection between an art event and certain socio-political convulsions. The publications on the tragic destinies of the famous creators became of much importance. Doctor V. A. Afanasyev (1921–2002) was an outstanding Ukrainian art critic who studied the issues of the social realism in Ukraine. He depicted the path of the Ukrainian art in his «Ukrainian Soviet Painting» of 1962 and «Social Realism in the Ukrainian Fine Arts» of 1967.

It is important to emphasize that the foreign scientists provided the numerical analysis of the artificial situation in the art and culture of the totalitarian system in their discussion papers and fundamental monographic researches of the art processes of that period. Unprejudiced views were of considerable importance for conducting certain parallels and comparative analyses in our work.

It should be mentioned that the thirties turned out to be the most interesting years for many researches due to the fact that the period must have become rather significant in a sense of new formations in the art. It was just at that time when the socialist realism art started to appear in the USSR revealing certain analogies with the global wave of neo-realism, metaphysical painting, surrealism, German impressionism, new essence and practice of the European totalitarian regimes. That period is extremely dramatic, dynamic and interesting in the Ukrainian art history. The quality category is not essential for understanding the physiology of the totalitarian art. This is the question of mentality but not of professionalism. However, it is impossible avoid the qualitative analysis while estimating the art heritage. The totalitarian art is capable to generate the genius creations — but truly speaking, only at the first stage of its development. There remains less and less freedom while forming up the style. The demand for real talents was decreasing; the just executors and epigones were in favor.

The fundamental articles of «Canons of Socialist Realism» Collection widely cover the theme of social realism and totalitarianism. The distinguished scientists of Germany, the USA, Switzerland, France and Russia — S. Boym, L. Geller, I. Golomshtok, B. Groys, H. Gunther, V. Paperny, O. Ronen and others among them — often gathered at the international scientific conferences at the Bielefeld University and Center for Interdisciplinary Research (Germany). The Collection includes about seventy articles. The publication was the first one to have a try at systemic description of the socialist realism canon in literature, fine arts and architecture.

The mentioned period is also interesting by the fact that the Western Ukraine, which was joined to the USSR only in 1939, was developing according to quite different laws. Its art life in the thirties and early post-war years was practically excluded from the scientific research by the totalitarian ideologists. Until quite recently only the Ukrainian émigrés abroad conducted some works on this period.

In Ukraine the articles and works on the socialist realism appeared in the years of 1990. Their authors break the customary stereotypes and try to give the real and principal estimate of those events. This period of the national art is characterized by the disclosure of the earlier concealed facts from the Ukrainian art history. One should here mention the researches of N. Aseyeva, M. Batog, H. Skrliarenko, S. Pobozhiy, O. Fedoruk, O. Holubets, O. Novytska, O. Petrova, M. Protas, Z. Chegusova, A. Revenko, O. Shpak, M. Selivachova, T. Kara-Vasilyeva, O. Rogotchenko, V. Ruban, O. Lahutenko, L. Lysenko, I. Mishchenko, V. Habelko, V. Kovalynsky, P. Shmahal, V. Kravchenko and others. The fundamental research of O. Holubets «Between Freedom and Totalitarianism: Art Environment of Lviv in the Second Half of XX Century» was published in 2001. The study and research of the world totalitarian systems started abroad since the end of 1940. Nowadays a number of research papers have been translated into Ukrainian, though the majority still remains in the original languages. One of the largest works is «Around Politics» by Paul Rikel. Historians and art critics, who emigrated from the former USSR, hold the special place among the researchers of the Soviet totalitarianism. The papers that were forbidden in the motherland were highly appraised abroad. The fundamental and interesting researches of B. Levytsky were published in Germany in 1950–60. B. Groys, an author of «The Total Art of Stalinism», and I. Golomshtok, «of Totalitarian Art», immigrated to Germany in 1980–90. B. Lobanovsky, who wrote «Realism or Socialist Realism in the Ukrainian Art of the Soviet Period», moved from Ukraine to Germany. It looks like that the above-mentioned authors seem to have investigated the foreign history. However, the history in general, especially the art history, is one of the complicated sciences. One should grasp the whole spectrum of emotions of the creators in order to draw right conclusions. A man shall dedicate the better part of his life to comprehend the innumerable amount of information to be capable to make self-conclusions. This phenomenon seems to have played the negative role in this case. The historians of the older generation, as a rule, turned to be unable to overcome the communistic stereotypes grasped since their childhood. The newest works of the true historical content was rather important for our research as they shed out the light on the «white spots» of the Ukrainian history and some socio-political cataclysms. For an obvious reason the Ukrainian scientists turned to these issues only in the beginning of 1990. «Cost of the Breaking Point» by S. Kulchutsky, the first monograph on the famine of 1932–1933, came out in 1991.

The research has the dominant method of the art review as the essential and most important component in depicting the art life in the years of 1930–1950. The assigned tasks were solved by addressing the principles of classification and historicism. Deduction and induction were used to study the origin and formation of the totalitarian art in Ukraine in the thirties. The contextual method helped discover the regularities and trends. The research could not go without the comparative analysis of the Ukrainian art in the context with other typologically similar events.

The historiographic analysis of the source materials revealed that the Ukrainian art of the thirties was mostly regarded according to the firm ideological schemes of the totalitarian regime. Only since the second half of the eighties they started to publish the works where the authors tried to interpret the events of the recent past without fear or favor. Nevertheless, the period of the thirties in the Ukrainian art was not yet examined in the aspect of the new approaches; this research is the first attempt to consider it objectively. The comparative and descriptive art analysis was among the most important methods of the research. The archives and printed materials of the national and foreign origin was the basis for this scientific investigation.

While speaking of the art life panorama of the Soviet Ukraine, one should first mention the detailed characteristics of the prevailing creative method of that period. From the terminological point of view, this method entered the world history as socialist realism. It was spread over all plastic arts — painting, graphic art, sculpture, theatre, music, literature, cinematography, radio and television. The socialist realism lived from 1930 up to 1990. Moreover, there is every reason to believe that it still exists but not as a prevailing method but just as a certain art trend.

There are polar views of the scientists, art critics and philosophers as to the determination of «socialist realism» as a term, style and tendency in the art. There was no single opinion on it, so we consider it necessary to analyze the key principles of the style that used to be the second one after the avant-garde in the Soviet empire.

The socialist realism did not win the other art trends in the open struggle but got its victory with the coercive actions undergoing modification in form and content three times. The only unchangeable constant party belonging and the art and aesthetic standards were elaborated in the new state to serve it. Within the years, the style took new life and transformed in line with the requirements of the

Soviet state. It suppressed the creators who were unwilling to support it and favored those who recognized it. It should be still mentioned that the dominant of the socialist realism discovered a number of talented creators who, adhering to the forced alternative, tried to produce real masterpieces.

The present art science distinguishes the three periods of the socialist realism development — 1930–1940, 1945–1960 and 1960–end 1980. Each period had a double view upon the issue — the official and unofficial. There appeared more opinions after the democracy's victory. Our art experts used to refer to the works of the national scientists until the times of the so-called «perestroika» (reformation). At present, famous foreign philosophers and researchers are attending to the issues of the socialist realism in the USSR. They study the socialist realism as a unique example of art development in the totalitarian states. Adhering to the rules of art ethics, we would try to use the views of the scientists of the different periods of the Soviet state and the present opinions. In order to confirm the philosophic or art doctrine of the Soviet time, it is enough to quote any literature of a Soviet republic as the party instructions provided in Moscow had to be duplicated and followed at the local level.

The key feature of the socialist realism was Party spirit that turned the creative style into the political method.

The first fighters against the socialistic realism were Proletcults (proletarian culture organization) which were trying to introduce new independent culture and art. V. Lenin headed the struggle against the Proletcults. The Soviet regime followed the policy that should always have an image of an enemy. As a rule, the enemy showed up but immediately disappeared after the intrusion of the Communist party. From time to time, the victory of the Communist party should take place in the political and art life. The Party leadership was necessary to be grounded on the scientific basis. It was Maksim Gorkiy who would have clearly said about the victory of the new art style: «In what do I see the victory of the communism at the congress of writers? It is in the fact that those who considered themselves to be non-party men have recognized the communism as the only guiding idea in the art and painting». Depiction of a character in the socialist realism always requires the explanation why this very object has been put on the canvas. Thus, there appears additional attributes that speak of the painting as of the one being useful and instructive, or useless and unnecessary. The latter used to include portrait and landscape. Thus, the programmed art had desirable and

less necessary ideals. The new regime made up queer combinations and phrases, they were often anecdotic and foolish, but still praised in the art because of their political belonging. For example, an image of a «worker-intellectual» would be a desirable art character in the pre-war and post-war times. The creative method in the works of the post-war art was exclusively considered as a category of the Marx-Lenin-Stalin ethics. Two key factors became the basis of the method — form and content comparison and the limits of permitted conventionality in the art. The conventionality — a picture remains just an imprint without it — survived the transformation from the conditional portrayal in the thirties to the hyper realistic depiction of graphic range in sculpture or painting which only copied the life and created no real or secret implications. Strangely enough, such works (of V. Kostetsky, O. Shovkunenko, V. Kasiana and K. Trokhymenko) were widely spread and more understandable for the people. Views of the audience developed simultaneously with formation of the outlook of a creator. The Communist Party, which governed the Soviet art, had to break down the opposition of the painters of the elderly generation who got their education in the pre-revolutionary academies and art schools and had the old understanding of the method and subject. The fear to fall within «the formalist camp» forced the artists to degrade their potential. Nearly every week the mass media published an article on the Soviet fine arts and the right paths in the creation. «Historic» resolutions of the Central Committee of All-Union Communist Party on art and literature clarified the ideology for the Soviet painters and directed their creative activity. Ukrainian painters, graphic artists and sculptors armed with the Party instructions were getting ready for the art exhibitions. They praised the glory of the Motherland, immortalized the labor heroism of the Soviet people and sang of the beauty of the native land.

«The Soviet artists do not imagine their life without deep study of «Short Course of the History of All-Union Communist Party» that has become our handbook. The Stalin book helped me in my work over «Lenin and Ukraine» print where I tried to show the historic role of the Party and its leaders in establishing and strengthening the Soviet Ukrainian State», wrote V. Kasian, a famous Ukrainian artist, in his article «The Handbook of a Soviet Painter».

The negative result of the Soviet regime lied in neutralizing creator's individuality and originality. The identical concepts of «method of art expressiveness» and «style» took on different meanings within the totalitarian doctrine.

As for the Ukrainian fine arts of the thirties, it was under strict control and supervision of not only local but also Moscow art criticism. One could hardly come across the criticism of the Russian art by the Ukrainian experts at that period; there were a lot of instructions for the Ukrainian artists by the Moscow masters though. Many Ukrainian art experts tried to tell truth to the public on the pages of the local newspapers and art collections issued by the Institute of Art, Folklore and Ethnography of the Science Academy of the Ukrainian SSR. However, even the slightest deviation from the communist doctrine into the national aspect or mentioning of impressionism and pre-revolutionary avant-garde art ran into trouble with Moscow. It was all for nothing to hope for any favorable opinion as to the authenticity of the Ukrainian art within such a situation.

Thus, the method of the socialist realism based on «the high communistic morality» became the style of the Soviet Ukrainian art in the understanding of the post-war critics. The majority of the Soviet researches in the Ukrainian art used the term «socialist realism» while speaking of the modern art. There could not have possibly been the other way as the totalitarian system crushed the least will expression in the art.

We can state it in general — there is every reason to believe that the different understanding of the socialist realism urges to further examination of a diversity of the controversial issues.

At the early thirties the Ukrainian art regarding the plastic arts of other USSR republics, both of the European area (Belarus, Russia) and the Transcaucasian (Georgia, Armenia, Azerbaijan) and Central Asian regions (Kazakhstan, Uzbekistan and Kyrgyz), determined its own way of development based on the strong national traditions and achievements of the European art of that period. The struggle for the national ideals had started in Ukraine (both Eastern and Western) long before the victory of the socialist revolution of 1917 in Russia.

The cultural life of the beginning of the XX century was marked with numerous organizations and unions — their creative principles, congeniality and difference would become the subject of the national and global research. The overwhelming majority of the Ukrainian, Russian, Belarus, American and European scientists investigated the first years of the past century; of course, they studied the principles of the associations and unions in Russia and Ukraine. At the

same time, there is still no common document and accurate classification with the art analysis. In the early thirties, the graphical art section of the Leningrad Art Institute tried to list and to examine all the organizations in the Russian Federation, European and Asian Republics. The Communist Academy published the collection of papers and documents «The Soviet Art for Fifteen Years» under the editorship of I. Mats. After liquidation of the art associations, all archives went to the Union of the Soviet Artists. It was rather interesting that the majority of the Ukrainian documents were mailed to Moscow but not to Kharkiv or Kyiv. The archive papers of the Union of the Soviet Artists were destroyed during the war years of 1941–1944.

The rise of the art groups was accompanied by joint projects as well as by hostile confrontation. Two all-Ukrainian organizations — Association of the Artists of the Red Ukraine and Association of the Revolutionary Artists of Ukraine — took the leading role among a great number of the newly projects. Nearly all art organizations of Ukraine stopped their existence in the period of 1932–1938.

Resolution «On Reformation of the Literature and Art Organizations» put an end to the confrontation between the certain groups — the communistic unions of the Soviet writers, journalists and artists were arising shortly. The triumph of the art that was «national by its form and socialistic by its essence» turned out to be inevitable due to the intrusion of the Communist Party, its morality and ideology supported by the punitive institutions. This is the first important factor in objective understanding of the further development of the culture and art in 1930–1950. The people of little education and art knowledge came to power still in Lenin's times. The thesis that the art should belong to people and an artist should be political became the logical sequel in the ideology of the winners. The following twenty years made «essential» steps in distorting the art process. According to the opinion of Professor Yu. Shapovalov, 700 Ukrainian artists were repressed during 1920–1950. The regime took reprisals till the Great Patriotic War. At the same time, there appeared the new layer of «leader artists». Formula «about the Soviet Ukrainian art as a leading edge of the ideology» was accepted without any objections. The totalitarian system with its accomplices forbade and destroyed a mere trace of any opposition in the art at that period.

Such «a cultural» policy undoubtedly hindered the creative process of the Ukrainian fine arts, literature and architecture. The country of short odds formed

the similar culture. The USSR was under Bolsheviks supervision in the twenties (except for the Central Asia). Structuring of the Soviet republics finalized between 1924 and 1934. Nevertheless, the nationalism remained a constant threat for the stability of the state. Stalin understood and recognized that the national culture issues were closely connected with the political allegiance to Moscow and that is why the special attention was given to determination of the very essence of non-Russian cultures in the Soviet state. In May of 1925 Stalin made his speech «On the Political Tasks of the Eastern Nations» where he stated «What is the national culture? How can it be agreed with the proletarian culture? Was not it Lenin who said that there are two cultures — bourgeois and socialist; the national culture slogan is a reactionary motto of bourgeoisie which tries to blight the working people with the poison of nationalism?» During the following fifty years the word combination of «proletarian culture» was used by the Soviet art experts.

Ukraine had a considerably brighter art among the two European republics — Ukraine and Belarus. Thus, the Moscow policy aimed at subordinating the Ukrainian fine arts and at forcing it to serve the state devaluating the art quality of the genres. The literary form came into the first place in painting, graphic arts and sculpture of the thirties pushing out the plastic character. The new type of the art, determined as socialist realism, was a dominant on the whole territory of the USSR between the thirties and seventies. This trend was discovered and programmed by the politicians who artificially introduced it into the art life of the country. The global idea of the socialist realism in the USSR had to rely on the international experience (as International in the politics) and to be firmly established by the creation of non-Soviet artists and cultural figures. The messenger of its victory was the mythical prerequisites of the Cultural Revolution and its main achievement — a triumph of the socialist realism that had already become not only a method but a way of life of the art society. The First All-Union Congress of the Soviet Writers declared the socialist realism as the key art method in the Soviet Union on August 30, 1934. The following sixty years were a totalitarian epoch marked with the intrusion of the punitive and party institutions into the culture. The Congress formulated the new art ideology so that there would be no doubt as to the usage of the method. The government policy managed to bend to submission the fine arts forcing them to execute the state orders and this can be considered as one of the oddest phenomena of the totalitarian countries. The fear

for life compelled to obedience and work with the ruled canons. This can be said not only about the USSR. In the early thirties Hitler dispersed and actually destroyed Bauhaus, the most interesting architecture laboratory in Europe. The resistance to the regime ended in 1932 after the mass arrests of the intellectuals (at the same time the heroic realism was arising in Italy, Spain and Germany) and the overwhelming majority of the painters agreed and practiced the academician realistic means in the work composition, color texturing and subject. The exhibitions of the second half of the thirties in Moscow and Kyiv proved the total triumph of the new trend. According to Leni Riefenstahl, hundreds (!) of artists stood in line to the Hitler's office with the proposals to immortalize the bright images. The works of creators of Berlin, Moscow, Kyiv, Kharkiv, Madrid and Rome became rather similar in the main trends. The mass media of that period — newspapers, radio, later cinematography and television — helped the new art become plain. In reality, the adjustment of art predilections and moods was going on not that primitively as it may be seen from the first sight. The role of a state in its influence in submission of the intellectuals acquired the unprecedented traits.

The comparative characteristics of the totalitarian German National Socialism and the Soviet socialism that enveloped the whole Europe still remains without the final conclusions; as to the aspect of destroying the national elite, cultural heritage, literature and fine arts, each of the totalitarian regimes — German, Italian, Spanish, Russian or Ukrainian — had its own «style» features. In the struggle for the intellectuals, fascism and National Socialism used to lose to Bolshevism. The widespread opinion that their relations with the intellectuals were characterized by mutual hostility and estrangement is rather simple. It is just enough to mention the names of F. Marinetti, d'Annunzio, E. Pound, K. Hamsun, H. Benn and others. The famous phrase «when I hear the word «culture», I reach for my gun», which is deliberately assigned to Hitler, Gebbels or Goering, belongs to a character of the play of Nazi dramatist H. Johst and speaks of the culture that was never accepted by the Nazism. Any Soviet official could have also possibly said such words. Armed with the public opinion the Germans burned out books, organized exhibitions «Degenerative Art» and suppressed mostly foreign cultural figures. The majority of the non-Aryan architectures of Bauhaus were able to leave the country after its closing. The totalitarian government used to rely on the mass support. Thus, the sad conclusion proves that the totalitarian regime, irrespective of the country of origin, destroys the culture.

The Ukrainian totalitarianism destroyed the national culture by one hundred percent. After 1930 the art smithery and jeweler's art fully disappeared in Ukraine. The Soviet government needed twenty years to do way with any opposition. Only at the end of the twenties the Kremlin could start forming the society that was considered as socialist but was never the one. The short period of 1928–1940 completed the victorious formation of the Soviet society «in a separate state». The year of 1929 (21 December was Stalin's fifties jubilee) turned to be the beginning of Stalin's cult.

In the period of 1930–1960 the Soviet Ukraine went through the struggle with kulaks, collectivization, famine genocide, Cultural Revolution, great terror of 1937–1938, cult of personality, war and invasion, high treason, fight with the Ukrainian bourgeois nationalism, cosmopolitans, impressionism and formalism. Each of the mentioned phases had its certain impact upon the distortion of the Ukrainian art development.

Thus, a number of factors influenced the psychological state of the painters and art experts who survived the years of 1930 in the Soviet Ukraine. Those reasons mostly determined such a source of occurrences and that very type of art. The caution of the majority of creators became quite clear. Two feelings — of fear and hatred — could be read in many of works of the period. The mental condition of a creator could not but have left the impression on the other qualities — talent, knowledge, professionalism that should be looked from the other angle.

Deformation of an artist as a creative personality was going on in the Soviet Ukraine during the thirties. A painter felt caged up in the art society of the totalitarian country being unable to choose a method and style. It is important to understand this fact as the early thirties turned to be the last years when there was some cultural resistance to the government instructions supported by the fear of physical destruction of a man.

There were a number of myths of the Soviet government care about the national cultures of the USSR. The present time reveals more and more evidences of the real attitude of the Soviet totalitarian regime to the Ukrainian art and culture. One of the most vivid examples is the tragic destiny of Mykola Boychuk. His school absorbed the best national traditions but was not limited within their boundaries. The Master and his group were repressed and physi-

cally destroyed. Having punished the team of the monumental artists of the new art ideas, the Soviet regime destroyed the basis that could have led to further development of the Ukrainian culture and art during the next ten years. The efforts of the ideologists leveled the concept «Boychukism» to the most negative meaning that was bearing hidden danger and threat to everybody who dared mention it. The Teacher and his School were doomed to death. M. Boychuk was put to death July 13, 1934. The monumental works of M. Boychuk and his colleagues V. Sedliar, I. Padalka, S. Nalepiska, M. Kasperovych and others were destroyed; their names disappeared from the pages of the Soviet art history for a long time. It is hard to find a sketch or student's drawing of 1930. Everything that was connected with the name of M. Boychuk or his students seems to have been found long ago or perished forever. In this research the author managed twice to come close to the originals of the art heritage of M. Boychuk and his circle. The first one is the record of conversation with V. Zabashta who was Dean at the Kyiv State Art Institute in 1973 and tried to save the frescos of Boychuk's people that were discovered after the fire in one of the workshops on the second floor of the institution. The frescos' restoration was forbidden; they were painted out again according to the instructions of the management. It was also prohibited to take some pictures of them; but there is a detailed transcript of the depicted motives*.

The tempera depiction on the veneer board became the other discovery. The author admits that, judging from the way of figures composition, colorist manner (for example, the red kerchief of a woman is painted on the background of the red shirt of a man), the work might belong to V. Sedliar. I. Padalka and V. Sedliar used this very technique in their paintings. The portrait characters look very similar to the works of V. Sedliar «Portrait of Artist O. Pavlenko» (1927) and «At Liknep's (elimination of illiteracy) School» (1924–1925). Thus, we can make the assumption that those might be the sketches or even fragments of the unknown painting. M. Bohn in his socialist realism research mentions about the depiction of the working class on frescos and the perished fresco of M. Hurvich for the Sailor's Club in Odesa.

The state genocide crushed the artists whose creation was more «modest» than the icon-painting of the Boychuk school and their aspiration for Byzantine

* The transcript is kept in the record library of O. Rogotchenko.

art and colour and composition similarity with Spaniard Diego Rivera, Italians Mario Sironi, Ferruccio Ferrasi, Ubaldo Oppi, Giorgio di Chirico, German Christian Schad. The ideological doctrine of the Ukrainian SSR insisted on painter's balance between the utopian realism and realistic (natural) depiction of the events. An artist had necessarily to emphasize the historicity of the moment. Nowadays it becomes clear that the national consciousness and desire to work on the national sacral painting doomed M. Boychuk and his progenies to the physical destruction. The ideology and terror became the essential basis of the fine arts in the totalitarian Ukraine for the following decades.

The Ukrainian sculpture development had its own traits in the thirties. First of all, this was the instructed literary characters that were popular with plain consumers, that is, quite clear to the winner-nation. The slogan «the country should know its heroes» would be widely spread in the country; the sculptors would get involved in such a popularizing activity and this would explain the two key principles of the Ukrainian and Soviet sculpture of those times. Firstly, a sculptor would glorify and support the new regime on his own will or by force; secondly, the art would get a lot of characters which could not have claimed before, even theoretically, for the slightest art praise. These two components multiplied by art politicization would direct the development of the Soviet Ukrainian sculpture in quite a different channel. The other paradox would lie in the fact that, notwithstanding the infringement and dictates of the regime, the fine arts (sculpture in this case) would not lose but gain the traits of skills and professionalism. It became clear for millions of people of little education and served a perfect agitator during the wartime. The powerful totalitarian regime needed sculpture to realize its propaganda ideas and to strengthen the dictatorship. The post war period would start its sculptural steps on the city and village cemeteries where the bronze, copper, concrete and alabaster classical monuments would be erected touching the subconscious feelings of the people in their honor to the memory of the fallen heroes. The best samples of such monuments would be spread over the whole country. Perpetuation of the victory memory would be a favorable theme followed by the period of the giant structures. The sculpture art would hold a firm place in the ideological policy of the totalitarian countries. Of course, the totalitarianism of the Soviet Ukraine ranked it with the highly developed European countries — Russia, Germany and Italy. If the German sculptors who supported the fascist ideology were copying the principles

of the statue plastic of Polycletus and Praksiteles and the technique of Michelangelo, Rodin and Hildebrandt, the Ukrainian masters under the Party guidelines had to find their style that was typical for that period and to become a part of the Soviet ideological doctrine. A sculptor should support the myth about the extraordinary significance of the Party policy, demonstrate his full agreement with it and confirm the non-competence of the art. It was strange that irrespective of the ideological grips the general level of the sculpture school of the Soviet Ukraine in 1930–1950 improved and strengthened in the skills gaining the experience of the Aesop language.

With the beginning of the thirties the Ukrainian painting, as other plastic arts, was at the verge when all non-realistic achievements and gains were rather dangerous for creators. Before that time the Ukrainian culture, as a branch of the European art chain, was under the same impact which was common in other countries. This similarity was supported by the relations with the exhibition activity of France, Germany, Austria, Romania, Czech Republic, Poland as well as the painters' visits (mainly those from the Western Ukraine) to Canada and the USA. The Ukrainian painters of the mentioned period used to achieve the world success. A strong body, sound mind and iron will of the nation became the directive standard of the new art. The allegoric meaning of N. Ostrovsky's «How the Steel Was Tempered» (1932–1934) was an upbringing method for Bolsheviks. The phrases «the iron will of the leader and the party», «the iron unity of Bolsheviks», «iron pilots and tankmen», «iron wings» were the logical continuation of depiction of a strong man and his leader. The leaders of the totalitarian countries, in fact, supported the idea of a superman while depicting a leader and his actions. The Hitler's ideals were «bodies of soldiers as strong as steel». However, the Ukrainian painting phenomenon lied in the fact that under existing conditions of the forced choice and fear of imprisonment the creation of most painters did not fall into decay, but on the contrary, improved in its professionalism. The triumph of the socialist realism method did not come at once as it may seem now. It should be remembered that Ukraine, though being a Soviet republic, remained the European country and its art was advancing in the European context. The social orders used to reign in painting, that is, there were desirable and undesirable themes. Depiction of a strong and sound man was among the favorites. Fedir Krychevsky seems to have become the most typical here — in 1926 he painted «Self-Portrait in the White Sheepskin» where he depicted himself as a mythic

warrior, though emphasizing the nationality by the ornament on the sheepskin. One of the next works that would glorify the power of a man would be «Winners of Vranghel» with the strong figures standing on the conquered land. The painting «Jolly Milkmaids» would fully prove the doctrine of likeness of the Ukrainian art with the Russian and European ones of those times. The Russian O. Deyneka addressed the strong man theme in his «Lunch-Break in Donbass» (1935) where he depicted five young men playing football; A. Plastov contrasted the physical power of a man with the bathing horses in his «Bathing of Horses» (1937). The strong backs in the painting of Ukrainian Yu. Bershedsky «Fishermen» have something in common with the same sound bodies of German A. Kampf «The Rolling Shop» (1935–1937); the merry confidence of «The Girl from Hitler-Jugend» (1937) of E. Sundt resembles the girlish characters in O. Luibimovsky's «Evening in Steppe» (1937). The work of Spaniard R. Son-Scuv «Cement and Brick» (1936–1938) with a worker with a hammer and brick in the strong hands reminds of the man characters in the works of L. Muchnyk «Rebellion on Cruiser «Ochakov» (1936) and «Supply Provisions to Battleship «Potyemkin» (1934). The depiction of a physically strong man in the painting of the totalitarian countries had logical sequence in upbringing of a new man in the late thirties. This very art was confessed as a clear one for the plain people. The party concept would be of the most usage in the painting. According to O. Zhdanov's speech at the Session of the Union of Writers in 1934, 'the painting should be an ideological reformer and educational means in the spirit of socialism». The socialist realism painting of the Stalin epoch presented the events as a programmed «wonderful future». The party task to depict an ideal society found its response in the imaginative joy of many paintings («Jolly Milkmaids» of F. Krychevsky (1937), «Collective Farm's Fields in Blossom» of H. Svitlytsky (1935), «Workers of Dniprobud» of K. Trokhymenko (1937) and others). Merry and light-hearted life could be traced in the paintings of other countries of the totalitarian regime. Germany and Italy were the most typical among them. The incessant promise of the Communist Party about the wonderful future would require the compulsory optimism in any painting; its absence might have tragic consequences. One could understand the psychological state of an artist who was forced to shut his eyes to great misery around. Meanwhile, in the nearest time the negative and tragic characters would get more places than the positive ones («Interrogation of an Enemy» of V. Kostetsky, 1937).

While comparing the painting of the thirties in the countries of the totalitarian regime (Ukraine, Russia, Germany and Italy) a number of similar traits in the art became rather clear. This can be vividly traced in the painting. The drastic changes took place in the painting circles of the above-mentioned countries during the ten pre-war years. The process was quite remarkable in the works of Ukrainian, Russian, German and Italian painters — there were number of identical subjects in depiction of the government leaders, workers, youth and leisure in the totalitarian countries of Europe. At the same time, there were considerable differences — enthusiasm and frequent portrayal of the bared female and male bodies by the German painters (E. Zobberbir, I. Salinger) was practically forbidden in Ukraine.

If in the early thirties there was some resistance to the official doctrine in the Ukrainian SSR, in the later period color, composition and subject were fully dependent upon the totalitarian dogma. The similarity in development of painting genres of the different countries would last till the end of the Great Patriotic War. The thirties would become only the start of the new socialist culture in the painting of the USSR and the Ukrainian Republic and prosperity that had ended with the full destruction of the fascist cultures in Germany, to less extent in Spain and Italy. The first wave of the cultural terror gave rise to the new model of the totalitarian art in the late thirties. The desirable and recommended themes of the thirties would become obligatory in the following forties and fifties; the new totalitarian art would come into a new phase — a developed socialist realism.

The graphic arts of the Soviet Ukraine of the pre-war, war and post-war periods still remain the most tragic and less examined from the view of the social, political, economic and moral factors that influenced and formed the main lines in the art development. The union of three time periods of 1930–1950 is purely conditional from the point of review of the period. Art processes between the year of 1929 (anniversary of Stalin, the beginning of his cult, mass repressions, destruction of the majority of the Ukrainian intellectuals, famine genocide, collectivization, industrialization) and of June 1941 (the beginning of the war) differ drastically from the art development in the war periods. No matter how strange it may sound, art demolition process in the pre-war times determined by the political pressure and fear of physical destruction played a reverse role in the war graphic arts (posters, pencil drawing). An artist, especially a military one, got quite a different status. The graphic arts were enriched with the features of the

social significance as they became a guide between the state and people. An artist turned into a figure necessary for a regime and state machinery. The censorship pressure did not reduce but it became somewhat different; the Stalin cult gave way to propaganda and an artist, especially a front-line soldier, turned into an executor of government orders. The overwhelming majority of the painters and sculptors became graphic artists as pencil drawing was the only possibility for creative work at that time.

The war years differed markedly from the other two periods. There was practically no struggle for art tendencies as it had been in the early thirties. The art creation, first of all, the graphic arts experienced the full submission to the government orders and supervision.

Reporting and illustrative scenes were implanted into the graphic arts since the middle of 1930. «Actualization» of the art of Itinerants was subordinated to «the conflict-free theory» that envisaged depiction of the exclusively positive traits of the Soviet reality.

The political poster got a special strong social and economic support from the official authorities with the changes of the art policy after the resolution of 1932. This sector fully switched to the racks of the totalitarian ideological system. It became a fashion to use Stalin's quotes. The character of the leader and political slogans were spread over the easel graphic works and book script. The late thirties were marked with the considerable censorship pressure over the context of the publications and styling of the printed output. Thousands of publications were withdrawn every month; many authors were suppressed and got under repressions. The social situation in the Ukrainian SSR forced many artists to further ideologization of their art. At the same time, they tried to resist, to the extent possible, the party requirements that turned the art back hindering its advance. Many famous Ukrainian graphic artists did not enter the path of conformism. They produced the highly professional book illustrations full of convincing characters, individual manner, skill perfection and stylistic expressiveness.

The war period of 1941–1945 marked the creative fates of many artists. Lots of graphic masters perished in the war. It is notable that the words of the art posters and the stylistic techniques were richer and more courageous in the art means. Poster «Death to Fascism!» of A. Strakhov can serve as a sound example of the expressiveness. The artists in the hinterland worked at the military factories and enterprises.

Already in the early post-war years the posters and caricatures became one of the spiritual factors of Ukraine's culture and self-consciousness development. The artists started to work without war censorship, though the ideological clutches intensified their pressure on the creators — this might be explained by the beginning of «the cold war», ideological, military and political confrontation of East and West. On coming back from the war the Ukrainian artists started to experience the clutches and strict instructions that gradually drove them into a corner of the primitive topics.

The common themes, topical social problems of the everyday life that used to be far from the politics provided larger scopes for creation of the satire graphic artists in the post-war period.

The printed output returned to its pre-war volumes after the war, masters of the graphic arts began to work over the illustrations to the Soviet and foreign classics. The contemporary Ukrainian literature held a significant place in the works of the artists. Creators of the elder and younger generations tried to restore the arsenal of the expressive means of book graphics. The best works of the leading Ukrainian artists of 1940–1950 gave a sense of resistance to the government ideology to follow the shallow canons of the vital activity. Servile flattering to the social orders of the Party clique guided for «varnished» and pseudo-optimistic depiction of the reality. It should be mentioned though that there was much development of the style and characters in many types of graphic arts that led to the qualitative change in the art of many Ukrainian masters in the middle of 1950. V. Kasian, O. Pashchenko, M. Deregus, O. Dovhal, Z. Tolkachov, I. Dayts, V. Myronenko, O. Kulchitska, O. Danchenko, O. Shovkunenko, V. Lytvynenko, K. Agnit, V. Hlyvenko, O. Koziurenko, B. Shapoval, O. Reznichenko, F. Samysev and many others were working productively in the genres of poster, caricature, book illustration, and easel-graphics. The artists did not lose their individual manner and style; even under the Stalin's dictate they did not betray their creative approach and adhered to the national and progressive traditions. Unfortunately, the great-power politicians had many followers among the Soviet art nomenclature.

The Thaw years changed the features of the many Ukrainian periodicals — the manner of illustrations and subjects got new tendencies. At the end of 1950 there appeared feeble attempts to turn back to the formal ideas and plastic searches. The tendency would get specific features only in 1960 — the lag moment was explained by the violent acts of the peripheral environment.

Thus, the middle and end of the fifties were marked with the certain art achievements and confrontation in the art searches; the period became rather productive for the Ukrainian graphic arts. It now becomes clear that the tough dictate gave rise to the counter-evidence — an internal opposition of an artist; it provoked some liberation in the unofficial creation and became forerunner of the renovated art and intensive searches of the next period of 1960.

The significant feature of the thirties was the joint activity of the representatives of the different types of art. From the first sight it looks highly unlikely to compare the present time with the period of the seventy years' prescription in terms of architectural styles, their targets and ways, the role of personality, influence of the society and the eternal function of a creator. Nowadays, from the height of the successful architectural boom of the third millennium and being aware of the results of the thirties, forties and fifties of the last century it is easy to draw conclusions, look for the guilty, to comprehend or reject different versions of the past events. As in every state, there are always people in our art history who ruin the national history struggling with the deceased heroes of those events, their actions, deeds and works providing no explanations or true facts. So are the legends born of the half-truth and half-fable — they are re-written as versions that later turn into verdicts. No matter how paradoxically it may sound, the more archives on the art history is disclosed, the more helpless the national art criticism seems to be in providing the conclusions on the past times; and on the contrary, the events that looked familiar since the childhood gain some other importance after disclosure of the secrets. This is the life that the truth has become clear sooner or later. It does not mean that everybody finds his past views as false one, not at all. The democratic society presupposes co-existence of different opinions and convictions and if the latter does not coincide with the official view, one should not pay for it with interrogations by investigation officers or deportations to Gulag and other death camps. Thus, the violent processes of the architectural activity of 1930–1950 become quite clear. The unconditional similarity of the Ukrainian architecture with the art process of Russia, Italy, and Germany places the achievements of the national creators on one level with the world achievements. The years of 1932–1941 are considered to be the second stage of the art and architecture development that turned out to be the most contradictory one in the culture history. We would date this stage in some other time period, namely 1929–1941.

The Ukrainian theater and decorative art belongs to the leading European scenography schools. The Ukrainian stage-designers were already world-known masters in 1920–1930; their works — models, scenery, theatrical costumes — were successfully exhibited at the international level. High professionalism, brave creative ideas and originality distinguished the national scenography masters whose development in the XX century reflects the complicated processes of the national theater, fine arts, culture and country in its struggle for independence. The ideological, aesthetical, formal and technical means and principles of the Ukrainian scenography in 1930–1950 went hand in hand with the history of the national theater in all periods of its ascent and tragic pages. The historical picture of the scenography in 1930–1950 can be hardly described without analysis of the repertoires, creative activity of the stage directors and actors, history and social conditions in which they had to exist. The development of the Ukrainian scenography as a separate part of the fine arts is impossible without the highly professional national theater. The second half of the twenties and the early thirties are characterized by too much politics in theater — the dogmatization of the spiritual life increased giving way to the provocations and hostility. In the Ukrainian theater the scenography served the stage direction that executed the strategic trends of the performance stylistics and actions. At the turn of 1920–1930 the Ukrainian theater progressives created a unique art complex of formal, technical, idea, subject and art techniques that promoted further development of the scenography. At this period the theater reached the verge that made it above the class and independent in its creative searches in the Soviet society. Its rise frightened the Kremlin ideologists as it seemed to be autocephalous to the politics in terms of the control over the national cultures. Ideological intolerance and inculcation of the enemy images marked the beginning of the destruction of the Ukrainian intellectuals. It looked rather symptomatic that the stage-managed trial of «Ukraine Liberation Union» took place in Kyiv Opera Theater in 1930.

The drama, being one of the most important and priority art influencing the social consciousness, would become more and more dependent upon the ideological structures of the state. There appeared more evident provocations among different groups of the Ukrainian intellectuals; Marxist-Leninist dogmas shaded the humanistic essence of the art. Many of the party instructions offered advantages to the class nature rather than the human one. Already in the early thirties the Ukrainian intellectuals suffered much loss — L. Kurbas, Ostap Vyshnia,

Y. Girniak, V. Khmury, editor of «New Art» magazine, M. Kulish, a dramatist, P. Rulin, art historian, and many other masters who took an active part in the theater process in Ukraine were arrested. Many innocent people, not only writers and artists, suffered from the mass repressions. We are now also aware of the creative pages of the theaters on the other side of the frontline. The theaters of many European countries got under the occupation by the German army during 1939–1945. The best representatives of the national art elite — stage directors, artists, actors and playwrights — had to live under spiritual and physical enslavement. Ukraine also got in such a situation in summer-autumn of 1941 — many culture figures could not evacuate to the East, nor could the forty-million Ukrainian nation. They all remained on the occupied territory. The theater became the tribune of the national and spiritual resistance. The conscious Ukrainians understood it and grasped the situation accordingly. They used each possible loophole for revival and affirmation of the Ukrainian culture. The historical truth lies in the fact that the fascist Germany, as the previous occupants, was in horror of any demonstration of the national assertion and urge for freedom. It was from that moment that the occupation regime started furious persecution of the Ukrainian nationalists who were considered to be the main ideological enemies pushing the communists in the second place. A large amount of theaters appeared in the occupied Ukraine — much more (relatively to population) than on the other territories of the invaded Europe (Russia, Belarus, Poland, Lithuania, Latvia and others). There were no such precedents in the history of the national cultures before. The attitude of the theater troupes to the «new power», as under the Stalin regime, was not idyllic. The Ukrainian theater with its old traditions did not lose its face — it staged the plays of the Ukrainian classics strengthening the national ideals; stage directors used the Aesopian language in their performance. The occupation regime soon ceased the activity of the Ukrainian theaters as the latter used to propagate the national and freedom ideas and to unite the public and art figures. The theaters in the occupied Ukraine became the place where one could hear the native language and live words — there was no town in the country where there was not any professional or amateur troupe. Like the church, the theater gathered people who were striving to speak in one language with each other and see that the life went on even in the hard times. The stage became the tribune that gave way to expression of the ideas by word and action even in the «Babylonian captivity». This caused anxiety of the

so-called «Great land», in the offices of the Kremlin. At the end of 1942 the Ukrainian headquarters of the partisan movement sent a secret staff report to the Central Committee of the Communist Party of Ukraine. The paragraph «Theaters as the form of the national propaganda» stated: «the fascist occupants with the help of the Ukrainian nationalists managed to open a number of theaters in some cities and towns of Ukraine, namely in Lviv, Ternopil, Stanislav, Stalino, Kyiv, Kharkiv, Dnipropetrovsk, Poltava, etc.» The famous scene designers were in the occupation — D. Narbut, Yu. Myts, L. Cherleniovsky, M. Symashkevych, N. Barova, S. Danylyshyn, L. Kosmina, M. Matkovych, O. Bobrovnykov, I. Kurochka-Armashovsky, M. Nedilko and others.

The repertoire of the drama and opera theaters in the post-war times was broadened at the account of not always professional works. The drama theater, being much dependent on the repertoires and handles, was in quite a miserable situation in the provinces. The leading theaters were not in a better position. The repertoire policy of the regime forced the theaters to earn on tour and to stage «crowd-puller» plays. The ideologically recommended performances were beneath criticism and had no success with the public — they often quitted the stage after the first night. It was that very time when the theater became the arena of great-power struggle with «cosmopolitanism» and «nationalism». The key masters of the scenography and stage-directors courageously broke the ideological and «highly» approved canons. They tried to find proves of their creative searches in the social life of post-war Ukraine, differentiating the aspiration of people to the new life (the first post-war years gave many hopes and legends about the bright future) and the ideological and false activity of the government propaganda. The leading masters of the Ukrainian art felt and predicted the drastic changes that took place in the middle of the fifties.

The iron curtain and isolation of the Ukrainian creators from the free communication with the foreign masters was a barrier to integration of the Ukrainian scenography into the world culture but this could not strangle its gradual development. The principles of the Ukrainian scenography production enriched with the further active mastering of the national art — decorative painting, ornamental design, architecture, easel-painting and folklore crafts. Theater scenery and costumes became more saturated with the bright characters of the images; the artists applied more liberated and deeper plastic techniques in the traditional and new forms of the scenography. The ideological instructions, which were directed

for the Soviet imaging depriving the national art of its individual features and traditions, were a failure. Khrushchev's Thaw in the middle of the fifties allowed the theaters to use the works of the national classical drama. Thus, artists in the Ukrainian theater recovered their right to be stage directors and strategist of the new image of performance. On the verge of 1950–1960 the renewal of the stylistics and aesthetics in the scenography became the natural phenomenon predicting the new era of 1970–1980 when the so-called «scenographic boom» in the Ukrainian and world theater would be in the limelight of the research of many art schools.

Ukrainian theater — stage directors, actors and scene-designers — resisted to the totalitarian pseudo-culture and called to the national unity. During all hard times it was an active factor of the national art and humanization of the society.

CONCLUSIONS

The results of the study of history, typology, art peculiarities, archive and literature sources, records of conversation with participants of art process of 1930–1950, as well as the analysis of the earlier unknown documents, allow drawing the following conclusions:

The totalitarian art covers almost a semi-centennial duration in the Ukrainian art culture. If the post-war art has been researched and studied due to the monographic investigations on the artists, thorough art analysis of the recent time, the development of plastic arts of the thirties remains insufficiently explored and, therefore, less comprehensible. The art life of Ukraine of the thirties is the only period of the national history that entered the world culture as the totalitarian art of the first phase having its certain start and end dates. The beginning was the year of 1929 — Stalin's fiftieth anniversary, the cult of his personality and mass repressions. The summer of 1941 — the beginning of the Great Patriotic War — should be logically considered its last part.

Different literary sources, archive documents and art works have been studied and summarized in the course of the research. The publications of the second half of 1980 and beginning of 2000 were the most important for this research as they had first objective evidence of the nature of changes in the

Ukrainian fine arts of the thirties, connection of art events and socio-political cataclysms, tragic destinies of the creative personalities. The works of the foreign scientists were helpful in conducting this study. The collected scientific data ensured full comprehension and due interpretation of the peculiarities of the art process in Ukraine of the thirties. The systems and historical principle has become the methodological basis for the research. The comprehensive approach has required the use of other sciences — psychology, philosophy and culturology. The study applies the descriptive and stylistic analysis of the works as the key and significant components of the art life of the thirties.

The Ukrainian renaissance, which became more intense in the end of the XIX century, was accompanied with the active creative life and prominent achievements in the art culture in the twenties. The Ukrainian fine arts continued to be a part of the European cultural process. The art higher educational system used the newest principles and methods of study. The new generation of young artists entered into creative competitions. The activity of the different art societies – Association of Artists of the Red Ukraine, Association of the Revolutionary Art of Ukraine and Organization of Contemporary Artists of Ukraine being the most important — was apprehended as a motive power of the creative life. There were sound relations with the exhibition activity of the other countries. The Ukrainian art reached the world peaks (modernistic searches and discoveries of O. Arkhipenko, I. Kavaleridze, K. Malevych, D. Burliuk, V. Yermylova). Boychukism became the bright national phenomenon.

Totalitarianism formed the other art that was fully dependent upon the Party instructions and policy. Introduction of the socialist realism approved by the First Congress of the Soviet Writers in 1934 as the only official creative method destroyed all other art tendencies. The regime chopped off any new forms of the plastic language accusing the artists of the formalism and depriving them of the inner development and experiment. In order to execute the art propaganda function with the help of the methods of the socialist realism the artists were assigned with a task to create a joyful picture of the realized dreams. The painter had to support the myth on the non-competitiveness of the art environment in Ukraine and the exceptional role of the Party policy and to demonstrate the full agreement with the regime. Any manifestation of the national peculiarities in the art was considered as «Ukrainian bourgeois nationalism». The avant-garde artists, who gave art language to the post-revolutionary decade, turned out

to be unready for producing myths as they did not grasp the life transformations and were oriented for the tastes of the certain intellectual elite that were destroyed by the totalitarian regime during the two decades after the revolt (1917–1937).

The official approval of the socialist realism destructed all the trends of the art creation and programmed ideological content in depiction of the revolutionary ideal determining the main line of the Party spirit in the plastic arts.

The socio-political and socio-psychological background with the powerful ideological pressure, which led to the emotional and physical dependence of the Ukrainian artists upon the totalitarian system, gave way to some factors that took place only on the territory of Ukraine. The most important of them was the necessity to avoid any demonstration of the national originality of the art leaving some space for the «shallow traits of the national form» in Stalin's edition in order not to give any grounds for accusation in «the Ukrainian bourgeois nationalism».

The artists of the Soviet Ukraine who appeared in the slavish society had to obey the ruling regime and to adjust themselves to the art that was socialistic by the content and national by the form. Such art was called to manipulate the mass bringing them up on the fabricated historical subjects, non-existent positive heroes and false examples of the native history. The honorable place at the exhibition was given to the pompous canvases that were saturated with the pathos of the revolutionary struggle. False idylls were in the genre works of all plastic arts depicting communist building, full life of collective-farmers and workers, sport achievements and happy childhood.

The regime also determined the «audience-painter» and «critic-artist» dialogue. The architecture held the special place in the ideological propaganda. The sculpture addressed the public with the Soviet characters which were offered by the regime. The portrait genre gave preferences to depiction of the leaders, triumphant commanders and shock workers. The monochrome color spectrum in the paintings was explained by contrasting the decadent «bourgeois culture» — impressionism and avant-garde. The political poster got especially strong social and economic support from the official authorities. It was quite common to use Stalin's quotes in it. The character of the leader and political slogans were widely spread in the easel and book graphics. Art criticism had to be guided by the outlined ideological standards.

The totalitarian model of the art culture in Ukraine in 1930–1950 was completed by the synthesis of arts. The architecture stood on the racks of the socialist realism and united sculpture and monumental painting in itself. The issue of the synthesis took on political significance in Ukraine, as well as in the Soviet Union in general. The project of the super-colossal Palace of Councils in Moscow became an architectural beacon and an example of the desirable synthesis. The comparison of the architectural and sculptural figures, painting works of the Ukrainian art with the tendencies spread in other totalitarian systems of that period reveals some similarity. Thus, characters of a strong and healthy man in the works of Ukrainian painters Yu. Bershadsky, I. Muchnyk, S. Hryhoryeva, F. Klychko and others had typological likeness with the images of German painters A. Kampf, S. Hiltz and Spanish R. Son-Scuv. At the same time, there is some difference — German masters (painters I. Salinger, E. Zobberbir, sculptors A. Breker, J. Thorak, J. Wackerle) depicted bared male and female bodies showing their works at the popular exhibitions. The Ukrainian art was prohibited to paint the bared figures, except for the students' works (F. Klychko, F. Samusev, K. Shurupov). The principles of the antique art were not in favor at all.

During 1930–1950 notwithstanding the fear that arose in the central and eastern parts of Ukraine with intensification of the totalitarian regime, the Ukrainian art intellectuals tried to respond with resistance to the obligation to adhere to the principles of the socialist realism. The most persuasive example was the activity of Boychuk's school suppressed with repressions in 1937. However, the resistance still went on this or that way, especially in the genres that were in far distance from the politics (for example, landscape, and easel and book graphics to some extent). The Soviet Ukrainian art of 1930–1950 still gave rise to many talented and highly professional masterpieces even within the boundaries imposed by the socialist realism that degraded the creative personality and art quality.

The theater life got some new interpretation in the given research. The provided examples from the theater history of the thirties proved the European components of the Ukrainian art process; the war years of the forties represent the Ukrainian theater as the source of the national self-identity and an advocate of the national culture; the fifties were the years of struggle with the economic and political crisis of the system — they marked the start of the new culture giving birth to the brilliant masterpieces of the theater art. The research explains a number of unknown or suppressed facts from the history of the Ukrainian theater culture.

The detailed study of the Soviet Ukrainian architecture is represented in the section where the author explains the identity of the Ukrainian totalitarian architecture with the samples of the analogical constructions in Europe during the period. The special attention is given to the psychological component of the monuments and the influences of those sculptures upon the plain people.

Introduction of the earlier unknown documents into the scientific society — correspondence of O. Dovzhenko, A. Petrytsky, M. Hlushchenko, O. Khvostenko-Khvostova, staff reports of the officers of the criminal investigation department to the punitive institutions of Kyiv and Moscow about the activity of the Ukrainian art intellectuals, new art works, especially those of Boychuk's school, and new name of painter I. Udovyts — is an evidence of the new approach in the research and modern view on the issue of the fine arts development in 1930–1950. The research material, its principal conclusions and theoretical considerations can be used in preparing certain sections of the new edition of the art history of Ukraine as well as in textbooks and lectures on history of art and culture. They will also contribute to the works of the museum experts in formation of the fund collections and displays in the modern museums of Ukraine. The results will stand in good stead for further investigation of the Soviet Ukrainian art of the XX century.

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

АНУМ	Асоціація незалежних українських митців
АРМУ	Асоціація революційного мистецтва України
АХЧУ	Асоціація художників Червоної України
АХРР	Асоціація художників революційної Росії
ВУАПМИТ	Всеукраїнська асоціація пролетарських митців
ВУСПП	Всеукраїнська спілка пролетарських письменників
ВУФХО	Всеукраїнська федерація художніх об'єднань
ВХУТЕІН	Вищий художньо-технічний інститут
ВХУТЕМАС	Вищі художньо-технічні майстерні
ГАХН	Государственная Академия художественных наук
ГДУМ	Гурток діячів українського мистецтва
ДАХН	Державна Академія художніх наук
ДВУ	Державне видавництво України
ДІМУ	Державний історичний музей України
ДМЛМУ	Державний музей літератури та мистецтва України
ДМКДУ	Державний музей книги та друкарства України
ДМУНДМ	Державний музей українського народного декоративного мистецтва
ДМТМК	Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України
ДТГ	Державна Третьяковська галерея (Москва)
ІМФЕ НАНУ	Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського Національної Академії наук України
КІПМ	Київський інститут пластичних мистецтв
КХІ	Київський художній інститут
ЛКГ	Львівська картинна галерея

МБРХ	Міжнародне бюро революційних художників
МКВО	Методичний кабінет вищої освіти
МОМ	Музей образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна (Москва)
НБА АМ Росії	Науково-бібліографічний архів Академії мистецтв Росії
НБУ	Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського
НКО	Народний комісаріат освіти
НМА	Національний музей у Львові
НХМУ	Національний художній музей України
ОММУ	Об'єднання мистецької молоді України
ОСМУ	Об'єднання сучасних митців України
РМ СПб	Російський музей (Санкт-Петербург)
СУМ	Союз українських митців
СХУ	Спілка художників України
УАМ	Українська академія мистецтва
УВАН	Українська вільна академія наук
УМО	Українське мистецьке об'єднання
ХХМ	Харківський художній музей
ЦДАВОВУ	Центральний державний архів вищих органів влади та управління України
ЦДААГОУ	Центральний державний архів громадських об'єднань України
ЦДАМЛМУ	Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України
ЦМА	Центральний музей Леніна (Москва)
ЦНБУ	Центральна наукова бібліотека України
ФХТ	Федерація художніх товариств

Академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Наукове видання

Олексій Олексійович РОГОТЧЕНКО

СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ І ТОТАЛІТАРИЗМ

Науковий редактор — *Андрій Пучков*

Літературний редактор — *Юрій Щербак*

Переклад англійською — *Ірина Богун*

Макет, обкладинка, препринт — *Олександр Червінський*

Коректура — *Світлана Сімакова, Дар'я Тимофієнко*

Здано у виробництво 10.10.2007. Підписано до друку 10.12.2007.
Формат 60 × 84 1/16. Папір типогр. Гарнітура «Мысль».
Ум. др. арк. 27,5. Обл.-вид. арк. 23,9. Наклад 300 прим. Зам. № 7-1346

Інститут проблем сучасного мистецтва
Академії мистецтв України
Україна, 01133, м. Київ, вул. Щорса, 18-Д
Свідоцтво ДК № 1186 від 29.12.2002

Видруковано у друкарні «Видавництво «ФЕНІКС»»
Україна, 03680, м. Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б
Свідоцтво ДК № 271 від 7.12.2000

Printed in Ukraine