

**ЕТНОКУЛЬТУРНІ ЗАСАДИ
ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНІХ
ЗОБРАЖАЛЬНИХ ІДЕОЛОГЕМ
У ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОМУ
МИСТЕЦТВІ**

Декоративне мистецтво являє собою надзвичайно складний і досі маловивчений із соціальної точки зору процес. Один із найдавніших видів зображальності увібрав у себе риси народності та професіоналізму, межуючи від мистецтва побутових потреб до мистецтва елітарного рівня. Загальний розвиток декоративного мистецтва, що трансформувалося в назві від декоративно-ужиткового до декоративно-прикладного, є прикладом збереження етнотрадицій і етнокультури, помноженим на професійну школу, без якої неможливим залишається виробництво гончарних, металевих та тканих артефактів. У контексті розвитку культури 1940–1960-х декоративно-прикладне мистецтво (ДПМ) залишається яскравим прикладом втручання ідеології в культуру. Водночас ДПМ було тією сферою зображального мистецтва, куди найменше поширилися заборони та утиски партійного керівництва, що стосувалися мистецьких процесів держави. Це пояснюється побутовою потребою у творах декоративного мистецтва, адже гончарний посуд, текстильні вироби та металевий реманент використовували повсякчас, що не давало можливості зупинити вищеназвані виробництва. До певної міри винятком можна вважати знищення ювелірної та ковальської промисловості в довоєнний період. Якщо про гончарне мистецтво сьогодні написано чимало ґрунтовних розвідок, що пояснюють етимологію розвитку цього виду народної та професійної

творчості, то в царині металопластики – ковальської справи й особливо текстильного виробництва мистецтвознавчих та культурологічних досліджень украй мало. «Для правильного розуміння проблем культурно-мистецької спадщини народу важливим є не тільки вивчення музейних артефактів, але й щойно минулого ХХ століття, епохи, сповненої трагічних колізій, руйнацій і парадоксів – навмисних ідеологічних деформацій і численних “білих плям”. Цей суперечливий період нашої історії є своєрідною з’єднувальною ланкою між минулим і сьогоденням. Без його ретельного осмислення розвиток нинішніх культурно-мистецьких процесів є майже неможливим» – так напише у вступі до ґрунтовної праці львівська науковиця Галина Голубець.

У цьому дослідженні керамічні, текстильні твори та зразки металопластики розглянуто в контексті загального процесу культурного поля України повоєнного часу. Розподіл видів мистецтва на головні – живопис, скульптура, графіка та другорядні – сценографія, декоративно-ужиткове мистецтво, мистецтво оформлення екстер’єрів та інтер’єрів, що пропонувало радянське мистецтвознавство, автор вважає не логічним. Таке твердження було одним із міфів, що поширювала радянська ідеологічна система. Дослідження типології кераміки, ткацтва, металопластики показує, що ці види вітчизняної зображальності були рівними з іншими й відчували ті самі утиски, що й культура держави в цілому.

**ЗОБРАЖАЛЬНІСТЬ
У КЕРАМІЧНІЙ
ХУДОЖНІЙ ПРОМИСЛОВОСТІ
1940–1970-х**

Початок другої половини ХХ століття, насичений складнощами повоєнної ситуації, був означений тотальним ідеологічним диктатом, що заганяв у визначені рамки стереотипів художню творчість, а нетривала «відлига», хоч і відкривала шлях до усвідомлення та розуміння нових культуротворчих парадигм, все ж не стала часом суттєвих змін в ідеології соцреалізму. Художня кераміка була такою галуззю творчості, яка поєднувала в собі традиції та найновіші технологічні досягнення. 40–70 роки ХХ століття були часом, коли стрімко змінювалася політична та соціокультурна ситуація. Розгляд цих питань крізь призму стану художньої кераміки ми вважаємо актуальним і своєчасним, оскільки творчі пошуки та експерименти в царині виготовлення керамічних, фарфорових та фаянсових виробів вимальовують загальну картину розвитку тогочасного декоративно-ужиткового мистецтва.

Українське декоративно-прикладне мистецтво розвивалося згідно із соціокультурними чинниками часу, зберігаючи при цьому взаємодію із загальною проблематикою та стилевими особливостями тогочасної зображальності.

Розвиток художньої кераміки України в 40–70 роки ХХ століття залежав від загальних історичних умов, що становили новітню історію України, і відображає загальні суспільно-політичні процеси, які визначали історичний шлях держави. У цьому контексті існує декілька чітко виділених періодів, нерівних за часовою тривалістю.

Перший період охоплював війну і перші повоєнні роки, другий почався з середини 1950-х і тривав до середини 1960-х років. Цей відтинок часу характеризувався відносним послабленням ідеологічного диктату на мистецьке життя, спричиненим «хрущовською відлигою». Третій період – це кінець 1960-х – початок 1970-х років. Національна політика КПРС повоєнного періоду через запрограмовані інтеграційні процеси виробничої, соціальної та духовної сфер була скерована на зближення та злиття націй, на формування так званої нової історичної спільноти людей – «радянського народу». Цілком зрозуміло, що такий напрям етнополітики не міг не позначитися на мистецтві художньої кераміки України.

У 1940–1970-х політичні зміни на теренах республіки спричинили концентрацію художників-керамістів у сфері промислового виробництва. У другій половині 1950-х і на початку 1960-х спостерігалися ознаки поступової переорієнтації зусиль професійних художників у створюваних ними керамічних творах «нового зразка» (керамічні панно, твори станкового характеру).

Когорта київських професійних художників-керамістів зосереджувалася в так званій «Софійській гончарні» (Н. Гаркуша, О. Грудзинська, Г. Денисенко, О. Железняк, С. Кацимон, М. Маринченко, А. Масехіна, Л. Мешкова, П. Мусієнко, Г. Севрук, Н. Федорова). Інша група художників працювала на керамічних промислових підприємствах (П. Печорний, І. Віцько, В. Жилін, М. Кордіяка, Р. Галімов, П. Ганжа, Г. Денисенко, М. Денисенко, Н. Кисельова, Н. Протор'єва, В. Протор'єв, Н. Ісупова). Як самобутній художник заявив про себе наприкінці 1940-х Д. Головка.

Велике значення для розвитку художньої кераміки в досліджуваний період мало відкриття в 1947 році Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики, яка разом з кафедрою художньої кераміки Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва спричинила формування потужної львівської керамічної школи (Ю. Лашук, А. Бокотей, З. Флінта, Р. Петрук, Т. Левків, Т. Драган, З. Береза).

До виражальних і формотворчих засобів кераміки звертали-ся наприкінці 1950-х та в 1960-ті



В. Іващенко. Ваза до 65-річчя Мао Цзедун. КФЗ. 1948



В. Іващенко. Ваза до Возз'єднання України з Росією. КФЗ. 1954

митці інших видів: живописці, скульптори, монументалісти (О. Рапай, А. Рибачук, В. Мельниченко, О. Міловзоров). Процес розвитку художньої кераміки відзначався багатьма різновекторними рисами – як позитивними, так і негативними. До позитивних слід віднести той факт, що художня кераміка стала одним із центрів творчого пошуку й експерименту. Завдяки цьому керамічне мистецтво повоєнного періоду зберегло самотність, національну своєрідність. Позитивним був також пошук нових формотворчих рішень та запровадження у виробництво індивідуальних робіт нових технологічних прийомів (Н. Федорова, О. Грузинська, Л. Мешкова, О. Рапай, П. Печорний, Н. Ісупова, А. Рибачук, В. Мельниченко).

Негативними моментами стали «промисловація» художньої кераміки (явище, коли художники перебували в абсолютній залежності від підприємств), відсутність індивідуальних майстерень для виготовлення керамічних творів. Сюжетна лінія творів відповідала вимогам соцреалізму: виготовлення керамічних панно (Н. Федорова, П. Мусієнко), орнаментально-сюжетних ваз із портретами вождів (Т. Демченко, М. Денисенко, В. Іващенко, Є. Родіонов, Г. Головіна). Отже, художня кераміка 1940–1970-х була найменш заполітизованим і цензурованим видом мистецтва в Україні.

Українське культурне післявоєнне життя проходило під знаменом тотального ідеологічного пресингу, однак «...українська інтелігенція у відповідь на обов'язкове дотримання принципу соцреалізму, намагалася чинити опір, шукати нові форми творення»¹. В зображальному, «передовсім декоративному мистецтві, вияв національної своєрідності зводився до поверхових рис, іноді штучного застосування орнаменту...»². На початку 1950-х естетичні смаки в дизайні призводять до піку популярності мозаїчних рельєфів та керамічних панно, які використовували для оформлення громадських приміщень, станцій метро, театрів, готелів тощо. Цей вид творчості став дуже популярним в українському стилю, протягом цього періоду до нього зверталось багато художників. Орнаменти кахлів, створені у цей час, вражають гармоній-

¹ Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 5 : Радянське мистецтво 1917–1941 років / голова редкол. М. П. Бажан ; АН УРСР ; НДІ теорії, історії та перспективи проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1967. С. 19–20.

² Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 5 : Радянське мистецтво 1917–1941 років / голова редкол. М. П. Бажан ; АН УРСР ; НДІ теорії, історії та перспективи проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1967. С. 19.



Є. Родіонов. Таріль. 1948

ністю, яскравістю барв, високим технологічним рівнем виконання. Так, 1949 року, працівники артілі «Художній керамік» (Опішня, Полтавщина) створили декоративне панно для оздоблення інтер'єру зразкового універмагу Художпромспілки в Києві, а в 1951 році були виготовлені керамічні панно для залізничних вокзалів станцій Миргород та Полтава-Київська.

Поява професійної кераміки як окремого явища у мистецтві України другої половини ХХ століття не була випадковістю. Цьому сприяли декілька причин: 1) було створено необхідну матеріально-технічну базу для виготовлення керамічних творів з високою температурою випалу (керамічні промислові підприємства); 2) було відкрито нові навчальні заклади, які займалися підготовкою художників-керамістів; 3) ідеологічний диктат у сфері художньої кераміки був значно слабшим, ніж у сфері живопису та скульптури.

1950-ті роки позначені в історії художньої кераміки подальшим розвитком виробничого компонента та розширенням асортименту. У цей час практично завершилася відбудова зруйнованих під час війни заводських будівель. Більше уваги приділялося реконструкції саме керамічних під-



Г. Головіна. Предмети від чайного сервізу з портретами Й. В. Сталіна. КЕКХЗ. 1948



Л. Іванченко. Глечик для води.
Майоліка. 1950-ті



Л. Іванченко.
Куманець. 1950-ті



Л. Іванченко. Посуд для квасу.
Майоліка. 1950-ті

приємств. Механізованими стали процеси видобування та переробки глини, ангобів та полив. Велику кількість гончарних кругів оздобили двигунами, що значно підвищило якість і кількість ручної продукції.

Для порівняльного аналізу процесів, що відбувалися у сфері художньої кераміки в 1940–1970-х, варто звернутися до прикладу двох визначних українських керамічних центрів: Опішні як центру народної кераміки та Львова як центру кераміки академічної. Слід сказати, що обидва вони зазнали впливу шкідливих тенденцій – механізації виробництва та подальшого переведення рукотворної кераміки на промислові рейки. Суттєвих змін набуло бачення місця та ролі художника на виробництві. Так, довоєнні об'єднання майстрів в артілі, попри їх колективне підґрунтя, все ж залишалися загалом простим об'єднанням митців під одним дахом. Зовсім інша ситуація спостерігається в повоєнні роки. Колишні артілі набули ознак промислових підприємств.

Відділ художньої кераміки Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва готував художників, які працювали на керамічних підприємствах усього СРСР. Наявність потужних промислових підприємств привела до того, що Україна отримала нову для себе галузь – керамічне виробництво. Таке поєднання митця з ланкою технічних робітників у загальному процесі було незаперечно цікавим явищем, яке формувало практично новий вид людських відносин, адже

кінцевий продукт був результатом загальних зусиль і спільної праці.

«Укрпромфарфор» об'єднував тоді п'ятнадцять виробничих підприємств. Це становило 40 % усієї фарфорово-фаянсової продукції в СРСР останньої третини ХХ століття. Цей відсоток виробляла Україна. Заводи були обладнані сучасною технікою та використовували передові технології. У системі виробничого об'єднання працювало понад сто штатних художників¹. Ю. Лобанов, головний художник «Укрпромфарфору», у ті часи говорив: «Багато змінилося за останні роки в створенні художнього фарфору, у виробництві масового посуду. Раніше не вистачало асортименту. Ми думали більше про користь, ніж про красу, більше про те, як швидше наповнити ринок, ніж про те, чим його наповнити»².

З середини 1950-х у керамічній промисловості спостерігається поглиблення процесів механізації, спеціалізації, повсюдне використання електроенергії, передових на той час технологій (наприклад, у 1956 році в артілі «Художній керамік» в Опішні було створено ділянку з відливання в гіпсових формах керамічних виробів). І все ж справжнім переворотом було переведення артілей на промислові рейки на початку 1960-х років і поступо-

¹ Жоголь Л. Є. Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла. Київ : Будівельник, 1973. 112 с.

² Жоголь Л. Є. Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла. Київ : Будівельник, 1973. 112 с.

ве перетворення їх у промислові підприємства. З середини 1950-х спостерігаються нові процеси в мистецтві кераміки. Саме в цей час розпочався процес доволі активного інтегрування українського декоративно-ужиткового мистецтва у світове мистецьке середовище, зростає зацікавленість технічними прийомами інших народів, розпочалося сходження українських керамістів до найвищих світових вершин у царині художньої кераміки. Міжнародні конкурси кераміки у Фаенці (Італія) та Валлорісі (Франція) стають доступнішими. Першим з українських керамістів повоєнного часу за кордон потрапив Д. Головка. Його керамічні твори, виконані в національних традиціях, одержали золоту медаль на міжнародному керамічному форумі в Празі (Чехословаччина) 1962 року, золоту медаль Міжнародного конкурсу художньої кераміки у Фаенці (Італія) 1969 року. Український майстер став дійсним членом Міжнародної академії кераміки в Женеві 1970 року. Його керамічні леви зачаровують міжнародну спільноту. Завдяки широкій гамі виражальних засобів кераміка того часу постала одним із найбільш універсальних видів художньої творчості.

Проте бачення кераміки як самостійного виду зображального мистецтва поділяли зовсім не всі мистецтвознавці та художники. Автор цього дослідження на щорічному семінарі мистецьких критиків, що проходив у Будинку творчості в Седневі 1979 року, проголосив доповідь «Українська кераміка – самостійний вид зображальності». Більшість учасників всесоюзного семінару таку думку



П. Глуценко. Кавник. Чашка. 1944

не підтримала, і виступ молодого науковця – співробітника відділу мистецтвознавчих досліджень ЦХКТБ (Центрального художнього конструкторського технологічного бюро) «Укрхудожпрому» наразився на жорстку критику. Тодішнє суспільство до творчості декоративно-ужиткових майстрів, навіть з професійною мистецькою вищою чи середньою освітою, ставилося зверхньо.

Завдяки синтезу мистецтва кераміка була збагачена виражальними засобами, притаманними скульптурі, живопису, графіці тощо. Сміливо впроваджувалися нові технології виготовлення творів, велися постійні експерименти та вдосконалення керамічних мас, полив, емалей. Відбувся



В. Мельник. Чайно-кавовий сервіз «Русь». 1982



Автор невідомий. Фарфор. 1952

нерозривний процес поглиблення й збагачення традицій, використання методів та прийомів гончарного ремесла. Вироби народних майстрів-керамістів, вишукані за формою, майстерно та яскраво декоровані, добре технологічно виконані, мали заслужену популярність та великий попит як на внутрішніх ринках, так і за кордоном.

У 1946 році на базі колишньої невеликої керамічної артілі було створено Львівську експери-



В. Щербина. Скульптурна композиція «На злобу дня». 1956

ментальну кераміко-скульптурну фабрику, у складі якої з 1949 року почав діяти керамічний цех. «Львівська фабрика на довгі роки стала основною творчою базою декількох поколінь українських художників-керамістів»¹. З 1947 року ЛДІДПМ розпочав підготовку художників-керамістів. Серед перших студентів – Ю. Лашук, Б. Горбалюк, З. Масляк. Художню раду фабрики очолював відомий скульптор І. Севера. Наприкінці 1950-х років її технічні можливості розширилися завдяки використанню шамоту та кам'яної маси, що суттєво збагатило виражальні можливості творів. У цей час на підприємстві працювали З. Флінта, Р. Петрук, Т. Левків, З. Береза. Фабрика стала справжньою творчою лабораторією для художників з усього СРСР.

З 1956 року західний регіон України доповнився ще одним щойно відкритим керамічним підприємством – Львівським керамічним заводом, який входив у структуру республіканського виробничого об'єднання «Укрбудкераміка». На цьому підприємстві створювали не тільки вироби дрібної керамічної пластики, але й монументально-декоративні керамічні твори. У кераміку переносилися орнаментальні мотиви ткацтва, різьблення, вишивки тощо. «Основу орнаменту становив перетин прямих або концентричних ліній, що утворювали виразну, ритмічну узгоджену графічну сітку»². Доповнювався орнамент поліхромним розписом, де кожен елемент мав свій певний колір, – все це відповідало прийомам гуцульської кераміки. Українські художники особливо активно застосовували такий своєрідний еkleктизм у створенні керамічних творів з початку 1960-х, маючи на меті збереження національних традицій у нових соціокультурних умовах. Поняття «еклектика» у цьому разі було позитивним.

Творчі здобутки львівських художників стали результатом освоєння нових матеріалів (шамот, кам'яна маса), удосконалення випалювальних технологій, а також обміну досвідом з представниками не лише інших регіонів України, але й інших національних художніх шкіл республік СРСР (Латвії, Литви, Узбекистану). О. Голубець свідчить, що керамісти львівської школи старшого покоління

¹ Голубець О. М. Львівська кераміка / Орест Голубець ; АН УРСР ; Львів. від-ня Ін-ту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1991. 120 с.

² Голубець О. М. Львівська кераміка / Орест Голубець ; АН УРСР ; Львів. від-ня Ін-ту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1991. с. 35.

(В. Борисенко, Я. Чайка, Л. Гром), «долаючи період еклектичного поєднання в керамічних виробах класичних і народних форм, введення популярних елементів радянської символіки проектували лаконічні, вишукані за пластикою та декором твори, що стали визначальними для стилю декоративно-прикладного мистецтва 1960-х. Більшість художників цього покоління активно включилася в роботу по освоєнню нових технологій і матеріалів»¹.

У 1950-х визначальною лінією львівських художників-керамістів було домінування еклектичного стилю. Форми найчастіше повторювали зразки грецької класики. Найпопулярнішими, як і в інших регіонах, були орнаментально-сюжетні вазы з використанням радянської символіки. У творах цього періоду переважає поєднання різнорідних композиційних рішень: пишного рослинного декору, реалістично модельованих портретних зображень, багатофігурних композицій. Сюжети були класичні: на тему щасливого життя, дружби народів та казок. Попри панування в керамічних творах ампіру, художники часто зверталися до орнаментальних прийомів народного гончарства: ритмування, фляндрування, ангобування, що й визначало еклектичний підхід до стилістики.

Наприкінці 1950-х – на початку 1960-х спостерігався поступовий відхід художньої кераміки як від стилістики ампіру, так і від еклектичних спрямувань. Домінантним став підхід до конструктивізму, до природних характеристик глини. «Пошуки нового стилю, що стимулювалися прагненням позбутися нарочитої парадності, надуманості, масивності та застиглості форми, викривленого і звуженого розуміння реалізму, охопили практично всі види мистецтва»². У художній кераміці Львова народилася ціла плеяда художників-образотворців: З. Береза, Я. Шеремета, Р. Петрук, Т. Драган, Т. Левків, Б. Горбалюк, А. Курочка, М. Курочка, М. Гладкий, З. Флінта, Н. Федчун, А. Бокотей, Б. Галицький, Л. Медвідь.

Важливим фактором, що свідчив про «прорив» художньої кераміки від ужитковості до зображальності, були виставки «Львівська кераміка». Вони відбувалися в 1961, 1963, 1967 роках і стали майданчиком для демонстрації досягнень

¹ Голубець О. М. Львівська кераміка / Орест Голубець ; АН УРСР ; Львів. від-ня Ін-ту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1991. С. 14.

² Голубець О. М. Львівська кераміка / Орест Голубець ; АН УРСР ; Львів. від-ня Ін-ту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1991. С. 16.



В. Щербина. Партизанка на лижах. 1951



В. Щербина. Партизан на лижах. 1951



В. Омеляненко. Песик. 1960. Опішня



В. Омеляненко. 1966. Опішня



В. Омеляненко. Перша половина 1960-х. Опішня

як відомих, так і молодих митців. На третій виставці в 1967 році у Львові було проведено науково-теоретичну конференцію «Українська кераміка – 50 років». Вона теоретично підтвердила факт формування у Львові самостійної керамічної школи, «...яка має загальні риси як з українським мистецтвом, так і з культурою інших країн, зокрема Угорщини, Чехословаччини і Польщі»¹.

Великого значення набули в 1960-ті роки технологічні пошуки. Вони по суті спричинили нову еру художньої кераміки: кам'яна маса і шамот вимагали нових спеціалізованих барвників і технологій їхнього застосування.

На початок 1960-х припадає будівництво нових фарфорових заводів: Полтавського, Сумського, Тернопільського та інших.

У Києві все популярнішим гончарним центром стає «Софійська гончарня» під керівництвом Н. Федорової. Серед кола «гончарні», крім Н. Федорової і П. Мусієнка, слід назвати Л. Мешкову, О. Грудзинську, Г. Севрук, А. Масехіну, Г. Шарай, П. Іванченка. Колектив майстерні, яка з 1963 року підпорядковувалася Київському зональному науково-дослідному інституту експериментального проектування житлових та громадських споруд (КиївЗНДІЕПу), налічував у різні роки 6–8 художників. Творчий пошук та експерименти у сфері художньої кераміки відносять «Софійську гончарню» на провідне місце в тогочасному мистецькому житті. Навколо майстерні Н. Федорової зосереджувалися не лише керамісти, але й режисери, поети, художники, музиканти. Вона практично перетворилася в 1960-ті роки на центр сучасного мистецтва тодішнього Києва. Культуролог Ю. Легенький писав про колектив майстерні Н. Федорової так: «...вся атмосфера, що існувала в керамічній майстерні, була атмосферою тихого обожнювання чи благоговіння перед якимись далекими святинями»².

Серед знакових постатей «Софійської гончарні» – художниця О. Грудзинська. Вона однією з перших почала працювати в майстерні Н. Федорової з 1947 року. Особливе місце у творчості мисткині належить формотворчим пошукам. Відомі тарелі О. Грудзинської «Козак Мамай», «Танок» та ін. Однією з основних робіт є керамічне декоративне панно станції метро «Хрещатик» у

¹ Кума Х. У львовських керамістів. *Декорат. искусство СССР*. 1967. № 9. С. 41.

² Діалог культур : Україна у світовому контексті. Художня освіта : [зб. наук. пр.] / редкол.: І. А. Зузюн (голов. ред.), С. О. Черепанова, Н. Г. Нічкало, О. П. Рудницька. Львів, 2000. Вип 5. С. 121.

Києві. Воно виконане 1960-го року творчою групою у складі: М. Коломієць – архітектор, Н. Федорова – технолог, О. Грудзинська та Г. Шарай – художники. Панно скомпоноване таким способом, що утворює оригінальні ритмічні ряди й надає інтер'єру яскравого національного колориту. У ньому відображено всі різновиди творчих пошуків художників-експериментаторів.

28 липня 2023 року культурна громадськість Києва відзначала 100 років від дня народження Оксани Грудзинської. З нагоди ювілею в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва було відкрито персональну виставку творчих робіт художниці, де Оксана Аркадіївна виступила зі вступним словом. На адресу ювілярки лунали численні привітання від присутніх. Голова Національної спілки художників України Костянтин Чернявський подякував мисткині за плідну працю на ниві української кераміки та вручив медаль «За творчі здобутки».

Серед талановитих художників «Софійської гончарні» була і Г. Шарай, в основу творчості якої покладено ошатний народний орнамент. Ним художниця оздоблювала настінні тарелі та керамічні панно. До творчої спадщини мисткині належить також цикл керамічних елементів для оздоблення архітектурного середовища: столичних станцій метро «Оболонь», «Чернігівська», «Нивки», інтер'єрів ресторану «Метро», готелю «Русь», Будинку кіно.

Ім'я художниці-монументаліста і кераміста Г. Севрук належить до добре знаних і відомих. Її творчий шлях теж був пов'язаний із «Софійською гончарнею», де Г. Севрук працювала з 1964 року. Перший монументальний твір – керамічне панно-мозаїка «Лісова пісня» – було створено в 1963 році, а загалом мисткиня створила понад тридцять монументальних керамічних творів для архітектурних об'єктів різних міст України та понад п'ятсот станкових керамічних робіт. Друга половина 1960-х позначена «гротескним» періодом у творчості Г. Севрук.

Зразком зображальності в художній кераміці можна вважати творчість Л. Мешкової. По закінченні архітектурного факультету Київського інженерно-будівельного інституту в 1962 році вона працювала як архітектор у музеї-заповіднику «Софія Київська», а з 1964 року – в колективі керамістів КиївЗНДІЕП. Знайомство з Н. Федоровою стало поворотним моментом на творчому шляху мисткині, а мистецтво кераміки стало справою її життя.

Постать В. Щербини, який працював на багатьох промислових підприємствах – у Баранівці, Горо-



В. та Н. Протор'єви. Скульптура «Баран». 1968



В. та Н. Протор'єви. Скульптура «Добрий звір» (2 шт.). 1968



І. Білик. Блакитний лев. 1960-ті. Опішня



3. Линник – розпис, Г. Тягун – форма. 1960-ті. Опішня



П. Цвілик. 1959. Косів



Б. Горбалюк. Ваза «Поздовжня». 1973

дниці й Києві, створюючи різнопланові за сюжетом та композиційною будовою роботи, вдало демонструє зв'язок різних форм творчості у сфері художньої кераміки: від «білої» глини (фарфору) до майоліки, шамоту й теракоти. Куратор виставки «4 стани глини: кераміка Владислава Щербини» мистецтвознавець О. Корусь, акцентуючи на цій особливості творчості митця, зазначала, що «грубіші різновиди кераміки» дозволяли художнику більш вільно втілювати творчі задуми, не залежати від жорстких рамок виробництва та технології роботи з фарфором. У «Софійській гончарні» В. Щербина мав можливість експериментувати з поливами, застосовувати «ефектну гру кольорів на поверхні скульптурних голів» («Мавка», 1957, «Голова бійця», 1958). Тут він створив близько десятка своїх робіт. Під час творчих відряджень у країні Балтії (особливо в Будинок творчості «Дзінтарі», Латвія) «розкрився талант Щербини як кераміста-експериментатора та кераміста-живописця. Свідчення цьому – створені там яскраві скульптури та блюда»¹. Серед них слід виділити скульптури «Дуняша» (1961), «Дівчина з яблуком» (1961), «Дівчина з чашею» (1961), «Спрага» (1961) та тарелі «Повітряність» (1961), «Ромашка» (1961), «Натюрморт» (1961), «Сич» (1961), «Риби» (1961). У творах відображено бажання художника поєднати набутки традиційної латвійської керамічної школи зі скульптурою та українським народним мистецтвом. Як пише О. Корусь у передмові до альбому «4 стани глини: кераміка Владислава Щербини»: «В. Щербина мав бажання стилізувати скульптуру в дусі стриманої прибалтійської кераміки, з одного боку, та виразити притаманну для українського народного декоративного мистецтва любов до різнобарвності, з іншого. Так народилися лаконічні за пластикою жіночі образи та сміливі за кольоровою гамою розписи на фаянсових блюдах»². Працюючи на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі, В. Щербина створив цілу серію робіт за мотивами українського фольклору «Як служив же я у пана» (1969).

Панораму повоєнного життя українських художників, які працювали на фарфорових та фаянсових підприємствах України, широко дослідила мистецтвознавець Ольга Школьна.

Пошук нових стилістичних і формотворчих рішень відбувався і на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі (КЕКХЗ).

¹ Корусь О. Передмова до проекту «4 стани глини: кераміка Владислава Щербини». Київ: НМЗ «Софія Київська», 2015.

² Корусь О. Передмова до проекту «4 стани глини: кераміка Владислава Щербини». Київ: НМЗ «Софія Київська», 2015.



І. Віцько.
Ваза. 1966. Полтава



І. Віцько. Ваза «1917–1967».
1967. Полтава



Б. Горбалуєк. Ваза «Радянська
Верховина». Майоліка. 1967

Від середини 1940-х на цьому підприємстві художники Г. Головіна та Є. Родіонов спеціалізувалися на розписі сервізів і ваз у стилістиці так званого радянського або «сталінського» ампіру. Зразком такого розпису є чайний сервіз із портретами Сталіна, де на кожній чашці було намальовано портрет вождя різного віку, створений Г. Головіною в 1948 році. Сервіз зберігається в ЦДАМЛМУ. Серед знакових постатей художників КЕКХЗ слід назвати О. Сорокіна, Я. Козлову, О. Жникруп, В. Щербину, В. Лапіна, О. Рапай, Г. Молдавана (з 1950-х), О. Молдаван-Фоменко, М. Тимченко, В. Павленка. На заводі також працювали художники-дизайнери С. Сарапова, І. Можейко, які розробили зразки деколей у стилі модерн. Дизайном форми займалися також Л. Митяєва та С. Голембовська¹. Творча лабораторія підприємства здебільшого розробляла зразки скульптури, ваз, сувенірів для інших заводів.

На Коростенському фарфоровому заводі наприкінці 1940 – на поч. 1950-х В. Іващенко створив серію великих подарункових ваз у дусі «сталінського» ампіру: «Ваза до 65-річчя Мао Цзедуна» (1948) та орнаментально-сюжетна ваза

«Возз'єднання України з Росією» (1954). Серед видатних художників, що створювали в 1950–60 роках художнє обличчя Коростенського фарфору, слід відзначити Г. Малицького, спеціалізацією якого були ювілейні вази. Однією з таких ваз є «Возз'єднана Україна» (1954 р.), виконана в стилі радянського соціалістичного ампіру. У декору-



Г. Павленко-Черниченко. Блюдо. 1967

¹ Школьна О. В. Фарфор-фаянс України ХХ століття : інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, орг.-твор. процеси : [у 2 кн.]. Кн. 2 : Історія виробництв (сер. XVII – поч. XXI ст.) : табл., реєстр імен провідних майстрів галузі. Київ : День печати, 2013. С. 91.



Б. Горбальюк. Ваза. Кам'яна маса. 1967



І. Віцько. Ваза. Фарфор. 1967. Полтава



П. Печорний. Ваза «Козак». Фарфор. 1967

ванні класичної форми присутня багата рослинна орнаментика, радянська символіка, а по всьому тлу вази – колективний портрет і текст.

Художник І. Ткаченко «майстерно володів навичками керамічного живопису в дусі соцреалізму й артдеко, вправно користувався прийомами ручного розпису»¹. Інший художник заводу, В. Лапін, майстерно виконував урядові замовлення – портрети в пишній орнаментіці. На базі КФЗ відбувалися впродовж 1957–1964 років всеукраїнські конкурси молодих художників. У 1963–1964 роках на заводі було створено ділянку лиття скульптури та інших художніх виробів. У 1958 році тут започатковано нову художню традицію, яку принесли випускники ЛПДМ, подружжя Валентини і Миколи Трегубових. Ці художники запровадили виробництво скульптури. Яскравими за колоритом і досконалими за формою є, наприклад, їхні парні штофи (1964–1968). О. Школьна пише: «Наслідуючи образність традиційної кераміки, подружжя сповідувало мистецький канон народного гончарства, творчо адаптований до потреб вишуканої порцеляни»².

На межі 1960-х у розвитку української художньої кераміки все помітнішими стають негативні тенденції та явища. Надмірна політизація та зневажливе ставлення органів влади до національної мистецької спадщини, адміністративне втручання у творчий процес, зацикленість на проведенні помпезних ювілейних заходів тощо. Ознакою часу в декоративній кераміці стають тарелі, вази із зображенням портретів письменників, діячів комуністичного руху та «офіційного “Кобзаря”».

З 1950-х було відроджено виготовлення скульптури та фігурного посуду, створення яких припинили в інших осередках. З другої половини 1950-х саме ця асортиментна група має підвищений попит. Зміни зачепили і традиційний декоративний бік керамічних виробів. «У 1960-х роках, – зазначає О. Клименко, – елементи узорів укрупнюються, лінійний ритм виходить на другий план, головна увага приділяється кольоровій плямі. В попередній період також траплялися великі мотиви, але вони детально розробляються

¹ Школьна О. В. Фарфор-фаянс України ХХ століття : інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, орг.-твор. процеси : [у 2 кн.]. Кн. 2 : Історія виробництв (сер. XVII – поч. XXI ст.) : табл., реєстр імен провідних майстрів галузі. Київ : День печати, 2013. С. 120.

² Школьна О. В. Фарфор-фаянс України ХХ століття : інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, орг.-твор. процеси : [у 2 кн.]. Кн. 2 : Історія виробництв (сер. XVII – поч. XXI ст.) : табл., реєстр імен провідних майстрів галузі. Київ : День печати, 2013. С. 121.

і відзначаються графічністю трактування. З кінця 1950-х років кількість другорядних елементів поступово скорочується, проте характер декору і композиційний принцип майже не змінюються¹.

Успіхи українських художників-керамістів на міжнародній арені стали можливими завдяки освоєнню нових матеріалів, значному розширенню технологічних можливостей та матеріально-технічної бази, ознайомленню з передовим досвідом роботи керамістів республік СРСР та зарубіжних країн.

Неоднозначність підходів, суперечливість негативних і позитивних тенденцій притаманна всьому мистецтву повоєнного періоду, але в кераміці ці тенденції проявляються найбільш яскраво. Художникам кінця 1940 – початку 1970 років, за твердженням Тетяни Кара-Васильєвої, «довелося долати наслідки періоду еkleктичного поєднання в керамічних виробках класичних і народних форм, введення популярних елементів радянської символіки. Вони навчалися проектувати лаконічні, вишукані за пластикою та декором твори, що стали визначальними для стилю декоративно-ужиткового мистецтва 1960-х років»². Важливою сферою інтересу художників цього періоду було освоєння нових матеріалів і технік. Саме ці новаторські пошуки визначили обличчя художньої кераміки 1960-х. Автор цілком згодний з позицією Т. Кара-Васильєвої, яка зазначає: «Декоративне мистецтво 60–80-х років розвивається в сфері традиційного народного мистецтва, системи художніх промислів, де працюють народні майстри і численний загін художників-професіоналів. У цей час широкого розвитку набуває художня промисловість, де митці створюють як речі широкого вжитку, так і виставкові твори, позначені рисами індивідуальності. Якщо в попередні роки основним завданням декоративного мистецтва були пошуки сучасної пластичної мови предметного середовища, його оновлення, піднесення рівня масових робіт, то тепер поряд зі створенням побутових речей воно звертається до вільного формотворення, до унікальної творчості. Вже 1960-ті позначені новим розумінням народних традицій. Художники відчували негативність механічного повторення, “циткування”, зображального фольклору. Намітилась

¹ Клименко О. О. Народна кераміка Опішні (до проблем традицій та інновацій у народних художніх промислах) : дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Львів, 1995. С. 137.

² Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України ХХ століття: у пошуках «великого» стилю. Київ : Либідь, 2005. С. 136.



В. та Н. Протор'єви. Набір для вина «Весільний». 1960



Г. Кломбицька – форма, М. Рибіна – розпис. Буди. 1969–1970



Т. Денисенко. Куманці: «Ювілейний», «У нас свято». 1967



*М. Павлова – форма,
Т. Шуляк – розпис.*
ПЗХК. На базарі. 1965



*О. Молдаван-Фоменко. Там дівчина
воду брала (за мотивами творів
Т. Г. Шевченка). Фарфор. 1963*



*О. Жнукруп.
Скульптура
«Назар Стодоля». 1965*

тенденція до глибшого вивчення його основ, уважнішого ставлення до специфіки. Упроваджуються нові організаційні методи роботи, формується новий тип народного майстра»¹.

Досі немає однозначних поглядів на роль постаті художника в умовах промислового керамічного виробництва. Про «подвижницьку діяльність П. Ганжі» говорив львівський мистецтвознавець В. Гудак: «Якщо взяти з наукової основи ті елементи, які він підняв і показав народним майстрам, то вони в майбутньому можуть мати якесь певне наукове осмислення, тому що вони, очевидно, впливали на формовираження, на якийсь пропорційний лад тих речей»².

Середина 60-х років ХХ століття позначена також певною увагою до того, що називається авторським правом. Саме в той час було видано постанову Ради Міністрів УРСР № 169 від 21 лютого 1966 року «Про авторську винагороду за використання в промисловості творів декоративно-прикладного мистецтва». Це була розумно прихована хитрість чиновників. Загалом документ спрямований на врегулювання виплат авторської винагороди за розроблені для тира-

жу виробу декоративно-ужиткового мистецтва. Розмір гонорару залежав від того, чи є художник штатним працівником підприємства, від кількості тиражу тощо. Виплата гонорарів здійснювалася за кошт собівартості продукції. Зазначено також, що право на авторські виплати мають тільки ті виробники ДПМ, оригінали яких прийняті й оцінені відповідними художніми радами. Художнику надавалось право отримати свій зразок для участі у виставках, він також міг купити один із тиражованих виробів за ціною собівартості. Цим правом користувалися художники, що працювали з фарфором, склом, особливо кришталем, для того аби твір як власність автора, а не підприємства, можна було подати на художню виставку, з якої його могли закупити Міністерство культури або Спілка художників. Щоб виріб визнали твором декоративно-прикладного мистецтва, потрібно було отримати відповідне рішення художньої ради, засвідчене паспортом. Інструкція до нього засвідчувала, що лише художні або художньо-технічні ради мають право визначення, чи є твір мистецьким і чи належить він до категорії твору декоративно-прикладного мистецтва. Художня рада таким способом ставала головним інструментом збагачення митця, адже якщо вона не визнала виріб твором декоративно-прикладного мистецтва, то паспорт на цей виріб не оформлювали. Отже, і виплата не проводилася. Паспорт ставав головною підставою для виплати виробництвом авторської винагороди за тиражування. Насправді до-

¹ Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України ХХ століття: у пошуках «великого» стилю. Київ: Либідь, 2005. С. 10.

² Гудак В. Українська народна і професійна кераміка як невід'ємні складові суспільні чинники відродження духовності. *Українська керамологія*: нац. щорічник. Опішне, 2001. Вип. 1. С. 162–173.



О. Жникруп.
Мужичок з нігтик. 1956



В. Трегубова.
Композиція «Наталка Полтавка». 1966



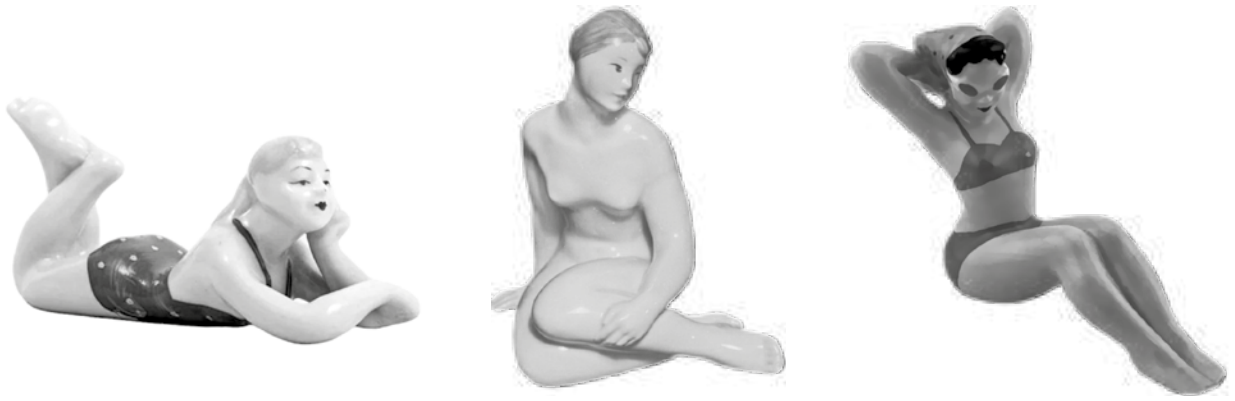
кумент був доволі демократичним, адже в минулі періоди практично на всіх підприємствах СРСР твори тиражували самовільно. Про дозвіл автора взагалі не йшлося. Часто тиражували закордонні зразки, зрозуміло, без дозволу. Велика кількість протестів від імені закордонних організацій до уваги не бралася.

Таку ситуацію на промислових підприємствах СРСР у вітчизняному мистецтвознавстві та культурології ніколи не досліджували. Разом з тим вона мала всі ознаки соціального тиску на митця. Для отримання гонорару він мав бути «своїм», тобто не запламованим жодним виступом проти керівництва на обговоренні художніх виставок чи в колі митців. Поведінка художника мусила бути бездоганною, бо привід до міліції чи затримання у витверезнику одразу ставили крапку на можливому заробітку. Система слідкувала практично за кожним своїм митцем, повторюючи щоразу устами партійного керівництва заводу, фабрики, артілі, що радянський митець – це боець передового ідеологічного фронту держави. Хитре сплетіння законів, указів, постанов давало керівництву безмежні можливості утримання митця під пильним контролем. Усілякі премії, надбавки, проплачені путівки до санаторіїв і будинків відпочинку становили до 500 відсотків від штатної заробітної плати. Далі йшли винагороди набагато серйозніші – квартири, автомобілі, меблеві гарнітури, холодильники, телевізори, ковдри. Не слід забувати й про добровільних донощиків, які

доповідали керівництву про настрої в колективі. Анекдот про владу міг закінчитися трагічно.

Важливу роль у становленні художньої кераміки досліджуваного періоду відігравали окремі творчі постаті. Від самого початку створення Полтавського фарфорового заводу в 1964 році до 1984 року головним художником працював визначний кераміст Іван Віцько. Він приїхав працювати в Полтаву уже з досвідом та визнанням, адже ще в 1958 році його чайний сервіз експонували на міжнародних виставках у Нью-Йорку, Марселі, Брюсселі. Віцько був першим, хто в порцеляні подав синтез української форми з українськими візерунками¹. Творчість І. Віцька, по суті, це прекрасний зразок конвергенції, переплетіння роз'єднаних, розмежованих радянським мистецтвознавством видів мистецтва кераміки. В. Ханко творчість художника характеризує поетично: «Вирішальним фактором у формуванні стилю мистця є постійний, життєдайний контакт з культурною спадщиною народу, з традиціями народного мистецтва рідної Полтавщини. Саме звідси походить властива його творам простота і доцільність форм співзвучних виробів з гончарських сіл, розташованих над Ворсклою, Хоролом чи Удаєм, звідси характер малюнків, що наближені до розписів мисок з Міських Млинів чи Поставамук, чи Хомутця, а також стриманість гами барв та відтінків. Характерне й

¹ Ханко В. Дух порцеляни Івана Віцька. *Образотвор. мистецтво*. 2000. № 1/2. С. 92.



О. Рапай. Плажниця. Фарфор. 1963

О. Жникруп. Біля води. Фарфор. 1964

О. Рапай. Плажниця. Фарфор. 1963

те, що розвиваючи народні традиції, він (Віцько) уникає безплідного наслідування. Тому й порцеляна в руках обдарованого полтавця підносить дух і приносить радість засобами краси, яку автор щедрою рукою дарує сучасникам¹. Як головний художник Полтавського фарфорового заводу, І. Віцько багато і плідно працював над створенням нових зразків посуду для масового вжитку, а також унікальних художніх творів. В. Ханко продовжує: «Митець вільно творить у різних видах порцелянового мистецтва: посуд побутового і громадського призначення, тематичні вазы і тарілі, скульптури, композиції для інтер'єрів споруд»². І. Віцько створив сервізи для чаювання: «Квіти», «Кобальтовий», «Птахи», «Рельєфний», «Народний», «Золотистий», «Горицвіт», «Полтавський», «Паморозь», «Жнива», «Овальний», чайно-кавовий гарнітур «Парадний», набір для галушок «Традиційний», набори для води, набір чайників «Софія Київська», подарункову чашку «Полтавка», тарелі, вазы з портретними зображеннями до ювілеїв, фляги з гербами міст Полтавщини, декоративні скульптури тощо. У фондах Полтавського краєзнавчого музею імені В. Кричевського представлено такі твори митця: скульптуру «Гуцул» (1962 р., глина, ліплення, гончарний круг, ритування, h-97), де майстерно поєднані гончаровані елементи, теракота; таріль «Гуцул» (1962 р., фаянс, барвники, полива) – жовто-зелена полива, окреслений профіль і фас з лівого боку. Серед його робіт – тарелі «Півень» (1968), «Синій птах» (1987), «Птах» (1969, глина, ритування, розпис ангобами, помаранчево-жовте тло, ритовані жар-птиця та гілочка вниз). Цікавим доповненням є чорне об-

рамлення правого краю), дві шамотні тарелі: одна без назви та «Риба» (1968, глина, шамот, підполивний розпис). Усій творчості І. Віцька притаманні національні українські риси. Упродовж довгого творчого життя митець найбільше використовував мотиви «дерева життя», орнітоморфні, антропоморфні зображення в поєднанні з рослинною орнаментикою. Він широко застосовував своєрідні прийоми декорування – підполивне малювання солями, малювання «кракле» із золотом, сірий люстр типу «кракле» або концентричні смужки на виробих набору для галушок, замальовані вотивним олівцем, до якого потім не пристає полива. З висоти сьогодення часу не важко зробити висновок, що тотальне нищення національних художніх гончарних традицій відбувалося не спонтанно, а було мережею чітко продуманого плану. Художні ради, секції декоративно-ужиткового мистецтва регіональних спілок художників, Будинки народної творчості, обласні та республіканські художні виставки стали лише механізмом утримання митців у покорі. Вони ж виконували й каральні функції, коли треба було виключити митця зі спілки чи звільнити з роботи на підприємстві за «незадовільну» поведінку. В умовах села чи селища, де працювало виробництво, це ставало справжньою трагедією, бо влаштуватися потім на роботу було вкрай проблематично. Ініціативу митця не схвалювали. Тому й відбувався невідворотний процес погіршення якості масової продукції на керамічних підприємствах.

Існує декілька паралелей, де зустрічаються традиції народної та професійної кераміки досліджуваного періоду. Перша паралель – взаємозв'язок історичний. Друга – торкається міжрегіонального взаємовпливу керамічних технік. Третя – це відображення внутрішнього діалогу проблем співпраці народних і професійних художників України.

¹ Ханко В. Дух порцеляни Івана Віцька. *Образотвор. мистецтво*. 2000. № 1/2. С. 93.

² Ханко В. Дух порцеляни Івана Віцька. *Образотвор. мистецтво*. 2000. № 1/2. С. 93.

Протягом 40–70 років ХХ ст. в практиці розвитку мистецтва кераміки відбулися показові зміни, які вплинули і на його теоретичні концепції, і на пошуки формального вираження певних концептуальних ідей. Неоднозначним виявилось їхнє відображення в керамічному житті, де органічним чином сплелися споконвічні гончарні традиції та робота професійних художників-керамістів, які працювали в системі заводського керамічного виробництва. Ці зміни відповідали активізації кризових явищ ідеологічного, економічного, соціально-культурного, екологічного, демографічного характеру другої половини ХХ століття, коли в основному завершилося формування глобальної цивілізаційної системи.

З кінця 1940-х спостерігається процес активного запозичення професійними художниками традицій народного гончарства. Усе частіше орнамент наносили ангобами. Застосовували переважно підполивний поліхромний традиційний розпис. З середини 1950-х років, відколи на керамічні підприємства прийшли випускники ЛПДМ, асортимент форм та їхніх орнаментів значно розширився. З'явилися нові форми. Це деталі до світильників, рамки до дзеркал, вази, попільнички, теракотові бюсти, статуетки. Особливого поширення в цей час набули керамічні архітектурні елементи. У формотворенні переважав еkleктичний підхід. «У пластичному трактуванні великих виставкових ваз, що користувалися значною популярністю, несподіваним чином поєднуються елементи класичного архітектурного декору з радянською символікою. Форми нерідко повторюють відомі обриси грецького посуду. Таке еkleктичне зіставлення різномірних елементів композиції показове для декоративно-ужиткового мистецтва 1950-х рр.»¹. До прикладу, професійні художники-керамісти Опішнянського заводу «Художній керамік» поряд із традиційним асортиментом почали виготовляти традиційну скульптуру: скульптурний портрет Шевченка (І. Білик, творчі пошуки Т. Демченка), керамічні панно, облицювальну плитку.

Українське культурне післявоєнне життя проходило під знаменом тотального ідеологічного пресингу, однак, як пишуть Т. Каравасильєва та З. Чегусова, «...українська інтелігенція у відповідь на обов'язкове дотримання принципу соцреалізму, намагалася чинити



О. Молдаван-Фоменко.
Балерини. Фарфор. 1962



О. Молдаван-Фоменко.
Балерина. Фарфор. 1962



О. Ранаї. Примірка. Фарфор. 1958

¹ Клименко О. О. Народна кераміка Опішні (до проблем традицій та інновацій у народних художніх промислах) : дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Львів, 1995. с. 15.



Б. Горбальюк. Пласт «Лукаш і Мавка». 1974



Б. Горбальюк. Пласт «Сільське господарство». 1971

опір, шукати нові форми творення»¹. В зображальному, «передовсім декоративному мистецтві, вияв національної своєрідності зводився до поверхових рис, іноді штучного застосування орнаменту...»².

¹ Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України ХХ століття: у пошуках «великого» стилю. Київ : Либідь, 2005. С. 149.

² Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України ХХ століття: у пошуках «великого» стилю. Київ : Либідь, 2005. С. 156.

Ріжковий розпис застосовували на всіх майоликових виробництвах, які працювали в руслі народних традицій. Експортна продукція становила основну частину створюваної тоді в республіці художньої кераміки. «Сприятливі умови для стимулювання індивідуальної художньої творчості існують у системі виробництва Художнього фонду УРСР, де народний майстер має право створювати зразки для тиражування. Найбільше художньої кераміки постачають виробництва Міністерства Місцевої промисловості УРСР»³.

1950–1960-ті характеризуються тим, що естетичні смаки в дизайні призвели до піку популярності мозаїчних рельєфів та керамічних панно, які використовували для оформлення громадських приміщень, станцій метро, театрів, готелів тощо. Такий вид творчості став дуже популярним в українському стинопісі, протягом цього періоду до нього зверталось багато художників.

«На початку 1960-х архітектура Києва заговорила інтернаціональною мовою повоєнного неомодернізму. В авангарді цього процесу опинилося середовище архітекторів, художників та інженерів, для яких архітектура й будівництво були одними із багатьох елементів модерністського світогляду. Архітектори претендували на роль деміургів, що втілюють тотальні твори мистецтва, а художники, відповідно, прагнули бути повноцінними співавторами архітектурних проєктів. Це була спроба перетворити місто на середовище для реалізації художнього мислення – на противагу жорсткій уніфікації міського середовища у форматі типової забудови та житлових масивів»⁴.

Наприкінці 1950-х – на початку 1960-х спостерігався поступовий перехід від еkleктичного спрямування до конструктивних основ формотворення. З 1963 року на Львівській кераміко-скульптурній фабриці було запроваджено нову технологію виробництва з використанням шамоту та кам'яної маси. Цей факт суттєво збагатив виражальні можливості керамічних творів, відкрив небачені досі перспективи формотворення в кераміці. По суті, застосування шамоту було основоположним чинником, що змінив обличчя української професійної кераміки, зосередившись на мистецькому пошукові, а не на ужитковому контексті. Таке технологічне новаторство спричини-

³ Фонд Спілки художників України. Ф. 487. Оп. 1. Од. зб. 1099. 1944–1980 рр. С. 62.

⁴ Виставка архітектури київського неомодернізму [Електронний ресурс]. URL: <http://vcrc.org.ua/виставка-архітектури-київського-нео> (дата звернення: 23.11.2023).

ло новаторство творче. В. Хижинський свідчить про те, що «основна робота в напрямі освоєння нових матеріалів була проведена технологом та головним інженером фабрики (ЛКСФ) І. Малишком. Вперше у вітчизняній практиці він запроваджує процес, який передбачає лише один випадок керамічних виробів, солі та кольорові емалі, розроблені за спеціальними рецептами, наносилися на сирий черепок. Наполеглива багаторічна праця І. Малишка та його послідовників визначила значні можливості львівської кераміки, її конкурентність на всесоюзному і міжнародному рівнях»¹.

Тобто зміцнення технологічної бази, якісна підготовка сировини, досконалий випадок викликали те, що керамічні твори цього періоду гідно представляли Україну на провідних міжнародних керамічних форумах. О. Голубець з цього приводу писав: «Створення керамічного твору має свої особливі властивості, які проявляються в нерозривній єдності художнього задуму і традицій високого ремесла. Недооцінка одного з компонентів невідворотно веде до суттєвої втрати якості. Тверда технологічна база повинна складати основу «керамічності» нашої кераміки, дати можливість авторам зосередити головну увагу на образному вирішенні композиції і, нарешті, забезпечити належний рівень робіт на міжнародних виставках»².

Аналіз наявних джерел наполегливо демонструє, що художні вироби цього періоду здобули собі заслужену славу у світі. Досвід 1960-х є, безперечно, однією з найяскравіших сторінок в історії мистецтва кераміки загалом та українського мистецтва зокрема.

На сторінках журналу «Декоративное искусство СССР» відбулася широка теоретична дискусія про метаморфози в керамічному мистецтві, яка розпочалася з відомої статті Л. Анненкової³. Вона була присвячена інтенсивності та результативності творчих пошуків художників-керамістів, проблемі синтезу мистецтв, проблемі збереження відчуття матеріалу тощо. Дискусія щодо проблем керамічного виробництва набула надзвичайно широкого розголосу.

¹ Хижинський В. Становлення львівської школи професійної кераміки (1940–1960 рр.). *Вісн. ХДАДМ*. 2011. № 1. С. 136.

² Голубець О. М. Львівська кераміка / Орест Голубець; АН УРСР; Львів, від-ня Ін-ту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ: Наук. думка, 1991. С. 22.

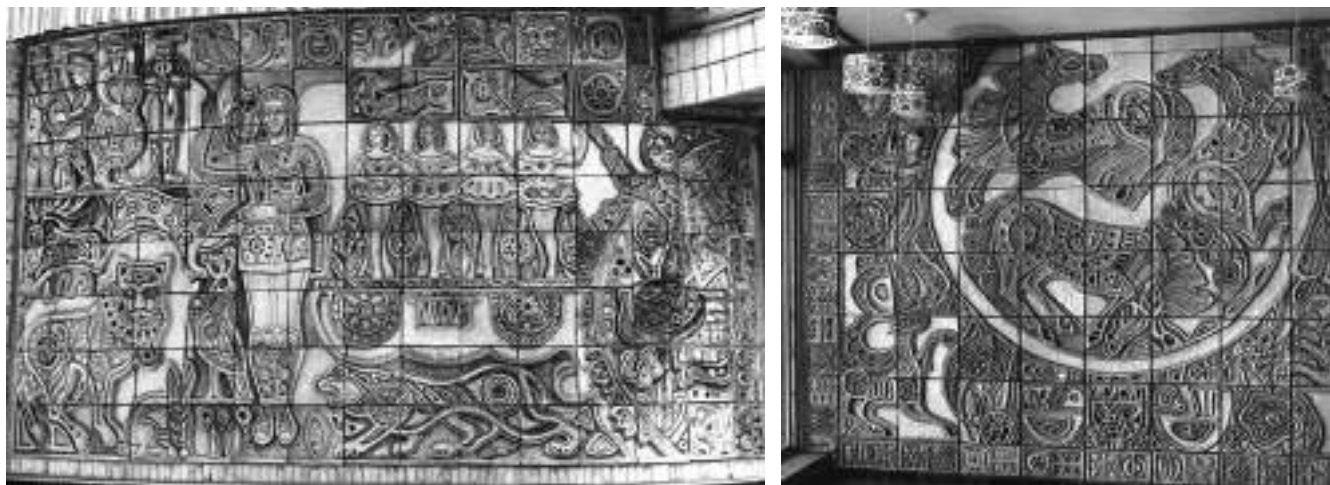
³ Анненкова Л. Пути нашей керамики. *Декорат. искусство СССР*. 1983. № 6. С. 22.



О. Панай. Адам і Єва. Фарфор. 1966. Київ

До редакції журналу «Декоративное искусство СССР» (одного з найбільш прогресивних видань СРСР) почали надходити сотні листів з усіх куточків імперії. Нищення національної символіки, скорочення майстрів-індивідуалів, закриття артілей пережили й інші республіки – Білорусія, Молдавія та республіки Сходу. Мистецтвознавці, які працювали в часописі, використали таку зацікавленість митців та мистецтвознавців держави і провели декілька рейдів по підприємствах СРСР, що випускали не лише кераміку. Так дискусія продовжилася стосовно виробництва скла і фарфору, ткацтва і ковальства. Мистецтвознавчі дослідження були оприлюднені під рубрикою «Рейд «ДИ СССР» по підприємствам України». О. Роготченко брав участь у підготовці редакційного матеріалу, зібраного після відвідування московськими мистецтвознавцями Л. Крамаренко та А. Сафаровою київських підприємств, що випускали скло, кристаль та одяг⁴. «В кераміці відбуваються цікаві якісні зміни. Глина по-новому відкривалася художникам, як матеріал дивовижно пластичний і живописний; звідси цікавість до її

⁴ Мы все немного художники. Рейд «ДИСССР» по підприємствам України. *Декорат. искусство СССР*. 1978. 9(250). С. 16–17.



Г. Мороз. Екстер'єр будинку для артистів цирку в м. Києві. Шамот, тонування з кольоровим склом. 1976

пластики, її виражальних можливостей», – зазначають у своїй монографії Н. Велігодська та Л. Жоголь¹. «Одвічна» утилітарна кераміка стала надзвичайно різноманітною та популярною. Портрети, натюрморт, пейзаж у кераміці вже були звичайним явищем. Українські художники працювали в руслі сучасних творчих завдань, демонструючи свої твори на республіканських та всесоюзних художніх виставках поруч із творами, зробленими в живописі, скульптурі, графіці. Провідні майстри творили в напрямку загальних тенденцій розвитку сучасного мистецтва кераміки, спираючись на народні традиції, «...а це фольклорна стилізація, певний образ археологічності, вишукане, гармонійне графічне оформлення, пластика декору. Як і народні майстри, професійні художники-керамісти не боялися умовності зображень, узагальнювали форму, розробляли свої композиції більш динамічними, і ця динаміка відтворювала внутрішні риси твору. Художники сповідували принципи простоти, що йшла від національних витоків. Вони створювали красиві подарункові вироби: вази, чашки, різноманітні сервізи за формами, близькими до гончарних. Об'ємні, плавно-округлі корпуси, прикрашені соковитим розписом, рослинні мотиви складали основу орнаменту. Розпис сприймався як єдине ціле з предметом, який він прикрашає»². Кераміка все більше притягувала до себе увагу художників. За останні роки багато молодих майстрів звер-

талися до неї, бо кераміка – галузь, яка допомагає зробити побут радянських людей зручним і красивим³.

Зазначений етап в історії художньої кераміки містить у собі характерні для всього керамічного світового процесу зрощення рис і виражальних особливостей кераміки з іншими видами мистецтва, сміливе проникнення в архітектуру середовища, в ландшафтний дизайн, в царину графіки і живопису. О. Голубець зазначав, що ці «зони взаємопроникнення» кераміки з тріадою «архітектура-живопис-скульптура» широкі». 1960-ті показали, що «...декоративна кераміка вийшла на якісно новий рівень унікальних творів станкового характеру і декоративних композицій для архітектурно-просторового середовища. Оцінка її з традиційної позиції “мистецтва речі” уявляється вже неправомірною, а повернення до колишнього “культу утилітарності” – суперечливим об'єктивному процесу розвитку. Тим не менше сьогодні необхідно розрізняти досягнуті позитивні результати і тенденції, що ведуть до втрати специфіки кераміки»⁴. Дослідник підкреслює, що ці тенденції можуть існувати лише в плані експерименту, але ніяким чином не повинні бути визначальною лінією розвитку.

Художня кераміка в 1950–1960-х стала матеріалом, що був цікавий не лише для архітекторів і керамістів, але й для представників класичної

¹ Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере. Київ : Будівельник, 1986. С. 129.

² Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере. Київ : Будівельник, 1986. С. 132.

³ Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере. Київ : Будівельник, 1986. С. 132.

⁴ Голубець О. М. Львівська кераміка / Орест Голубець ; АН УРСР ; Львів. від-ня Ін-ту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1991. С. 22.

зображальності: живописців, графіків і скульпторів. Не слід забувати і про загальноісторичні тенденції розвитку, які не могли не вплинути на стан керамічного мистецтва. Діяльність підприємства в умовах планової соціалістичної економіки була чітко прогнозованою в системі поставок і в системі збуту. З огляду на низьку собівартість сировини та готових виробів, незіставну зі справжньою цінністю готового мистецького продукту, керамічні вироби стали популярними. Найкращі твори передавали до музеїв, або вони були придбані за суто символічну ціну для подарунків посадовцям різного штибу. Водночас саме в 1960-ті активізувався жорсткий вплив партійних і радянських органів на діяльність художників-керамістів. «Художник-майстер повинен бути вихованим в дусі марксизму-ленінізму, твердо стояти на позиціях партійності і народності мистецтва і володіти методом соціалістичного реалізму»¹. Не всі, зрозуміло, митці виконували вказівки та дорогівкази партійних наставників і спілчанського керівництва. Окремо від інших керамістів працювала Ольга Рапай-Маркіш. Її творчість не підпадала під загальні канони. Художниця створювала цікаві, часом асоціальні твори. Навпаки, соціальні, але з іншим політичним складником твори художника Петра Печорного. Він здобув вищу мистецьку освіту в училищі імені В. Мухоміної в Ленінграді. У другій половині 1960-х П. Печорний повертається до України. Можливо, демократичність ленінградського художнього середовища вплинула на світогляд молодого митця. Він не побоявся розробляти ескізи й втілювати в майбутні твори образи козаків на конях, декоруючи композиції національними квітами².

Таким чином, у період від кінця 1950-х по кінець 1960-х років, коли відбувався процес становлення керамічного виробництва України, творчі пошуки художників зосередилися на традиційній для тогочасної кераміки площині; спостерігався активний творчий пошук нових форм і методів керамічного творення, впроваджувалися нові технологічні розробки, провадилася активна виставкова діяльність. Це був час «керамічного буму» (за термінологією О. Голубця).

Отже, в Україні другої половини ХХ століття окреслилося нове мистецьке явище. Через від-

чутний вплив глибинного коріння народного гончарства, набутого досвіду, знань митців, які працювали у сфері художньої кераміки, сформувалася нова вітчизняна керамічна школа.

Для усвідомлення процесів, які відбувалися в царині керамічного мистецтва України 1940–1970-х, особливого значення набуває аналіз та узагальнення творчих здобутків художників в умовах, коли будь-які формальні пошуки сприймалися як антирадянщина. Формотворення та образотворення в кераміці зазначеного періоду, що не потрапляли до понять офіційного мистецького процесу, керівництво та художні ради не допускали й засуджували. Та природний потяг митця до новаторства, пошуку нових шляхів, технологічних, формотворчих й орнаментальних експериментів найбільш яскраво проявився у сфері декоративно-ужиткового мистецтва, де ідеологічний контроль не був таким тотальним, як у живописі чи скульптурі. Але кераміка була мистецтвом універсальним і легко переймала виражальні засоби скульптури, графіки та живопису, тому стала улюбленим видом художньої творчості для художників-новаторів, які «втікали у керамотворчість» (О. Р.) з лабетів офіціозних живопису та скульптури. Художники-керамісти вбачали джерелом своїх творчих пошуків глибини народного мистецтва й знаходили в них новітні оригінальні вирішення. Завдяки зміцненню матеріально-технічної бази керамічних підприємств, кваліфікованим мистецьким кадрам, вдалим технологічним здобуткам українська художня кераміка наприкінці 1960-х набула великої популярності та визнання не лише в Україні, але й в інших союзних республіках.



А. Воробйов. Мозаїчне панно «Родина». 1974

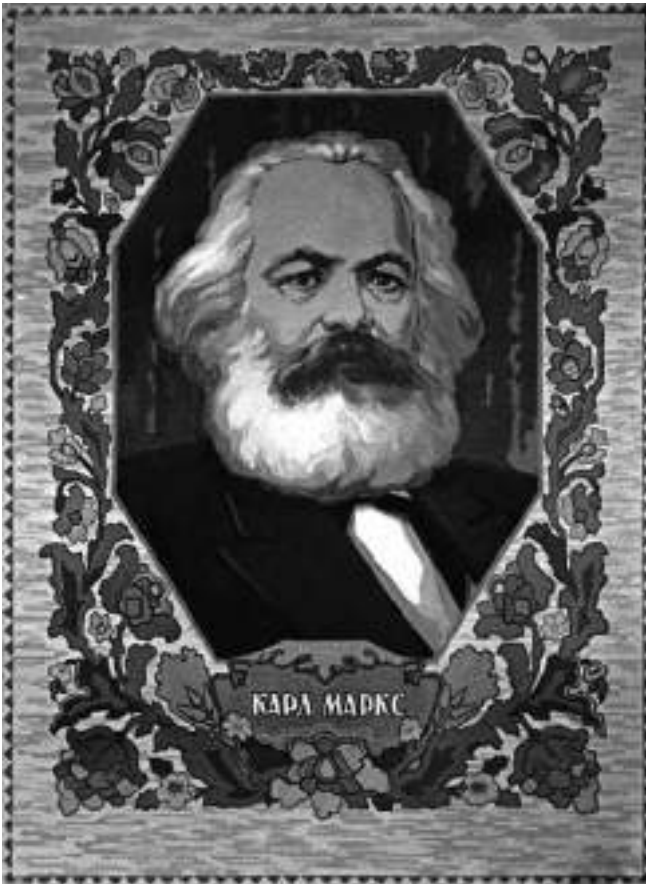
¹ Фонд Спілки художників України. Ф. 487. Оп. 1. Од. зб. 1099. 1944–1980 рр. С. 49.

² Роготченко О. Петро Петрович Печорний : [кат. вист. творів] / Олексій Роготченко ; Спілка художників України, КОСХУ. Київ : Поліграфкн., 1988. 64 с. : іл.



Л. Жоголь. Гобелен «Іриси в саду». Вовна. 2001

**ЖАНРОВИЙ СЮЖЕТ
У ТЕКСТИЛЬНОМУ ТВОРІ
1940–1970-х**



І. Литовченко. Портрет Карла Маркса. Килим. 1957

Художній текстиль займав особливе місце в системі образотворення 1940–1970-х, оскільки спирався на традиції народного мистецтва й розвивався, сповідуючи принципи універсалізму. Традиційно до явища художнього текстилю належить увесь спектр художньої обробки тканини: гобелен (безворсовий сюжетно-тематичний килим), килим з ворсом, розпис на тканині, текстильна пластика, сакральні тканини. Однак у зв'язку із соціокультурною ситуацією передвоєнної та повоєнної України останні вказані різновиди практично не розвивалися. Натомість на перше місце серед художнього текстилю вийшов гобелен. Саме цей вид сприймали ідеологи соцреалізму як монументальну станкову картину, щоправда, виконану в іншому матеріалі й інших техніках, ніж живопис. Це спричинило розробку чіткої системи дозволених сюжетів і виражальних засобів, які повинні були відповідати єдиному творчому методу й вивели гобелен на перше місце в сформованій пропагандистською машиною ієрархії текстилю.

Досліджуваний період позначений у мистецтвознавчих розвідках намаганням чітко від-

межувати «професійне» і «народне» мистецтво. Водночас «офіційне», «професійне» мистецтво, створюване академічними художниками, мало розвиватися відповідно до настанов соцреалізму, тоді як «народне» покликане «зберігати традиційні риси». Було розроблено «низку пропагандистських штампів, які кочували у творах зображального мистецтва й механічно переносилися в декоративне». «Офіційний» художній текстиль будувався на засадах «оптимістичного міфу про щасливе життя з його еkleктичності, станковізмом... був звернений до неокласики як стильового орієнтиру»¹. Соцреалістичний принцип «народності» у творах професійних художників набував у досліджуваній період ознак цитатності, механічного й еkleктичного перенесення фольклорної зображальності у твори соціалістичної тематики. Щоправда, ці тенденції вже наприкінці 1950-х і особливо в 1960-х роках привели художників до необхідності більш глибокого вивчення й переосмислення народних традицій, а не простого механічного перенесення їх у свої твори. Мистецтвознавці – очевидці досліджуваного періоду (зокрема А. Жук) неодноразово підкреслювали, що професійне декоративне мистецтво радянської України розвивається за спільними законами, характерними для зображального мистецтва загалом, але «характерними особливостями всього радянського, в тому числі й українського, декоративного мистецтва є тісний зв'язок з прогресивними традиціями, зокрема з народною творчістю, дальший розвиток і збагачення традиційних форм відповідно до вимог сучасності, створення на їх основі нових естетичних норм художнього стилю»².

Український художній текстиль від другої половини 1940-х практично до кінця 1970-х, як і художня кераміка, був сферою, що найменше потерпала від цензури. Вочевидь, це можна пояснити особливостями матеріалу, який диктував художникам свої вимоги. «Радянське» мистецтво текстилю базувалося на ґрунті віковичних традицій українського народного килимарства й увібрало в себе численну кількість досконалих, вивіренних часом і неперевершених художніх технік. Тому навіть під час механічного перенесення образів і сюжетів новий твір змушував худож-

¹ Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України ХХ століття: у пошуках «великого» стилю. Київ: Либідь, 2005. С. 10.

² Жук А. К. Український радянський килим. Київ: Наук. думка, 1973. С. 6.

ника додавати традиційні національні елементи. Так з'явився, наприклад, різновид «орнаментально-сюжетного килима», який набув особливої популярності наприкінці 1940-х та у 1960-х. Особливістю цього періоду був також і факт штучного переростання домашнього кустарного промислу в масове промислове виробництво з розгалуженою мережею підпорядкованих державі промислових підприємств. Їх створювали повсюдно на усій території України (включно з приєднаними в довоєнні та повоєнні роки Галичиною, Прикарпаттям, Закарпаттям, Волиню та Буковиною), і вони набували статусу фабрики. Фабричне виробництво поряд з удосконаленим технічним обладнанням несло в собі й ідеологічний диктат, спричинений централізацією і тотальним контролем над творчістю. Зразки для масового виробництва розробляли художники, затверджували відповідні художні ради, і лише після цього їх впроваджували у виробництво. Сфера застосування художнього текстилю була досить широкою, його використовували як для побутових потреб, так і для оформлення громадських приміщень і виставок. Позитивним було намагання художників відобразити в тиражованих для масового виробництва зразках особливості орнаментики та місцеві стильові елементи, притаманні конкретному текстильному осередку, зберігаючи декоративні й технічні прийоми етнографічного районування України. Таким чином, у східних і центральних областях (Київщина, Дніпропетровщина, Полтавщина) зберігалася та домінувала традиційна рослинна орнаментика, а в західних (Львівщина, Терно-



В. Касіян. Ленін і діти. Килим. 1935

пільщина, Волинь, Закарпаття, Буковина) – геометрична. Та, попри відмінності в орнаментіці, звернення до народних традицій забезпечувало українським гобеленам насичену мажорну барвистість й емоційну виразність.



*Невідомий автор (село Решетилівка).
Сталін та Мао Цзедун. Гобелен. 1953*



*Невідомий автор (село Решетилівка).
Ленін та Сталін. Гобелен. 1953*



І. Литовченко. Навіки разом. Гобелен. 1954

Тканий сюжетно-тематичний килим (гобелен) поставав у досліджуваній період вагомим аспектом мистецького життя. Він виник й утвердився як різновид монументального мистецтва в роки радянської влади і завдячував своєю появою тим соціокультурним змінам, що відбулися в українському соціумі з перемогою радянської системи художніх цінностей, зосереджених у єдиному творчому методі і стилі – соцреалізм. Розвиток картини на тканій площині відбувався за двома тенденціями. Перша – перенесення в техніку ткацтва принципів станкового живопису, друга – використання орнаментальних мотивів, притаманних давній техніці гобелена. Пояснювалося це тим, що, створюючи ескіз килима, художники (М. Дерегус, В. Касіян, Г. Пустовіт) спиралися на принципи живопису й багато в чому повторювали стилістику інших видів зображального мистецтва. Той факт, що такі відомі художники-монументалісти зверталися до художнього текстилю, підкреслює, на наш погляд, те унікальне значення, якого набував килим у радянській соцреалістичній системі цінностей. Вже саме залучення до роботи над

гобеленами видатних художників свідчить про особливу увагу органів влади і про тенденцію до наслідування станкового мистецтва. Гобелени, створені художниками спеціально для виставок, мали, як правило, унікальний характер, їх виконували або в одному екземплярі, або малотиражованою авторською серією. Заслуга у створенні ескізів належала художникам-професіоналам, а в матеріалі їх відображували майстри традиційних килимарських осередків, об'єднані на той час у промислові підприємства-фабрики. За українським сюжетно-тематичним килимом закріпилася назва «гобелен». Це не випадково, оскільки і за технікою ткання, і за мистецькими засобами, і за наповнюваністю сюжетів вони були відповідними до західноєвропейських зразків. Слід зазначити, що сюжетний гобелен не був винаходом соцреалістичних ідеологів від мистецтва. А. Жук стверджував, що «сюжетні зображення зустрічаються на давніх українських, зокрема подільських килимах-залавниках, де в орнаментальній малюнок вводили зображення стилізованих тварин, птахів, вершників, людських фігур, а іноді й цілі сюжетні сцени»¹. Перші килими з радянською сюжетною тематикою з'явилися в Україні в 1920-ті. Ознакою часу було те, що тоді і художником, і виконавцем виступав автор (С. Колос та інші). У цей період було закладено основи радянського орнаментального килима, але оскільки закупівля мистецьких творів державою і музеями в ті часи не практикувалася, то тематичні гобелени 1920-х були, ймовірно, художнім експериментом, ніж цілісним мистецьким явищем. Такого статусу художній гобелен набув у 1930-ті, коли держава втрутилася в систему регулювання замовлень і започаткувала обов'язкову присутність сюжетно-тематичного килима на численних ювілейних виставках. До розробки художньої тематики гобеленів були залучені знані художники – графіки і живописці (М. Дерегус, В. Касіян, А. Петрицький, Д. Шавикін, М. Рокицький, І. Падалка). З 1935 року розпочали свою роботу спеціальні майстерні при Музеї українського мистецтва (нині НМУДУМ), до яких було запрошено кращих килимарниць з народних килимарських осередків.

Головними сюжетними лініями воєнного і повоєнного періоду були постаті керівників партії і держави, подані реалістично з детальним моделюванням обличчя, одягу. У розгорнутих

¹ Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 40.

композиційних сюжетах знаходили відображення мотиви «щасливого радянського життя та будівництва соціалізму», а також воєнна та революційна героїка. І все ж художники-станковісти прагнули максимально підпорядкувати творчий задум вимогам специфіки матеріалу, звертаючись до узагальненого площинного трактування, хоча й не завжди вдало. У сюжетно-тематичних гобеленах художників-станковістів «...виділяється багатоплановість, деталізація в розробці форм і кольорова ілюзорність в трактуванні сюжету»¹. Сюжетні сцени в гобеленах часто були зображені в живописній манері, тобто з передачею лінійної і просторової перспективи, з світлотіннювою розробкою форми. Художникам не завжди вдавалося відійти від академічності й живописності та використати узагальнено-стилізоване трактування фігур. Найявним був також мотив театральності та декорації. Огріхи траплялися з орнаментальним рішенням кайми гобелена. Обов'язковим обрамленням були дерева-квіти. Пріоритетними темами стали піонерська, виробнича, революційна, героїчна. Сюжетно-тематичні гобелени виготовляли переважно до ювілейних виставок, після яких їх закупувало Міністерство культури та передавало до музеїв або державних установ. Тканий твір створювали не для конкретного інтер'єру, саме це наближувало текстильне мистецтво до станкового живопису.

На початку 1940-х було зроблено спробу створювати килими великого розміру для певних архітектурних об'єктів (проекти Д. Шавикіна і В. Вовченка). З'явився новий різновид – орнаментально-тематичний. Застосовувалися стародавні й нові елементи – квіти папороті, п'ятикутна зірка, профілі або портрети вождів. Це твори «Навіки разом», «К. Маркс» І. Литовченка, «Щорс», «Ленін» М. Попенка, «Хліб-сіль» Г. Холопцевої та ін. При цьому все поле килима вкривалося рослинним орнаментом. У 1940–1960-ті такий вид тематичного килима набув в Україні великого поширення та став домінуючим. У перші повоєнні роки спостерігається тенденція до переведення на промислові рейки художнього текстилю. Як і в довоєнні роки, промислове виробництво орнаментальних килимів було зосереджене в розгалуженій мережі технічно переоснащених підприємств промислової кооперації, що мали статус артілей.

У перші повоєнні роки до промислового виготовлення килимів широко залучали надомників

(особливо в західному регіоні України). Тут артілі здебільшого були просто пунктами роздачі сировини та прийому готових виробів. З 1960 року, коли промкооперація була ліквідована, всі килимарські артілі були передані до державної власності й перетворилися на фабрики. Найвідомішими фабриками з виробництва художнього текстилю цього часу були: імені Т. Шевченка (Косів, Івано-Франківщина); «Перемога» (Глиняни, Львівщина); «Перемога» (Богуслав, Київщина); «Червоний килим» (Добровеличківка, Кіровоградщина); «Жіноча праця» (Клембівка, Вінниччина); «Художня праця» (Городківка, Вінниччина); «Килимарка» (Кути, Івано-Франківщина); імені Клари Цеткін (Решетилівка, Полтавщина); імені Івана Франка (Яблунів, Івано-Франківщина); імені 17 Вересня, імені Б. Хмельницького (Коломия, Івано-Франківщина); імені Н. Крупської (Хотин, Чернівецьщина); імені 8 Березня (Дігтярі, Чернігівщина); «1 Травня» (Ганичі, Закарпаття).

Ескізи килимів розробляла спеціальна Центральна художньо-експериментальна лабора-



О. Машкевич.
Килим «Ювілейний». 1957

¹ Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 44.

торія «Укрхудожпромспілки» (пізніше «Укрхудожпром») в Києві. Спеціальною групою художників лабораторії, створеної у 1948 році, «розроблялися ескізи, які після затвердження Художньою радою надсилалися підприємствам для впровадження в масове виробництво. Організація, де розроблялися ескізи, називалася ЦХКТБ: Центральне художньо-конструкторське технологічне бюро. Крім розробки художниками зразків, що потрапляли на виробництво, в лабораторії був відділ мистецтвознавчих досліджень. Мистецтвознавці виїжджали у відрядження і на місцях досліджували і фіксували зразки народної творчості». Автор цього дослідження, Олексій Роготченко, з 1977 по 1979 рік працював у ЦХКТБ Міністерства промисловості будівельних матеріалів старшим науковим співробітником і досліджував текстиль західного регіону України.

«В перші повоєнні роки ці малюнки, що створювалися з урахуванням місцевих художньо-стильових особливостей кожного осередку, певною мірою визначали напрям, у якому мали працю-

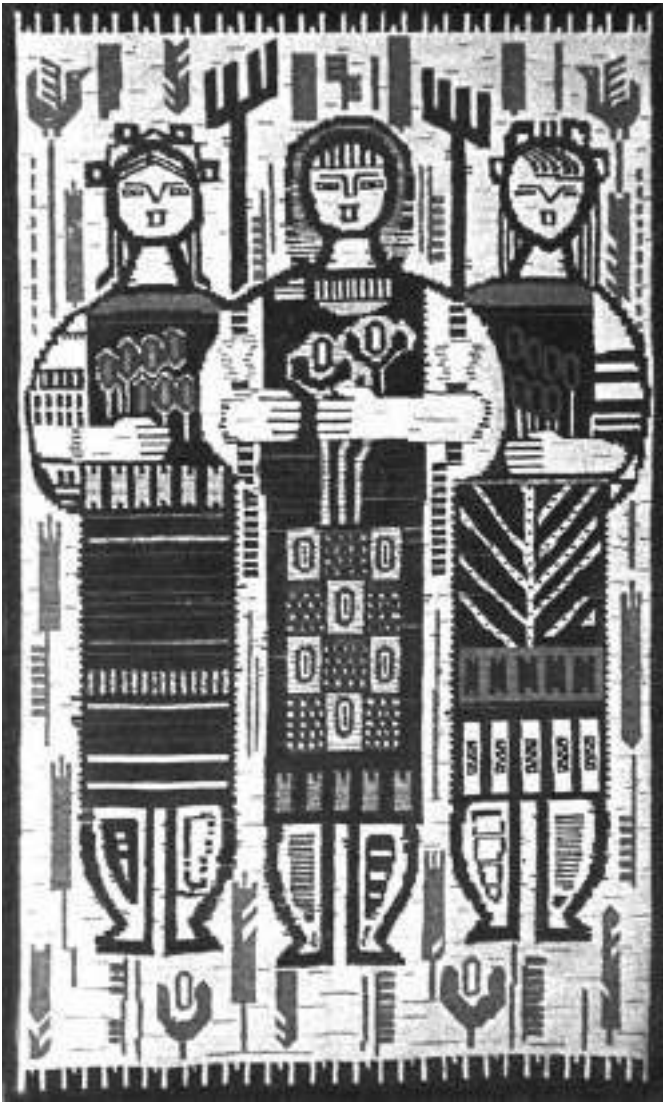


О. Прокопенко.
Тонко пряла, дзвінко ткала. Гобелен. 1967

вати підприємства цих осередків. Іноді однакові малюнки надсилалися кільком підприємствам»¹. Серед художників ЦХЕЛ 1950-х слід назвати П. Коротич, О. Машкевича, 1960-х – Л. Ганжу та Р. Левандовську. Художники лабораторії на основі вивчення народних традицій текстилю Полтавщини, Полісся та Волині створили низку вдалих за орнаментикою, композицією та колоритом творів. Уже на початку 1950-х практично в усіх художньо-промислових артілях текстильної галузі працювали професійні художники, які розробляли нові малюнки. При цьому стежили, щоб малюнки відповідали традиціям кожного осередку, були збережені місцеві особливості композиційного, орнаментального та колористичного вирішення мотивів. Та вже в другій половині 1960-х ця тенденція фактично зводилася нанівець вимогами промислового виробництва.

Процес створення промислових підприємств на місці невеликих артілей у традиційних осередках призводив до уніфікації орнаментів, збіднення кольоровою гамою й поступової втрати національних і регіональних особливостей. Промислове виробництво і художня творчість перебували з 1960-х у «тихому» антагонізмі. Закони масового виробництва диктували відповідність суворо затвердженим стандартам: номер пряжі, щільність, товщина, розмір килима, характер і складність декору, розрахунки витрачання сировини на квадратний метр тощо. Зрозуміло, що це суперечило творчому підходу до виготовлення килимів, вони все більше уніфікувалися. Технічний бік на новостворених фабриках був вдосконаленим. Значна робота була проведена щодо механізації трудомістких процесів, які раніше виконувалися вручну (наприклад, перемотування пряжі). Починаючи з 1959 року, дерев'яні «кросна» поступово замінювалися металевими верстатами. Змінилася також і технологія фарбування пряжі, оскільки від якості й стійкості пряжі залежить довговічність килимів та їхня мистецька цінність. Колористику здавна вважали основною якісною ознакою українського текстилю. Якщо в давнину використовували стійкі рослинні барвники, то вже з XIX століття почали застосовувати анілінові. У 1961 році в Білій Церкві було споруджено підприємство фабричного фарбування пряжі, але якість була низькою, що позначилося на художніх характеристиках килимів. Тому для унікальних

¹ Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 84.



М. Литовченко. Пісня. Гобелен. 1967



Г. Холопцева. Хліб-сіль. Гобелен. 1967

мистецьких творів і для «спецзамовлень» використовували стійкі барвники рослинного походження, а до побудови Білоцерківської фабрики кожне підприємство художнього текстилю самостійно фарбувало пряжу у своїх спеціальних фарбувальних цехах.

За характером орнаментики українські килими в повоєнні роки поділялися на два типи: рослинні та геометричні. Найбільшу групу килимів з рослинними візерунками становили квіткові килими (Решетилівка, Нові Санжари, Опішня, Зінків, Полтава). У перше повоєнне десятиліття в масовому виробництві художнього текстилю значного поширення набула практика копіювання кращих народних зразків та повторення малюнків довоєнного періоду. «Серед найпопулярніших був малюнок із спільним для центрального поля і кайми чорним фоном, у якого узор центрального поля складається з ритмічного багато-

разового повторення прямими вертикальними і горизонтальними рядами однотипного мотиву, а на каймі він виступає у вигляді гірлянди з тих самих рослинних форм» – так характеризував один із найпопулярніших рослинних малюнків видатний дослідник українського текстилю тих років А. Жук¹. Згаданий малюнок мав чимало різновидів, різниця була тільки в кількості рядів чи застосуванні різного тла. Багато килимів цього часу створювали за так званим «бароковим» типом. Вони вирізнялися такими деталями: «центральне поле і кайма розділені гнutoю із завитками вузькою смужкою-рамкою, а орнаментальний узор складається з масивних стилізованих рослинних форм і побудований симетрично по вер-

¹ Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 85.



*Л. Розенберг. На городі. Килим-гобелен.
Друга половина 1930-х*



*Мищенко. Отара. Килим-гобелен.
Друга половина 1930-х*

тикальних і горизонтальних осях»¹. Такі малюнки були запозичені в незміненому вигляді з довоєної орнаментальної традиції. Найпоширенішими були два типи барокового орнаменту: з центральним полем золотаво-жовтого та світло-кремового кольорів і з блакитно-синьою каймою й золотисто-вохристою рамкою із завитками. Та переважну більшість килимів виготовляли за новими ескізами. Окрім описаного вище механізму розробки малюнків для художнього текстилю, коли ескіз розробляла та затверджувала ЦХЕЛ, існував й інший – коли зразки розробляли на підприємствах, потім надсилали до художньо-експериментальної лабораторії в Київ, а тоді вже в затвердженому вигляді повертали для впровадження у виробництво. Іноді цим займалися не художники, а досвідчені килимарниці, проте, це, скоріше за все, було винятком, ніж правилом. Особливо активно робота зі створення нових малюнків проводилася на фабриці імені Клари

Цеткін у Решетилівці (Л. Товстуха, Н. Бабенко). Талановитий решетилівський художник Л. Товстуха, окрім створення урочистих й ошатних орнаментальних килимів, звертався і до орнаментально-тематичних гобеленів. Вони позначені тим, що силуети людей, радянська атрибутика розміщені в центрі твору, ніби вплетені в традиційний орнаментальний узор. Найвідоміші килими цієї тематики із зображенням Леніна, Т. Шевченка, Б. Хмельницького, серпа і молота, п'ятикутної зірки, гербів союзних республік тощо. Переважна більшість із них виконана в одному авторському екземплярі.

До переосмислення народних традицій, їхнього нового наповнення була звернена творчість художниці Н. Бабенко («Яблуневий сад», «Сонячний»). Особливо яскраво її талант розкрився в другій половині 1960-х. Мисткині вдавалося збагачувати традиційну орнаментику авторськими варіаціями та влучними нововведеннями, а це були фантастичні квіти, дивовижні птахи. М'які ніжні барви робили її килими неповторними й впізнаваними. Відбиттям духу часу є твір Н. Ба-

¹ Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 86.

бенко «Весна». Належачи до сюжетно-орнаментального типу, цей гобелен поєднує в собі тонку ліричність орнаментики, злагодженість кольору та композиції. «В вишуканий орнаментальний малюнок з великим художнім чуттям вплетені слова з народної пісні про Леніна “Ой весна-весняночка, зір твій голубий, ти між нами, Леніне, вічно, як живий”»¹.

У малюнках, розроблених художником Г. Гринем для килимів Опішнянської фабрики, переважає ритміка окремих стилізованих мотивів у різних варіаціях.

Київська група квіткових килимів відрізнялася від полтавських характером орнаментики й колоритом. У ескізах, розроблених художницею Н. Гречанівською, квіткові мотиви більш геометризовані та закомпоновані на полі гобелена в строгому ритмічному порядку. Колорит тла – малиновий або синій.

У 1950-х на фабриці в селі Клембівка (Східне Поділля) було створено новий вид рослинного килима – «вазонного» типу. Авторство цієї новачки належало художнику А. Хоменку, який, працюючи в місцевій артілі «Жіноча праця» з 1954 до 1957 року, розробив низку ескізів. У килимах «вазонного» типу широко застосовували мотив птахів, потовщене вертикальне стебло, від якого відгалужуються гілки з масивними соковитими квітами та маленькими листочками. Тут також працювала з 1956 до 1960 рр. художниця М. Сенюк. Вона однією з перших застосувала в гобелені умовне площинне трактування фігурних зображень, особливо постатей людей. Цей хід надалі використовували багато художників для створення сюжетно-тематичних творів. Попри свою соковитість і художню досконалість, вони не були впроваджені у виробництво, а залишилися тільки в авторських копіях як станкові твори. Тобто в масове виробництво йшли лише ті розробки, які мали простіші композиційні плани, крупнішу орнаментуку. Таким чином, малюнки спрощувалися, чим знижувалася художня цінність килимів. З 1961 р. виробництво

рослинних килимів «вазонного» типу взагалі призупинилося.

Однією з найбільших фабрик художнього текстилю була Решетилівська фабрика імені Клари Цеткін, яка вже в 1944 році відновила свою роботу після війни. При ній була створена школа художніх майстрів. Наприкінці 1960-х різко скоротилося виробництво килимів із рослинним орнаментом, що становили основну масу асортименту, вони були більш ніж у два рази дорожчі за геометричні, потребували більше часу на створення. Другим великим осередком художнього текстилю на Полтавщині була Опішня (сюди входили килимарські цехи Великих Будищ і Зінкова (з 1965 року). Третім центром килимарського виробництва були Нові Санжари. У всіх цих осередках Полтавщини наприкінці 1960-х різко зменшилася кількість рослинних орнаментів, вони були замінені геометричними. Очевидці стверджують, що цей процес відмови від рослинного орнаменту на користь геометричного був продиктований суто економічними чинниками – собівартість, плани, які повсюдно впроваджували на підприємствах художньої промисловості в 1960-ті. Так, скажімо, килим з геометричним візерунком ткали на більш продуктивних і технічно удосконалених горизонтальних верстатах, лічильна техніка орнаменту значно простіша, оскільки вона давала можливість досвідченим майстрам працювати без картонів, з пам'яті.

Наприкінці 1960-х відбулося подальше укрупнення фабрик художнього текстилю. Повсюдно



Г. Пустовійт. Весняна пісня. Килим-гобелен. 1930-ті

¹ Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 89.



Д. Шавикін. Визволення Києва. Гобелен. 1946

в традиційних осередках були створені виробничо-художні об'єднання («Гуцульщина» (1968), «Перемога» тощо). Велика текстильна фабрика була заснована наприкінці 1945 року на Північній Буковині за ініціативи художника І. Пастуха (Хотинська килимарська фабрика імені Н. Крупської). На Закарпатті головні килимарські осередки були в Ганичах і Ясіні. Геометричні орнаменти килимів, однак, залежали від регіону, де їх створювали, і розрізнялися за композиційною побудовою, колористичними вирішеннями та підходами до самої орнаментики. Особливістю килимів 1950-х років є їхня композиційна та кольорова орнаментика. Слід відзначити той факт, що в малюнках, розроблених до 1960 року, використовували значну колористичну гаму. Тож в одному килимі могло бути застосовано одинадцять кольорів. Основним кольором був темно-синій (який після 1960 року перестали використовувати). Змінювалися й підходи до композиційного трактування малюнка: з 1960-го року існувала вимога, щоб в килимах було більше вільного фону – до 40 %. Поряд з вищеназваними давніми традиційними малюнками в післявоєнний період було розроблено та впроваджено багато нових.

Розробляли їх художники, оскільки на кожному підприємстві того часу були такі штатні одиниці. Слід показати тенденцію творчості «фабричних» художників на прикладі діяльності С. Повшука. У 1954 році він став художником художньо-виробничого об'єднання «Гуцульщина» (Косів). Досі тут виготовляли тільки вже вищеназвані стародавні орнаменти, які здобули велику популярність і серед майстрів, і серед соціуму. Художник пішов шляхом аналізу старих малюнків, вивчення їхнього композиційного ладу, орнаментики, колористичних особливостей. На ґрунті цього С. Повшук створював свої ескізи. 1968 року художник розробив малюнки, у яких спостерігалось максимальне розрідження орнаменту, збільшення його форм та обмеження вживання кількості кольорів (чорний, білий, жовтий, світло-коричневий, жовтогарячий).

Ці підходи були не характерні для традиційного килимарства, але з висоти сьогодення зрозуміло, що вони мали економічне підґрунтя: виконували вимоги щодо здешевлення, спрощення та застосування найпростішої колористичної гами. Тобто з 1960-х малюнки на килимах стають легшими, більше уваги приділено фону. Тло менше наповнюється орнаментом. У самому малюнку спостерігалась тенденція до зменшення кількості мотивів, укрупнення їхніх форм. Намагання спростити та полегшити малюнки призводило до того, що художники «знімали раму» з килима, це значно полегшувало та прискорювало процес ткання. Килими окремих фабрик відрізнялися не стільки орнаментальними прийомами, скільки колоритом. Так, у Косові доміантними були бордовий, червоний, смарагдово-зелений, бежевий. А у Коломиї – жовтий, помаранчевий та темно-коричневий. Але вже наприкінці 1960-х на Коломийській фабриці розпочалося масове впровадження малюнків принципово інших кольорів, за ескізами, надісланими ЦХЕЛ. У них використовувалося тільки чотири кольори: сірий, білий, жовтогарячий і коричневий, серед яких переважав сірий. Іноді до цієї палітри додавали й п'ятий колір – хакі (художник В. Лахнюк)¹.

Для фабрики «Перемога» у Глинянах на Львівщині найхарактернішим був мотив «сонце». Його композицію становили ромбовидні мотиви та неширока кайма у вигляді зубців, які були щільно поєднані між собою. Характерною рисою був також колорит, побудований на гамі теплих тонів з

¹ Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 114.

легким жовтогарячим відтінком. Цей мотив був «візитівкою» глинянського килимарства, його застосовували ще з кінця XIX століття. У повоєнні роки на фабриці в Глинянах розробкою нових ескізів займалися художники Е. Дерев'яно, Г. Щербань, В. Карась. За свідченням мистецтвознавця А. Жука, глинянські смугасті килими було легко відрізнити від косівських чи коломийських за характером мотивів на вузьких орнаментальних смугах. Так на глинянських килимах такі мотиви нагадують букву «Х». Особливу групу становила орнаментика буковинських килимів, які виготовляли на Хотинській фабриці імені Крупської. Для усього виробництва у 1950-ті художники ЦХЕЛ (О. Машкевич, Р. Левандовська) розробили серію ескізів за мотивами буковинських народних орнаментів з використанням традиційного для регіону чорного тла. Тут з кінця 1950-х працювала художниця О. Левченко. Вона розробляла серію цікавих малюнків, але через їхню складність, багато дрібних деталей та використання великої кількості кольорів її розробки не йшли в масове виробництво. Інший шлях – спростити все, що спрощується, обрав художник підприємства І. Пастух. Він зумів поєднати у своїй творчості своєрідні риси національного стилю з вимогами тогочасних керманців. Митець звертався і до розробки сюжетно-тематичних килимів. У 1957 році І. Пастух у співпраці з В. Будником розробив ескіз гобелена «В. І. Ленін». Митець створив гобелени на нову тоді космічну тематику: «Супутник» (1957) та «Ракета» (1960). У 1967 році було створено орнаментально-тематичний килим «50 років Жовтня», килим з гербом СРСР та інші подібної тематики.

Щодо стану художнього текстилю на Закарпатті в досліджуваний період слід зазначити, що в головних осередках (Ганичах та селі Ясіні на Рахівщині) використовували традиційну кольорову гаму з контрастним поєднанням кольорів.

Особливістю художнього боку осередку стало те, що художників на підприємствах не було, а нові зразки майстри розробляли самі. Наприкінці 1950-х – на початку 1960-х майстри Закарпаття, працюючи в дусі тодішніх вимог, освоїли сюжетно-тематичний килим. Тут було виконано килими з портретними зображеннями Т. Шевченка (Г. Візичканич) та В. Леніна.

Слід зазначити, що підприємства художньої промисловості перебували під жорстким не лише ідеологічним, але й економічним пресом. Показовою є цитата з книги А. Жука «Український радянський килим» (1973): «...малюнки були

трудомісткими у масовому виробництві, а це позначалося на собівартості продукції. Тому вже в першій половині 60-х років, особливо починаючи з 1964 р., коли роздрібні ціни на килимові вироби з геометричними узорами були знижені з 24 до 19 крб за один квадратний метр, перед фабрикою імені Н. Крупської, як і перед усіма іншими підприємствами, постала проблема домогтися зменшення затрат робочого часу на виготовлення килима»¹. Але вищенаведені приклади красномовно свідчать, що саме в такий спосіб – шляхом зниження художньої вартості й досягалося виконання державних вимог.

Важливим для дослідження є різновид орнаментально-тематичного та тематично-сюжетного килима, що набув особливої популярності в 1950–1960 роках. Такі килими створювали переважно до виставок, різноманітних численних ювілейних дат: річниці революції, річниці народження і смерті очільників та відомих українських письменників (Т. Шевченка та І. Котляревського). Наприклад, до Декади українського мистецтва та літератури в Москві (1960). Зазначені події визначали тематику створюваних гобеленів. Механізм цієї роботи був таким: Міністерство культури замовляло ескіз художнику, той створював ескізи й картони для килимів у натуральну величину, а за цими ескізами досвідчені майстри на підприємствах виконували роботу в матеріалі. Доля таких унікальних килимів теж була вирішена: спочатку вони експонувалися на виставці. Потім «за рекомендацією експертно-оціночної комісії Міністерства культури... закуповувалися для розподілу по музеях для подарунків від державних установ України делегаціям братніх народів»². У середині 1960-х спостерігається тенденція до виготовлення сюжетних гобеленів не на замовлення, а з ініціативи художника. Вона передбачала і факт виконання самим митцем всього процесу творення килима – від ескіза до роботи в матеріалі. Доволі часто це був лише хитрий хід, що дозволяв художнику не затверджувати ескізи на художніх радах. Таке могли робити лише «свої» митці, твори яких обов'язково закуповували за великі ціни. Метр квадратний заводського виробу коштував 18–24 крб, а метр «творчої» роботи, виконаний на тих самих верстатах і тими самими майстринями, оцінювався в десятки разів дорожче. Замовлення

¹ Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 124.

² Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 132.



П. Івашко. Рушник. 1935

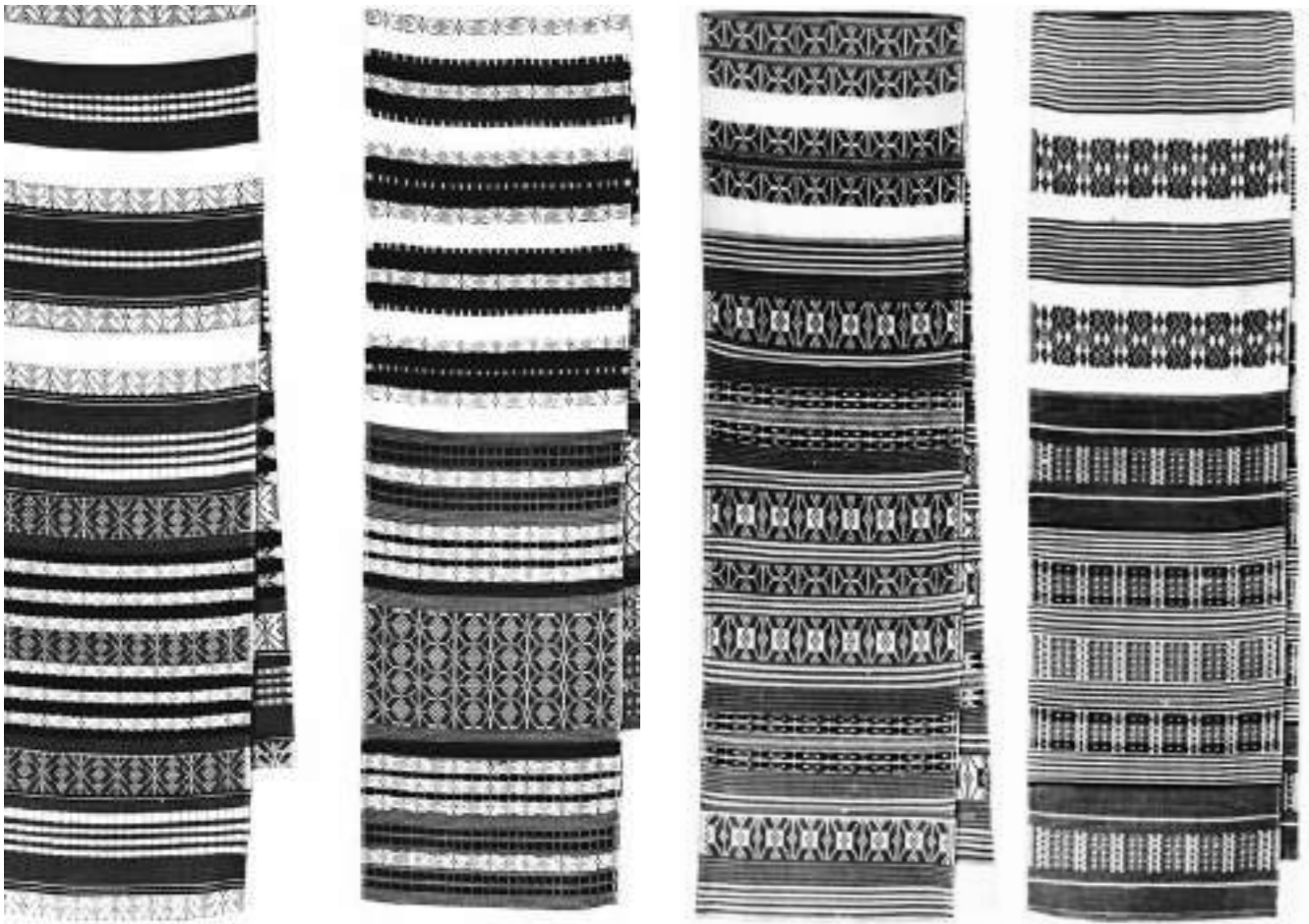
на великий багатофігурний гобелен, що приносить митцеві прибуток до 40 тисяч радянських карбованців, пересічний художник отримати не міг.

Значну групу сюжетних килимів-гобеленів повоєнного періоду створювали студенти художніх вишів – ЛПІДМ (Львівський інститут прикладного та декоративного мистецтва), ВХУ (Вижнецьке художнє училище), КХУ (Косівське художнє училище). Найбільшого розвитку набуло виготовлення килимів із багатофігурними сюжетними композиціями. Причому в перше повоєнне десятиліття творці гобеленів сповідували вектор тяжіння до станкової картини, тобто до вирішення зображення в пластично-об'ємній манері. Як зазначено вище, така тенденція пояснювалася тим, що картони для гобеленів та ескізи розробляли професійні художники-станковисти, які просто переносили в текстильні техніки зображувальні прийоми живопису чи графіки. Одним із сюжетних гобеленів перших повоєнних років був твір Д. Шавикіна «Звільнення Києва» 1946 року. Робота виконана абсолютно в дусі часу і відповідно до вимог соцреалізму. Образ воїна зі знаменом з

радянською символікою, босонога жінка, що з вірністю припала воїну до грудей, а він, обіймаючи її рукою, – дивиться вдалину, вперед, демонструючи переможний поступ. Красномовний і задній план: бані Софії Київської, пам'ятник Б. Хмельницькому, переможний танк, спрямований на захід, – все, як і обрамлення, і колористична гама, дихає тим часом. Постаті трактовані контрастними світлотіньовими площинами, чітко виділяються на загальному тлі, водночас зображення другого плану подані силуетно, приглушено. Загалом монументальності композиції досягнуто завдяки рель'єфному промальовуванню форм, елементам емоційної напруги. Показовим є і той факт, що композицію для гобелена художник Д. Шавикін узяв із плаката з однойменною назвою, створеного ним 1944 року. Цей же автор у притаманній йому манері створив у 1949 році гобелен «Возз'єднання», присвячений тематиці братання східних і західних українських земель. У композиції зображено сюжет, на якому робітник з радянської і селянин з Західної України подали один одному руки на тлі радісних облич інших робітників і селян. Абсолютним відображенням соцреалізму було й зображення на другому плані ДніпроГЕСу як ознаки індустріальної могутності, радянської символіки тощо. Характерний для творів радянського ампіру урочистий ритм полотна доповнений декоративними особливостями гобелена.

Особливо проявилися запозичені риси станковізму в повоєнній творчості В. Вовченка. Зокрема, у творах «Зустріч переможців» (1949), де сюжетна лінія базована на характерному для перших повоєнних років відображенні щастя повернення до мирного життя. Килим створював урочистий святковий настрій завдяки великій кількості квітів у руках воїнів і мирних жителів, використанню широкої палітри теплих кольорів. Власне, В. Вовченко переніс у техніку гобелена свою живописну роботу «Зустріч героїв», що призвело до втрати специфіки художнього текстилю.

Для ювілейних гобеленів, присвячених 300-річчю Переяславської Ради, що відзначали 1954 року, було створено багато сюжетів, позначених помпезністю, пишністю, живописною ілюзорністю. Серед них – «Навіки разом» (1954) І. Литовченка, що виконаний у техніці ворсового килима і фактично імітує своїми виражальними засобами станковий твір; велике монументальне панно (4 x 6 м) «Радянська Україна в сім'ї братніх республік» (1957) цього самого автора, де зображені дівчата в національних костюмах союзних



М. Нечипоренко. 1970-ті

республік та радянська символіка. Краї прикрашені рослинною гірляндою, виконаною переплетенням плодів в обрамленні стрічки.

Для сюжетних килимів у повоєнні роки обирали найрізноманітнішу тематику, про що свідчать назви: «Переправа через Дніпро» (М. Сереник, 1949); «Три богатирі» (Г. Пелегуца, 1953); «Чапаєв у бою» (П. Додяк, 1953). Причому більшість картин – це копії живописних полотен, втілені в матеріалі. Це і було головною тенденцією розвитку сюжетно-тематичного килима 1950-х – першої половини 1960-х. Факт, що в цей час з'являються роботи з назвами: «Біля моря» (1951), «Майбутні моряки» (1951), свідчить про звернення художників до більш цивільних мотивів і тем. Чимало творів художнього текстилю було присвячено героям революції та війни. М. Попенко створив килими з портретом М. Щорса (1949) та В. Леніна (1960), І. Литовченко – з портретом К. Маркса (1957).

З другої половини 1950-х у світлі «боротьби з надмірностями» формується новий вектор розвитку художнього текстилю, спрямований на

переосмислення призначення форм взаємодії монументального живопису та текстильних технік. Перенесення станкових форм у гобелен було рішуче засуджено на I Всесоюзному з'їзді радянських художників. Це спричинило відхід художників від форм архаїчної пишності, помпезності, псевдокласицизму і натомість зосередило увагу на специфіці художнього текстилю. На певний час від «корита», як жартома називали державні гобеленні замовлення, відійшла частина митців, аби через кілька років знову повернути жанровий гобелен до об'єктів з надмірно великими мозаїками, зробленими на стінах громадських споруд. З другої половини 1960-х у Художньому фонді починають працювати архітектори, які розробляють інтер'єри та екстер'єри замовлень. Мозаїка й гобелен стають бажаними видами заробітку. Крім монументальних гобеленів, що розподіляються виключно «своїм», митці продовжують створювати невеликі за розміром жанрові та сюжетні килими. Переважна більшість художників, які працювали в текстильній галузі, відійшли від станковізму в трактуванні сюжетів, від пере-



Н. Паук. Гуцульська сюїта. Гобелен. 1967

вантаженої сюжетної композиційності. У художньому текстилі розпочався процес утвердження специфічних стилістичних рис, які базувалися на стилізації, узагальненні форм, площинності трактування сюжетів. В авангарді нових пошуків стали студенти художніх вишів. У цьому контексті слід згадати твори Н. Паук «Гуцульщина» (1957), Л. Богуславської «Свято врожаю» (1960). Ознакою часу стало й те, що створенням сюжетних гобеленів переважно займалися не художники-станковисти, а художники декоративно-ужиткового мистецтва. Ще одна ознака доби – створення тематичних гобеленів не київськими художниками (за винятком «правильних»), а художниками інших міст: Львова, Херсона, Чернівців, Ужгорода, Черкас, Дніпропетровська. Це внесло сюжетно-орнаментальну різноманітність та збагатило виразальні засоби текстилю зверненням до місцевих традицій.

Етапною у визначенні тенденцій подальшого розвитку художнього текстилю стала участь художників у виставці, присвяченій Декаді українського мистецтва та літератури в Москві 1960 року. Монументальні за розміром і наповненням твори Івана та Марії Литовченків «Радянська Україна» і «Тарас Шевченко» насичені радянською атрибутикою й символами соцреалізму. Але цим митцям було дозволено те, про що інші не могли мріяти. Мистецтвознавці завжди хвалили такі роботи. «Ідея твору гранично чітка – уславлення трудового подвигу українського

народу. Фігурні зображення в килимі трактуються умовно і площинно, як і орнамент, що надає композиції цілісності і доцільності», – писав про ці твори А. Жук¹. Характер цих творів абсолютно відповідав стилістиці художнього текстилю другої половини 1950-х.

Особливого звучання набувають сюжетно-тематичні килими з 1960-х. Ужгородська художниця Е. Медвецька створила гобелен «Соціалістичне Закарпаття» (1960). Використовуючи площинні декоративні прийоми та особливості художнього текстилю краю, мисткиня побудувала килим на замовну соціально значущу та той час тему, керуючись принципами традиційних для Закарпаття смугасто-узорчатих тканин. Цікавою є і образна художня мова твору, побудована на алегоріях і зіставленнях. Водночас «дух соцреалізму» проглядався в стафажному зображенні силуетних обрисів фабрик, ліній електропередач, комбайна, трактора тощо. Це повинно було констатувати життя «нового Закарпаття».

У цей час спостерігається розширення й кола тем. Значну частину займає в сюжетних гобеленах інтерпретація творчості Великого Кобзаря (до чергового ювілею Т. Шевченка). Це роботи художників Н. Клейн та С. Кириченка «І мене в сім'ї великій» (1964); Є. Фащенко «На панщині пшеницю жала» (1964) та «На оновленій землі»

¹ Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 151.

(1964); З. Давиденко «Мені тринадцятий минало», «Тополя», «Рече та стогне Дніпр широкий» (1964); О. Сідак «Тарасова верба» (1964); В. Нікуліної «Лілея» та ін. Окрім того, Н. Паук у 1965 році виконала роботу «Старий Львів», що йшла дещо врозріз з ідеологічними вимогами й демонструвала своєрідне шістдесятництво в художньому текстилі. Визнання художниці приніс і її твір «Гуцульська сюїта». Щоправда, поряд з цим Н. Паук створила роботи з назвами «Радянський Львів», «Легенда про трьох братів», що свідчить про певний пошук компромісу з владою.

На виставці 1967 року було представлено роботи М. Литовченко «Пісня», Г. Холопченко «Хліб-сіль», Є. Фащенко «Оновлена земля», Й. Джуранюка «Гуцульщина оновлена». Назви робіт, колористичне вирішення та площинність трактування композицій цих творів продовжили домінування тенденції, розпочатої на початку 1960-х років.

Досить оригінальним за своїм сюжетом був твір О. Прокопенко «Де ж ти, калино, росла» (1968), присвячений українському весіллю. Художниця застосувала новий прийому «фактурення» пряжі – у гронах калини, в орнаментах одягу дівчат тощо.

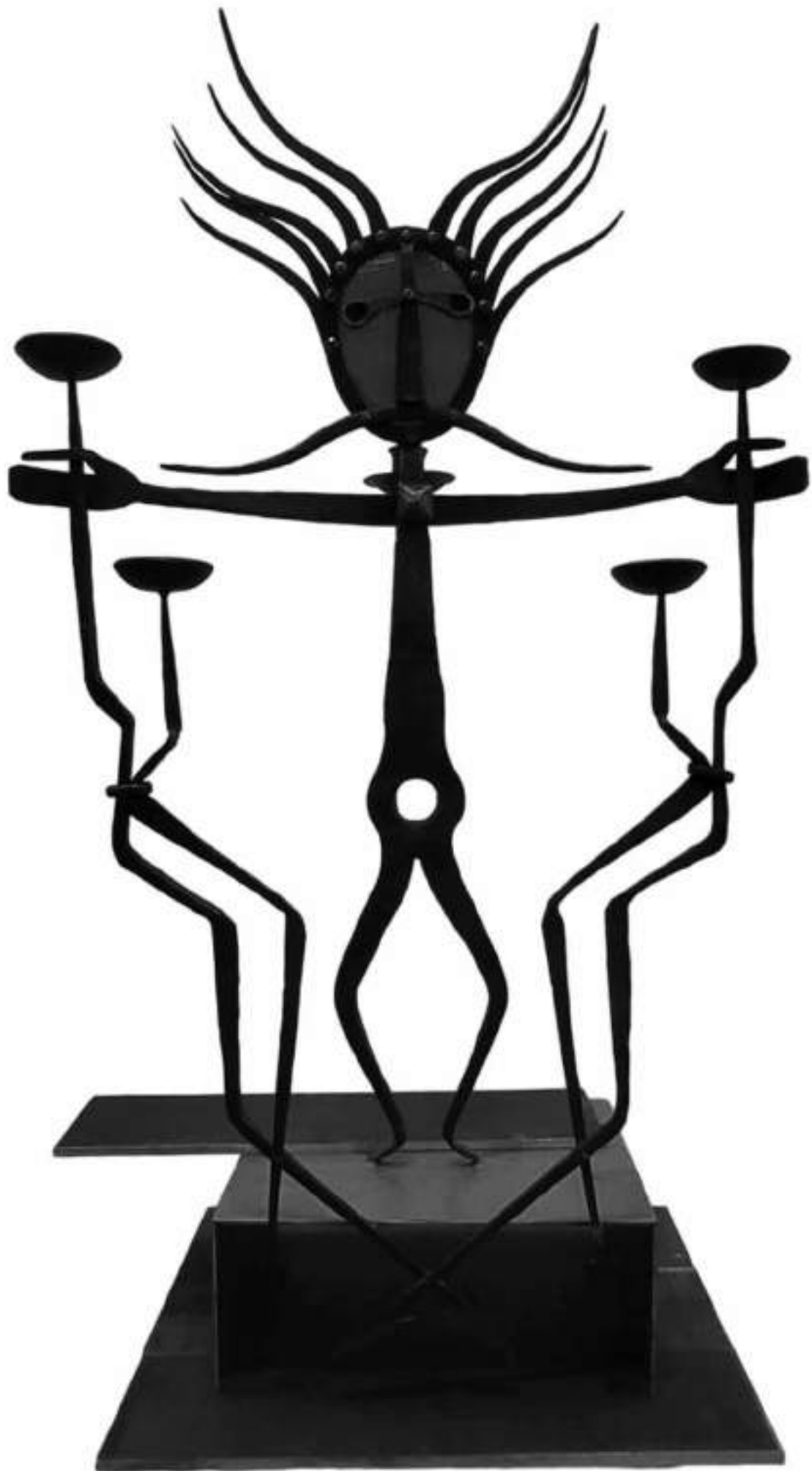
Інший контекст продемонстрував твір І. Литовченка та В. Прядки з назвою «Гімн життю», сюжет якого присвячений неперервності традицій. Композиція була побудована на трьох циклах людського життя, що символізували юність, зрілість і старість. Усі елементи об'єднані спільною колористичною тональністю. Домінантні кольори: золотавий, коричневий, червоний, помаранчевий.

Продовжувалася тенденція виготовлення ювілейних орнаментально-тематичних килимів (В. Будник, В. Вовченко, З. Давиденко, С. Кириченко, Н. Клейн, Р. Левандовська, О. Левченко, І. Литовченко, О. Машкевич, Е. Медвецька, І. Пастух, Н. Паук, М. Попенко, О. Прокопенко, В. Федько, Г. Холопцева, Д. Шавикін, М. Шнейдер). У творах цього напрямку особливо помітно виявлявся станковізм, доповнений виражальними засобами текстилю.



М. Нечипоренко. Рушник. 1970-ті

Загалом повоєнний текстиль, попри жорсткий політичний диктат, не згубив стильову різноманітність композиційних і колористичних рішень. Частина митців, підтриманих за певні «заслуги», одержувала спеціальні замовлення. Ознакою часу таких творів стають великі за розмірами багатофігурні композиції зі складним пластичним опрацюванням форми й широкою гамою кольорових відтінків. Митець лише робив ескіз. У кращому разі картон. Твори виконували на підприємствах майстрині, імена яких в історію не потрапили. Зберігаючи національну своєрідність, намагаючись здолати соціалістичну цензуру, український текстиль у творах переважної більшості не корумпованих художників залишався прогресивним видом зображального мистецтва.



О. Боньковський. Залізо, кування, скло. 2010

**КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ
ТВОРЧИХ ЗАСАД
МЕТАЛОПЛАСТИКИ
УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО
СЕРЕДОВИЩА ПОВОЄННОГО
ПЕРІОДУ**



О. Боньковський. «Хорс». Ранкова зоря.
Залізо, кування, скло. 2010



О. Боньковський.
Лада і Лель. Залізо, кування, скло. 2010

Жоден вид, підвид, напрям українського зображального мистецтва не відчув у своєму розвитку таких утисків з боку радянської влади, як ювелірне і ковальське мистецтво. Цинізм, з яким влада нищила ювелірне і ковальське виробництво, культуру й надбання професійних шкіл довоєнного періоду й пізніше, з кінця сорокових до середини 1970-х років, можна порівняти хіба що зі знищеною та сплюндрованою культовою архітектурою, де лівова частка була фізично зруйнована, а ті церкви, костьоли, синагоги, кірхи, кенаси, мечеті, що залишилися, перетворювалися на сховища, заводи, майстерні, лялькові театри, пивні бари, гуртожитки.

Розглядати хронологічно досліджуваний період – 1940–1970-ті роки – неможливо без аналізу джерел і наслідків ювелірного і ковальського мистецтва межі ХІХ–ХХ століть та усвідомлення трагедії, що трапилася з українською металопластикою тих часів. Почнемо з українського ювелірного, емальєрного та ковальського мистецтва, що у світовій мистецтвознавчій термінології позиціонується як мистецтво металопластики.

Початок нового двадцятого сторіччя в Україні став поштовхом до зростання багатьох ремесел, зокрема ювелірного та ковальського. Практично в кожному місті працювало ювелірне і ковальське виробництво. Йдеться саме про виготовлення мистецьких творів. Бо кузні були в кожному населеному пункті держави. Разом з виробництвом суто утилітарних речей сільського господарсько-

го вжитку в кузнях створювали багато художніх речей тиражного та індивідуального характеру. Інтерес до ковальства був зумовлений стрімким розвитком будівництва, а ювелірне мистецтво України розвивалося в руслі аналогічних процесів збільшення кількості та зростання мистецької якості виробництва прикрас у Центральній та Західній Європі. Ескізи для ювелірних творів робили навіть дуже заможні та знані художники, такі як Врубель, Котарбінський, Семирадський. Українські ювелірні заводи й фабрики презентували свою продукцію не лише в Україні, а й на престижних іноземних виставках. Найбільш значущою була, звичайно, Паризька. Так в історію українського ювелірного мистецтва увійшла двадцятифунтова модель пароплава, що була створена для письмового приладдя на фабриці Й. Маршака. Цей ювелірний витвір засліпив блиском своєї віртуозності глядачів та критиків на Чиказькій (1893) та Антверпенській (1894) виставках, де і посів призові місця¹.

Із появою стилю модерн, що об'єднав смаки і народи, розвиток вітчизняної металопластики став явищем європейського рівня. Спеціальні дослідження цих процесів з'явилися зовсім нещодавно. Про тенденції розвитку української металопластики на межі століть писали

¹ Ковалинський В. Довженко і Михайлівський монастир. *МІСТ : Мистецтво, історія сучасність, теорія* : зб. наук. пр. Київ : ВХ (Студіо), 2003. Вип. 1. С. 79–82.



О. Боньковський. Сварог.
Залізо, кування, скло. 2010



О. Боньковський. Хрест «Виноградна лоза».
Залізо, кування. 2022

Л. Жоголь, В. Могилевський, О. Роготченко, В. Ковалинський С. Боньковська, Ю. Довгань, П. Жолтовський, Є. Олесницький, Р. Шмагало. Найбільший мистецтвознавчий доробок у вивченні, дослідженні та висвітленні проблем творення мистецької української школи металоластики належить львівському вченому Ростиславові Шмагалу. Остання оприлюднена його праця «Художній метал України ХХ–ХХІ ст.»¹ на сьогодні є однією з найбільш повних розвідок з цієї теми. «Представники епохи модерну власною творчою практикою здолали панівні стереотипи мислення... Викристалізувалося розуміння тієї істини, що поза етнічною приналежністю мистецтва не існує»².

У реальності правда нищення старовинних промислів лежала на поверхні соціального ґрунту, необізнаності керманців молодій українській соціалістичній державі, відсутності державного та приватного замовлення і страху бути страченим лише за дотичність до небажаних мистецьких процесів³.

¹ Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу. [У 3 т.]. Т. 2. Художній метал України ХХ–ХХІ ст. Львів : Априорі, 2015. 276 с. : іл.

² Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу. [У 3 т.]. Т. 2. Художній метал України ХХ–ХХІ ст. Львів : Априорі, 2015. С. 8.

³ Роготченко О. Творчі засади вітчизняної металоластики 1940–1960-х : нищення національних традицій та перші спроби відродження мосяжництва. *Актуальні про-*

Починаючи з тридцятих років ХХ століття, художні ювелірні майстерні практично перестали існувати, бо і ювелірне, і ковальське мистецтво потрапили під пресинг компартійної доктрини. Пояснення просте. Це види зображального мистецтва, що обслуговували так звані панівні класи. Образ будівника соціалізму та нового життя залишався без прикрас, а ювелірне мистецтво розглядалося як «атрибут буржуазії»⁴.

Маючи в недалекому минулому справжні міцні ремісничі та художні школи, українська металоластика змушена була пережити тривалий період багатолітнього забуття цікавої, сформованої й доволі розгалуженої ювелірної промисловості. Тотальні заборони, підтримані державними законами та страхом в'язниць, надовго зупинили творчий процес. Після сорокарічної вимушеної перерви лише в повоєнний період ювелірна та металопластикова галузі українського мистецтва почали відроджуватися. Процес цей був тривалим і важким. Відродження почалося з виробництва малоцікавих у художньому сенсі металевих речей, що випускали артілі, та з примітивних чеканок з бурштином. Але початок відновлення металоластики було покладено. І кінець 1940-х, і початок

блеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії' 2015 : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 7 (18). С. 29–37.

⁴ Роготченко О. Ювелірне мистецтво України : радянський період. *Сучасне мистецтво* : [наук. зб.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 31–40.



О. Гуцин. Оклад до книги «Енеїда» І. Котляревського. Мідь, чеканка. 1970

1950-х років стали важливим періодом у формуванні відродження знищеної ювелірної культури¹.

Соціальна ненависть до ювелірного мистецтва як такого, що обслуговувало церкву й панівні класи, попри всі намагання, не змогла його знищити. Майстри працювали підпільно й потрапляли в разі арешту під кримінальну статтю, яка забороняла працювати з дорогоцінними матеріалами. До «дорогоцінних», крім золота, платини та срібла, потрапили мідь, мельхіор, латунь, а до «коштовних», крім діамантів та смарагдів, потрапило все каміння з природних копалин республіки, за винятком перлів з місцевих річок. Зрозуміло, що такі жорсткі заборони унеможливлювали офіційний шлях розвитку мистецтва металопластики.

1955-й став початком відродження вітчизняного ювелірного мистецтва. Це був рік, коли вперше після закінчення війни майстри, що працювали з металом, вийшли з підпілля. У Виницькому училищі прикладного мистецтва того року було відкрито кафедру обробки металу. Це була непересічна подія і велика перемога майстрів художнього металу. Стало можливо працювати зі срібними (забороненими офіційно) припоями. Заборона приватним майстерням використовувати срібло проіснувала від другої половини 1930-х аж до середини 1960-х. Ще одна кафедра художнього металу була відкрита лише через дванадцять років (1967) у Косівському училищі гуцульського народного мистецтва.

У постанові, оприлюдненій у червні 1940 року, «Про організацію Косівського промислового училища», у якому було відкрито п'ять відділів: столярство, різьба по дереву, ткацтво, килимарство, вишивка, – про відділ обробки металу не згадано.

¹ Ковалинський В. Історія Києва у медальєрному мистецтві. 24 *карти*. 2002. № 2 (11). С. 52–53.

Разом з тим мосяжництво було розповсюджене практично на всій території Західної України, і роботи карпатських майстрів неодноразово експонували на міжнародних виставках і художніх ярмарках як унікальні та самобутні твори професійної школи української металопластики.

Термін «мосяжництво» похідний від польського слова *mosiądz*, чеського – *mosaz*, словацького –

mosadz. В українському перекладі цей термін означав вироби із жовтої міді та латуні.

На Гуцульщині ще в XIX столітті практично в кожному населеному пункті працювали майстри-мосяжники. Такі майстри були і в інших регіонах України, таких як Полтавщина, Одещина, Чернігівщина, Черкащина, Волинь². Згодом мосяжне мистецтво занепадало, а від початку XX століття до 1930-х років існувало лише в Україні в кількох карпатських селах³.

Один із небагатьох дослідників художнього металу Західної України Олег Гаркус дослідив та оприлюднив інформацію, вкрай важливу для розуміння ціни практично знищеного радянською владою традиційного мистецтва. Він стверджує, що художні металеві вироби гуцульських майстрів розділяються на періоди до приходу радянської влади (у 1939–1940 рр.) і після⁴.

Львівська дослідниця мосяжного промислу С. Боньковська підкреслювала, що основну увагу в повоєнний час керівництво художніх промислів приділяло килимарству, різьбярству, кушнірству. Виготовлення металевих речей із застосуванням народних орнаментів у традиційних для Гуцульщини прикрасах влада не підтримувала.

² Боньковська С. Художній метал. Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат : [у 4 т]. Львів, 2006. Т. 2 : Етнологія та мистецтвознавство. С. 727–751.

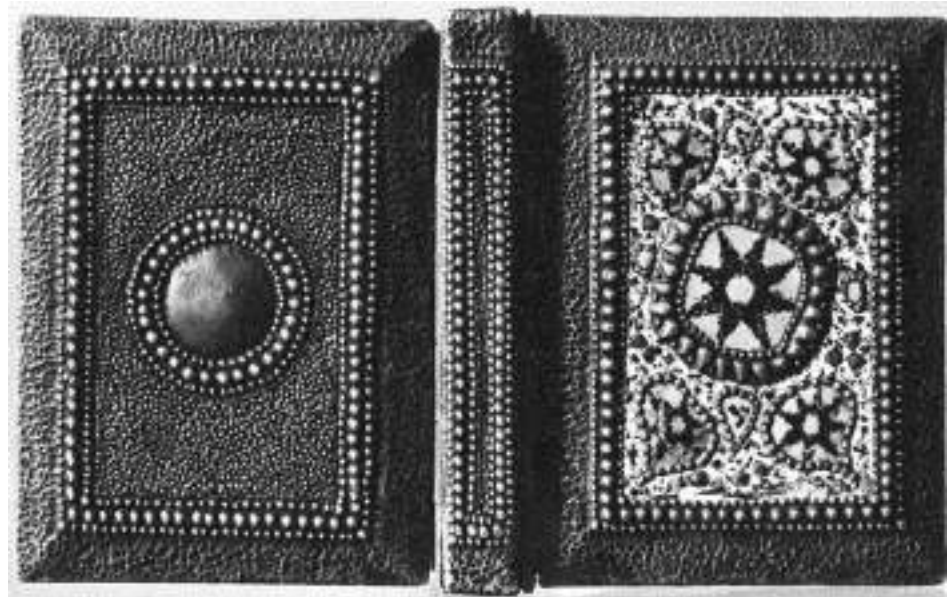
³ Боньковська С. Гуцульське мосяжництво і проблеми його розвитку. Історія Гуцульщини. Львів, 2001. Т. 6. С. 368–375.

⁴ Гаркус О. До історії розвитку художнього металу на Гуцульщині в другій половині XX – на початку XXI століття. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії 2012* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2012. Вип. 4 (14/15). С. 283–285.

Після приєднання Західної України до складу УРСР була спроба підняти народні промисли, запровадивши нові форми організації виробництва. З цією метою в Косові утворили художньо-промислову артіль «Гуцульщина», до якої вступила частина майстрів Косова та сіл Брустури і Річки. Робота артілі була зупинена під час німецької окупації. Після закінчення Другої світової війни виробничий процес в артілі було поновлено. У цей час тут працювали такі майстри, як М. Медвідчук – син відомого майстра М. Ф. Медвідчука, І. Дудчак – правнук легендарного Н. Дудчака. Роботи, представлені гуцульськими майстрами металопластики на республіканських виставках у 1949 і 1957 роках у Києві, демонстрували суттєві зміни в традиційному промислі. Ці зміни були продиктовані тотальною атеїстичною позицією нової влади і її боротьбою з предметами культу. «Незначна кількість топірців, які дозволялося виготовляти народним майстрам для виставок, носили виключно сувенірний характер, часто були переобтяжені надмірністю кольорового оздоблення і позначені втратою логічного поєднання орнаменту і форми»¹.

1969 року в Косові було відкрито металообробний цех, підпорядкований Товариству охорони пам'яток історії та культури. До роботи стали понад двісті осіб з Косова та близьких сіл². Проте в металообробних майстернях працювало лише декілька майстрів. Асортимент виробів був малоцікавим і часто обмежувався лише виготовленням металевої фурнітури.

З початку 1950-х почалося повільне відновлення знищеної ювелірної промисловості на державному рівні. Дефіцит як явище породжував збочення в економіці. Монополісти державних виробництв диктували свої закони, норми, цінову політику, і вже такі «дріб'язкові» питання, як дизайн, образ чи стиль, ставали малозначущими.



О. Гуцин. Оклад до книги «Колядки, щедрівки, веснянки». Мідь, чеканка, емалі. 1970

В усьому СРСР асортимент золотих і срібних виробів (за винятком прибалтійських республік) практично не видозмінювався. Це стосувалося й багатьох інших виробництв легкої промисловості та Міністерства промисловості будівельних матеріалів, яким була підпорядкована переважна більшість заводів та фабрик, що виробляли текстиль, гутне скло, кришталь, фарфор, фаянс, кераміку, вишивку і т. ін. Попит набагато перевищував потужності виробництва, і впровадження художниками нових форм, моделей і прийомів оздоблення були небажаними, часом навіть небезпечними для керівництва, бо це неодмінно вимагало переобладнання знайомого робітникам процесу, порушувало часові нормативи і призводило, врешті, до недопустимого подорожчання кінцевого результату – продукції. Це у свою чергу наражало технологів на нову неприємність, що полягала в необхідності розробки та затвердження в інстанціях нових норм і технічної документації.

Майстерні металопластики в повоєнні роки зосереджувалися в системі Художнього фонду, підприємств Міністерства промисловості будівельних матеріалів (під патронатом якого працював «Укрхудожпром» і ЦХКТБ), підприємств регіональних облспоживспілок, «Ремпобуттехніки» тощо. Практично всі тогочасні підприємства завжди мали в штатному розписі заводського художника³. Насамперед це було продиктовано еко-

¹ Боньковська С. Гуцульське мосяжництво і проблеми його розвитку. *Історія Гуцульщини*. Львів, 2001. Т. 6. С. 375.

² Арсенич П. І., Базак М. І. Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. Київ: Наук. думка, 1987. С. 413.

³ Архів УКООПХУДОЖНИК. Ф. 488. Оп. 1. Спр. 9. Арк. 357.



Л. Тоцький. Пластика кованих перегородок в інтер'єрі санаторію «Лазурний», Бердянськ. 1976–1977



О. Міловзоров. Начерки. Початок 1980-х

номічним складником. Митець мусив розробити ескіз і пробний екземпляр майбутнього твору, що запускали згодом у виробництво багатотисячними тиражами. Керівництво підприємства, главку й самого міністерства в такий спосіб знімало з себе відповідальність за можливий провал виробу. Разом з тим випускники технікумів та вишів, на зразок КТІЛПу (Київський технологічний інститут легкої промисловості), КДХІ (Київський державний художній інститут), ЛДПДМ (Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва), Вижницького та Косівського художніх училищ і технікумів прикладного мистецтва на території Лаври в Києві, Дніпропетровського художнього училища, Донецького художнього училища, Художнього училища імені Самокиша в Сімферополі, працювали на посадах художників на підприємствах України. До неповного переліку навчальних закладів Української РСР слід додати потужні інститути на території Росії та інших республік СРСР. Це насамперед Художнє училище імені В. Мухіної в Ленінграді та Строганівське художнє училище в Москві.

З початку 1950-х в УРСР стали з'являтися випускники-ювеліри з Красносельського художнього училища. За законами того часу людей треба було працевлаштувати за фахом, і посада заводського художника часто була бажаною для обох сторін – і для заводського виробництва, і для самого митця.

Заводські художники – це окрема каста творчих людей, що працювали на виробництві й мусили миритися із законами тодішнього часу та ставленням до них вищих ешелонів міністерської влади. Болючим питанням залишалося впровадження вже розроблених нових зразків у виробництво. Траплялися різні, навіть курйозні, ситуації. Виробництво могло роками випускати малоцікаві в художньому плані зразки, а затвердження на художніх радах і впровадження нової сучасної моделі консервувалося на роки. Водночас керівництво вимагало від художника розробок нових зразків, і доробок практично кожного заводського митця обчислювався сотнями нових ідей, промальованих і підготовлених до серійного чи малосерійного виробництва. Ситуацію ускладнювало те, що, як уже згадано раніше, зміни преїскурантів, норм затраченого робочого часу на кожну операцію, ціноутворення, технологій процесу та навичок робітників були небажаними для керівництва, адже абсолютно не змінювали кінцевого результату – продажу товару та виконання плану. Впровадження нових зразків та ідей додавали ри-

зику та нових незручностей у реалізації. Безликий покупець величезної держави був невибагливим і не вимагав надмірної якості та нових художніх образів. А найбільша небезпека крилася в тому, що новий витвір міг не сподобатися, певний час гірше реалізовуватися чи, навпаки, сподобатися і становити конкуренцію своєму ж виробництву стосовно інших моделей. Формально заводський художник працював, його твори проходили через художні ради підприємств і міністерств. Це було своєрідним творчим звітом заводського художника і водночас виправданням заробітної платні, яка уже на початок шістдесятих років істотно перевищувала заробітки художників інших галузей. Тому, за винятком нових зразків, замовлених і розроблених під конкретні дати: до 100-річчя від дня народження Леніна; до кожних роковин соціалістичної революції; до круглих дат перемоги у війні; до ювілеїв лідерів комуністичної партії і уряду тощо, усі інші художні розробки впроваджували на виробництвах дуже кволо й довго. Таке впровадження було політично й економічно не вигідним. Невигідним усім, крім художників. Але і тут знаходився компроміс. Гонорар заводському художнику виплачували за зразок, що був затверджений художньою радою. Ескіз, що виставляли на обласній, республіканській чи всесоюзній художній виставці, прирівнювали до твору, а виставка йшла в залік для вступу до Співки художників. Траплялися ситуації, коли роботи заводських художників ніколи не долали межу виставкової картинки. Таке чи майже таке становище панувало не лише в ювелірній промисловості¹.

До середини п'ятдесятих років були відроджені великі підприємства – Київський, Одеський, Львівський ювелірні заводи².

Серед підприємств, де художники працювали в традиціях, наближених до народних, слід віднести художньо-промисловий комбінат «Гуцульщина», на який переважно потрапляли лише деякі випускники Вижницького та Косівського училищ. Ці художники відігравали надзвичайно важливу роль у формуванні, а головне, збереженні народних традицій краю. Як уже згадувалося, у Вижницькому училищі прикладного мистецтва

¹ Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст. : структурування, методологія, художні позиції. Львів : Укр. технології, 2005. 528 с. : іл.

² Шафран Р. Особливості професійного ювелірного мистецтва Львова кінця ХХ ст. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Художній метал в Україні : минуле, сучасне, майбутнє», 11 жовт. 2007 р. / ЛНАМ. 2008. № 5 (спецвипуск). С. 82–102.*



С. Роготченко, О. Міловзоров. Галерея «36». 2017



О. Міловзоров. Начерки. Друга половина 1980-х

було відкрито відділ художньої обробки металу (1957 р.), де протягом багатьох років працювало подружжя Шишкіних. Вони впровадили нові для гуцулів техніки обробки металу – філігрань, перегородчасту емаль, рельєфну гравюру. Але введення нових технік обробки металу та мотивів орнаментики Красносельської школи в навчальний процес училища відтіснило на другий план традиційну гуцульську металопластику. Крім того, це поєднання мало й позитивний ефект – значно розширило технічні можливості виготовлення виробів, сприяло відродженню виїмчастої емалі, характерної для давньоукраїнського мистецтва³.

Підприємства-монополісти через відсутність конкуренції десятиліттями випускали ті самі зразки та штучно утримували дефіцит. Вони були

³ Гаркус О. До історії розвитку художнього металу на Гуцульщині в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : мистецькі обрії 2012 / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2012. Вип. 4 (14/15). С. 283–285.*



У кузні. О. Стасюк, О. Міловзоров. Середина 1970-х. Київ



У кузні. О. Міловзоров. 1979. Київ

під опікою уряду й закону, оскільки статті Кримінального кодексу УРСР надійно охороняли державні підприємства від можливих конкурентів недержавного чи напівдержавного виробника. Золото, діаманти та більшість інших дорогоцінних і напівдорогоцінних каменів із потенційних витворів мистецтва перетворилися на примітивну валюту, заощадження капіталів, де стабільність ціни, на відміну від девальвованого карбованця, була величиною сталою, а тому підробка грошей і виготовлення без дозволу золотих чи навіть срібних ювелірних виробів каралися однаково. Дозвіл на виготовлення чи реставрацію, крім державних заводів, мали цехи обласних побутових комбінатів – «Ремпобуттехніка». Так, на київському підприємстві «Ремпобуттехніка» працювало понад сотню робітників, обласні виробництва були значно менші, з кількістю працюючих до десяти. Серйозної конкуренції політиці державного сектора вони не становили.

Від середини 1950-х почали створюватися в маленьких містечках окремі ювелірні майстерні, працівники яких здебільшого займалися реставрацією та гравіруванням. Дозволу використання дорогоцінних металів у таких майстернях практично не було. Звичайно, залишалися майстри, що працювали вдома, реставруючи старі й виготовляючи нові твори із золота та срібла, порушуючи в такий спосіб чинне законодавство та потрапляючи час від часу до кабінетів слідчих. Та в кількісній пропорції до п'ятдесятимільйонної держави три десятки нелегалів не могли реально вплинути на перебіг подій.

Позадержавне ювелірне мистецтво та ювелірне виробництво, які в цивілізованих країнах світу дотували держави в податковій політиці, в Радянському Союзі взагалі і в Україні зокрема набули слави напівкримінального промислу з гучними карними справами та цілковитим збоченням художнього процесу. Техніка й засоби виробництва залишалися старими, дідівськими, а різниця між картинками з виробами в іноземних каталогах і проспектах та реально зробленими творами декоративно-ужиткового мистецтва в заводських цехах радянської України була разючою.

Вакуум невикористаних можливостей та образного ряду в біжутерійному і ювелірному мистецтві почав заповнюватися в інший спосіб. Відродити ювелірну славу й міць знищених до революційних цехів і фабрик Фаберже, Маршака та інших судилося не державним установам із заводськими можливостями, а майстрам народної творчості, що здебільшого працювали на кухнях

«на коліні», маючи маленький верстачок, побоюючись сусідів, щоб не заявили в міліцію про надто гучно працюючий каменеобробний механізм, переобладнаний із побутового соковичавлювача. Технічні засоби таких майстерень були найпростішими: алмазний диск прилаштовано до двигуна від пральної машини, камера від волейбольного м'яча під ногою – саморобні міхи, зубопротезна горілка. Матеріали, що використовували майстри: мельхіор, мідь, латунь. Припій теж був саморобний: брали срібну царську полтину, додавали п'ять копійок у будь-якому наборі. Все це переплавляли й настругували грубим напилком з домішкою 209-го флюсу (винесеного другом з інститутської хімлабораторії), або додавали буру з борною кислотою в рівних частинах. Каміння використовували спочатку «підножне». Це був сердолік з Планерського, аметистова друза з Волині, малахіт з Конго, якщо пощастило, бірюза з Шахтау – колишніх шахських копалень у пустелі на кордоні з Афганістаном, перли річкові, вітчизняні, заморські геліотіси й чорно-білі перлини, а до того ж бурштин. З нього, власне, все і почалося¹. В СРСР родовищ бурштину було два. Перше – прибалтійське узбережжя, звідки привозили бурштинові камінчики, які викидало море після шторму, саморобні намиста та вже готові кабошони, та друге – копальні на Рівненщині в Україні. Тут масиви смоли досягали кількох кілограмів, а насиченість кольору (більше рожевого) робила український бурштин дорожчим. Щоправда, і видобування його було значно важчим. Хвиля моди на прикраси з бурштину протрималася в радянській імперії десять років, з кінця 1950-х до початку 1970-х. І рівно через десять років був ще один підйом зацікавленості до бурштинових виробів. Звичайно, лідером виробництва була Прибалтика, де професійні художники, народні майстри, артлі ювелірів і прості громадяни почали виготовляти прикраси. Спочатку без застосування металу, а пізніше з додаванням легкої металевої конструкції. Існувала думка, що «ювелірно-біжутерійний вибух» трапився саме завдяки бурштиновій «епідемії». Таке твердження припустиме лише гіпотезно. Насправді використання металу (міді, латуні, мельхіору, сталі) під час виготовлення прикрас – перших ювелірних спроб народного мистецтва – почалося рані-

¹ Гончарова И. И. Драгоценные и поделочные камни [Електронний ресурс]. URL: <http://www.mining-enc.ru/d/dragocennnye-i-podelochnye-kamni> (дата звернення: 12.09.2015).



О. Міловзоров. Декоративні ґрати «Кіт учений».
Залізо. Кування. 1977



О. Міловзоров. Декоративні ґрати «Птахи».
Залізо. Кування. 1977

ше, ще з кінця 1940-х, у вигляді первісної чеканки. Є свідчення, що на Солом'янському ринку і Євбазі (цих київських базарів уже давно не існує), в Планерському в Криму народні умільці продавали саморобні, відчеканені з металу прикраси. Художня якість та образність створюваних речей заслуговує на особливу увагу й майбутнє дослідження мистецтвознавцями, тому що з економічного та політичного поглядів ці приклади народної недержавної творчості були важливим ланцюгом на шляху розвитку українського ювелірного мистецтва та його сьогоденної конку-



О. Міловзоров. Люстра «Більярд».
Латунь, скло. Авторська техніка. 1976

рентоспроможності у європейському й світовому рейтингах. Чеканка як напрямок творчості, як можливе мистецтво, що об'єднувало різних людей (від робітників до академіків), залишаючись реальним додатковим заробітком, продовжувала розвиватися аж до початку 1980-х, переродившись у величезні чеканні форми, картини, пан-



Л. Тоцький. Оздоблення художнім куванням водного джерела в Корсунь-Шевченківському парку. 1989

но. Інша ж гілка розвитку чеканного металу, та, що об'єдналася з бурштином, породила симбіоз нового мистецтва української народної творчості 1950–1960-х. Серед прикрас, якими користувалися представники середнього та робітничого класу, домінантою залишався бурштин, підкреслений відчеканеним металом. Асортимент металевих виробів, створюваних у таких майстернях, поновлювався та стихійно розширювався. В моду увійшли браслети, брошки, рідше запонки і застискачі для краватки. Переважна більшість майстрів змушені були працювати у своїх невеликих майстернях після основної роботи. Але зустрічалися й перші професіонали – люди, що заробляли на життя художньою творчістю в царині художнього металу. Одним із перших лідерів «відлиги» у народній ювелірній творчості став колишній олімпійський чемпіон із важкої атлетики – киянин Юрій Мазуренко. Після закінчення в 1958 році спортивної кар'єри він почав заробляти гроші виготовленням чеканної продукції, наприклад пряжок до ременів. На початку 1960-х майстер поєднував металеві прикраси з бурштиновими вставками. Бурштин привозили до Києва не як сувеніри, а як предмет бізнесу друзі-спортсмени із Дзінтарі, Майорі, Паланги. Юрій Мазуренко, людина кармічної долі, певне, не розумів тоді, що започаткував нове масове мистецтво потужної держави. Доля не була милосердною до майстра. Він працював до останнього дня свого життя і помер у 1990-х на ґанку власного будинку в центрі міста невідомим і нікому вже не цікавим¹.

На окреме дослідження заслуговують роботи майстрів-аматорів, що працювали на заводах, де були цехи металообробки. Зважаючи на той факт, що у відбудованій після Другої світової війни Україні практично всі заводи мали цехи металевої обробки, то такі «митці» працювали майже в кожному місті республіки. Однозначно стверджувати, що художня якість таких творів була поганою, було б непрофесійно й нечесно. Щодо інкрустації та різьблення штихелями, які виробляли самі ж майстри, з часом буде написано мистецтвознавче дослідження. Те ж саме стосувалося й допоміжного інструменту. Траплялися такі майстри, яким можна було б позаздрити і в наш час. Популярним ставало гравірування на сталі, оздоблення та реставрація рушниць, старих годинників, виготовлення письмових наборів

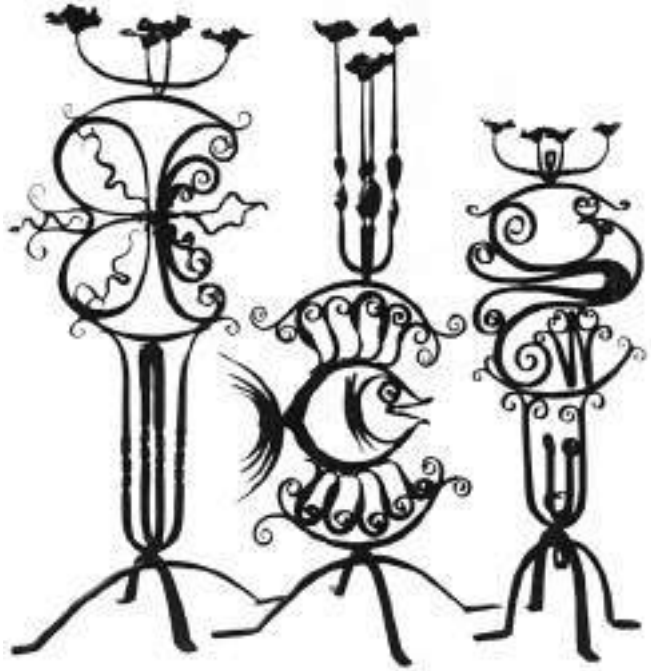
¹ Роготченко О. Ювелірне мистецтво України : радянський період. *Сучасне мистецтво* : [наук. зб.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 31–40.

і ножів, а також біжутерії (особливо чоловічих перснів з головою Мефістофеля чи черепом, що, цілком вірогідно, могло бути перифразом трофейних німецьких заборонених чоловічих перснів зі зрозумілою символікою).

З початком 1960-х бурштинові прикраси миттєво завоювали ринок великих і малих міст України та Молдавії, розділившись на офіційні худфондівські салонні вироби й базарні несанкціоновані. Останні перетворилися на комісійні, а салонні потрапили під пильне око новостворених художніх рад Художнього фонду Спілки художників України¹.

У Києві в післявоєнний період працювало кілька комісійних магазинів, що спеціалізувалися на продажу антикваріату, живопису, посуду. За законами того часу ці магазини не мали офіційного дозволу продавати нові вироби. Тому знаходився компроміс між тим, хто здавав у продаж, і тим, хто реалізовував. Минуло понад пів століття, і важко сьогодні заявляти напевно, що рівень комісійних експозицій був нижчим від рівня художніх худфондівських салонів. Це було б несправедливо, але відсутність художніх рад, звичайно, мала свої наслідки.

У київському ювелірному соціумі авторів і твори легко можна було ідентифікувати – хто з вулиці Червоноармійської чи Львівської площі (там працювали найбільші комісійні магазини), а хто з салонів на вулиці Леніна (вищого – центрального і нижчого), що були поруч із магазином «Тютюн». І якщо на перших етапах комісійної та салонної торгівлі ювелірні бурштинові твори практично не відрізнялися, то наприкінці 1960-х рівень творів системи Художнього фонду УРСР впевнено зростав, і до початку 1970-х різниця стала різкою. Це можна пояснити тим, що до співпраці з Художнім фондом і його комбінатами залучали насамперед людей із художньою освітою, а вже потім народних майстрів, які проходили регулярні атестації й були змушені представляти на республіканських та всесоюзних художніх виставках не намальовані ескізи, як заводські художники, а твори в матеріалі. Тобто рівень творчих стосунків одразу підвищувався, оскільки вимоги до учасників таких виставок були однакові для всіх. Особливо таке змагання було відчутним, коли в Москві збиралася експозиція металопластики всієї величезної радянської імперії. Наявність традицій, шкіль, базової професійної освіти, роз-



О. Міловзоров. Декоративні свічники.
Залізо. Кування. 1978

витку національних мистецьких кадрів, ставлення керівництва до проблеми ювелірного мистецтва республік – усе це лакмусовим папірцем проявлялося в експозиціях цих великих форумів.



О. Міловзоров. «Папороть».
Залізо. Кування. 1979

¹ Архів Спілки художників України. Ф. 487. Оп. 1. Спр. 19. 1756 арк.



*В. Дьомін. Елементи декору «Прем'єр Палац»,
бульв. Т. Шевченка, 5, Київ. Залізо. Кування. 2002*



Україна, рівна серед рівних, йшла практично тими ж шляхами розвитку своєї національної культури та пластичних мистецтв, що й всі інші республіки колишнього СРСР. Звичайно, це насамперед стосується ужиткового мистецтва.

Реанімовані художні промисли при міністерствах легкої, місцевої промисловості, будівельних матеріалів та в Спільноті художників намагалися відродити національне народне мистецтво. І в тих республіках, де ювелірні вироби були визнані традиційно народними, – у Грузії, Вірменії, республіках Сходу, уваги майстрам, що працювали в народних традиціях, надавали більше. Це, безумовно, допомагало виживанню ювелірного мистецтва загалом, хоча доволі часто слугувало причиною конфлікту між художниками традиційної народної етнографічної орієнтації та представниками інших напрямків у металопластиці. Насамперед конфліктність ситуації стосувалася прийому до членів Спільноти художників і закупівлі творів із виставок.

Республіки Прибалтики, де питома вага ювелірного традиційного та сучасного мистецтва була достатньо великою, швидко зрозуміли економічну перевагу розвитку народних промислів. Це сприяло прискоренню розвитку мистецтва металопластики і народженню ювелірних кооперативів й артілей. Частка художників-ювелірів у Спільноті художників Латвії, Литви, Естонії була найбільшою серед усього СРСР.

Прибалтійські республіки, заробляючи гроші на традиційній народній ювелірі з бурштином, вже з початку 1960-х пішли шляхом розвитку національної та професійної ювелірної художньої школи. Україна ж у 1960-х опинилася в скрутному становищі. Чинovníки вперто не визнавали ювелірне мистецтво народним, вважаючи скань і філігрань російськими, а сердоликові прикраси – азійськими. Скіфське ж мистецтво було аж надто далеко хронологічно. З іншого боку, тогочасне ювелірне мистецтво не мало своєї вищої школи. Про дукачі, дукати, традиційні гуцульські ювелірні прикраси чомусь не згадали. Хоча і у Вижниці, і в Косові продовжували навчати ювелірів.

Одним із перших перейшов на творчу роботу та заснував власну художню майстерню косівчанин Роман Стринадюк. Він довгий час працював на комбінаті «Гуцульщина», а коли опинився на «своїх хлібах», то почав розвивати не лише карпатське народне ювелірне мистецтво, а й авторське професійне. Його відомі художні твори були присвячені мисливській і побутовій тематиці. За-

мовник диктував свій смак, і митець доволі часто мусив цьому смакові коритися¹.

У той час (середина 1960-х) у системі Художнього фонду працювали Степан Ковалюк та Михайло Катеринюк – обидва випускники Вишницького училища. Відсутність розгалуженої української професійної школи металопластики швидко почала даватися взнаки. Із закінченням «бурштинового буму» і періоду чеканки, що вважалися предметами так званого «недоювелірного» металевого оздоблення, проблеми з професійними вимогами до ювелірних виробів з кожним роком загострювали ситуацію. Знищені радянською владою майстерні та професійні школи до революційної України на довгі сорок років спровокували вакуум у ювелірному розвитку країни. Згаданих вище випускників Художнього училища імені В. Мухіної, Строганівського училища, де діяли кафедри металу, та Красносельського училища, що давали базову ювелірну вищу та середню освіту, разом з українськими випускниками Вишниці та Косова в Україні 1960-х у повному розумінні слова були одиниці. Переважна більшість випускників після закінчення навчання отримували розподіл на обласні «Ремпобуттехніки» та «Ремточмеханіки», на підприємства та державні ювелірні заводи.

Майстерні «Охорони пам'яток», що працювали в Лаврському заповіднику в Києві, і цех на столичному заводі столових приборів, намагалися відродити українське ювелірство, але у своєму складі професійних художників і технологів не мали. У кращому разі це були здібні, талановиті інженери та художники споріднених спеціальностей. Ці цехи виготовляли в скромній кількості значки, медалі, кубки, емалеві вставки на ложках та виделках, а також затискачі до краваток спочатку з кабошонів, закуплених у Росії. Згодом було налагоджено своє каменерізання й обробка.

Потреба розвивати біжутерійну промисловість ставала нагальною. У сусідній Польщі, Чехословаччині, Прибалтійських республіках «біжутерійна ювелірка» залишалася вагомим додатком до національної економіки. Радянська ж Україна вперто не розвивала вітчизняну художню ювелірну промисловість. Винятком залишалися два центри й два відділення художнього металу – Вишниця і Косів, де провідною лінією навчання студентів було роз'яснення та залучення творчої

молоді до національних традицій і до вікових секретів мосяжництва. Водночас загальна ситуація в країні не дозволяла розробляти суто національні твори. Переважно в навчальному процесі від викладачів вимагали створення побутових речей з національною орнаментикою. На період кінця 1950–1960-ті створення таких мистецьких навчальних закладів в Україні було революційною перемогою. Та, на жаль, п'ять випускників на рік, обізнаних із секретами національної символіки й орнаментики ювелірних виробів, проти п'ятдесятимільйонного населення держави становили мізерний відсоток. «Професійне та самодіяльне ювелірство 1950-х не відзначилося тяжінням до чітко визначеної стилістики і характерне здебільшого ремісничим підходом до справи з обмеженими особистісними можливостями використання коштовного каміння та металів»².

У Києві наприкінці 1960-х на підприємство Товариства охорони пам'яток історії та культури прийшов працювати професійний кераміст із лєнінградською вищою художньою освітою Петро Печорний. Художній рівень виробів у кераміці й емалях одразу підвищився. На жаль, прихід високоосвічених художників у сферу металопластики був поодиноким явищем. Восени 1966 року зі Свердловська були запрошені на роботу до України професійні художники (робота з камінням) – Володимир Вірачев і Володимир Стародубцев. З собою вони привезли багато уральського каміння і, що найголовніше, зуміли довести справжню красу твору в роботі з натуральним мінералом. Почалася нова сторінка українського ювелірного мистецтва – «малахітово-бірюзова»³.

Як відомо, ані малахіт, ані бірюзу в Україні не видобувають. Малахіт потрапив до України з Уралу і Заїру. Російські зразки були кращими в малюнку, адже являли собою розгалуження бруньок. В літературі цей малахіт так і називається – бруньковий. Ефект розрізаної навпіл чи на чотири частини бруньки дає едентіку в парі сережок чи віддзеркалення малюнка для подальшої інкрустації або набирання доволі великої площини. Важкий і неприємний у виготовленні пластин і кабошонів малахіт надзвичайно красивий як у великих (малахітова скринька чи скульптура), так і у малих (біжутерійного плану) виробках. Гра

¹ Боньковська С. Художній метал. *Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат*: [у 4 т.]. Т. 2. Етнологія та мистецтвознавство. Львів, 2006. С. 751.

² Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу. [У 3 т.]. Т. 2. Художній метал України ХХ – поч. ХХІ ст. Львів: Апріорі, 2015. С. 142.

³ Роготченко А. Гуру ювелірного искусства. *Журнал о металле*: Всеукр. специализир. журн. о кузнечном искусстве. Донецьк, 2006. № 1 (7). С. 68–69.

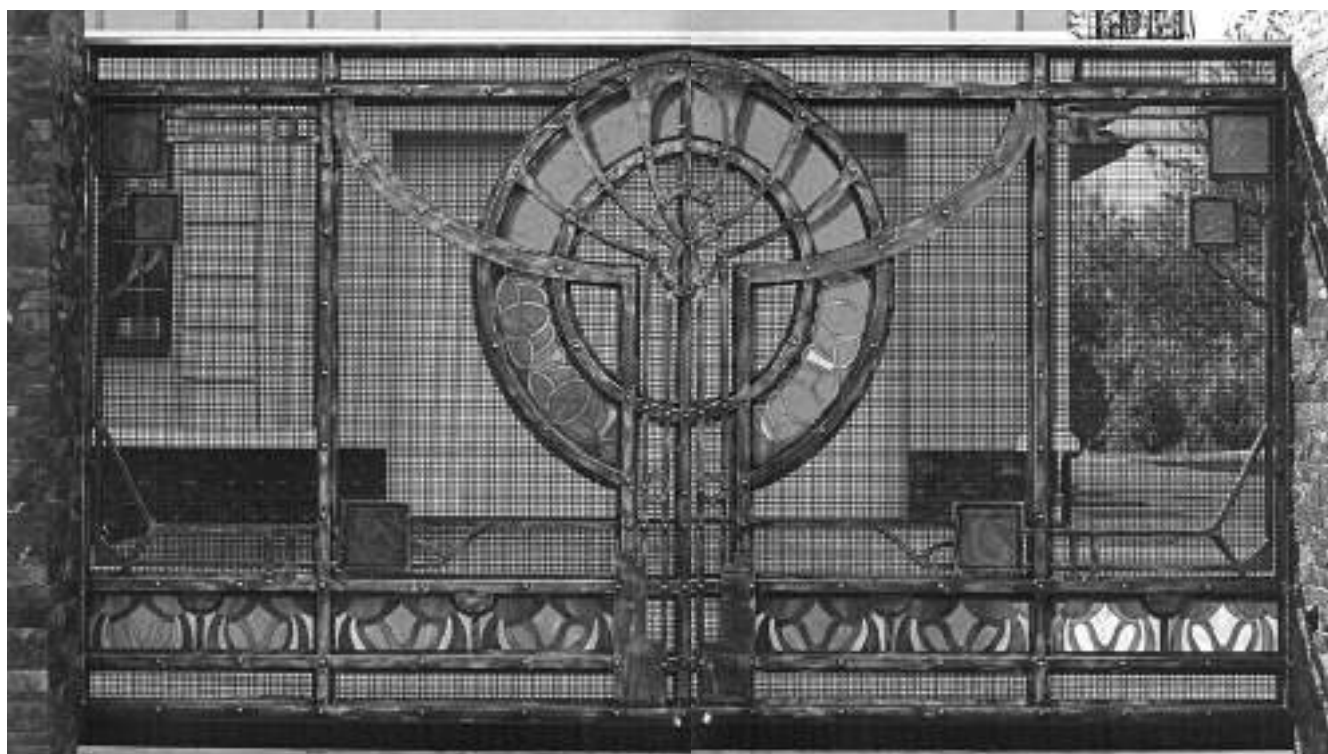


В. Пахомов. Миколаїв. Центральні ворота зоопарку. Залізо. Карбування, кування, зварювання, литво. 1980

природного орнаменту може бути самостійною прикрасою, а може стати допоміжним ефектом у творі. Заїрський, або конговський, малахіт за ма-

люнком менш цікавий. У ньому також траплялися бруньки, але значно простіші, ніж в уральському. Загалом в африканському малахіті йде чергування темних і світлих смуг. На відміну від уральського, він має одну безперечну перевагу: порізані пластини практично не мають вкрапель пород, тобто вони суцільні, і в такий спосіб дають можливість робити доволі великі за розміром композиції. Це важливо для створення брошок, кулонів, кольє, в оздобленні книжкових оправ.

До середини 1960-х малахіт у ювелірному мистецтві сприймали як напівдорогоцінний камінь. Видобування цього мінералу в Сибіру було ускладнено його фізичною вичерпаністю у старих копальнях. Водночас розробка нових копалень проводилася квола та виконувалася майже завжди геологічними партіями. Кількість матеріалу, що потрапляла до України, звичайно, була недостатньою. Тому художники намагалися використовувати його дуже обережно, здебільшого як продовження образу, здобутого в металевому мереживі. Відомий твір талановитого українського ювеліра Володимира Друзенка (1969), де малахіт у сотнях дрібних кастів врешті вималювався в прекрасну композицію справжнього твору та здобув премію на найпрестижнішій бієнале тих часів – Яблонекській у Чехословаччині. Прийом, коли загальна композиція твору складалася з багатьох дрібних камінчиків



ТОВ «Тантьєма». Ворота. Залізо, ф'юзингове скло. Кування. 2005

у кастах, В. Друзенко використовував неодноразово. «Малахітовий бум» розпочався в Москві в магазині «Ганг», де продавали намисто (не лише малахітове, а й сердолікове, скляне, родонітове, бірюзове). З появою малахіту в київських, одеських і львівських комісійних магазинах у вигляді яєць і попільничок матеріалу стало достатньо. Це змінило тенденцію до створення художніх робіт, у яких домінують вже ставав камінь. До Києва мода на малахітові вироби докотилася швидко, і вже кінець шістдесятих був зелено-червоним у ювелірних виробках, що експонувалися у вітринах художніх салонів і ярмарку Худфонду. Пояснень існує два. По-перше, легкий видобуток кам'яного матеріалу: намисто розрізалось навпіл або на три частини, і майстер мав два практично готових кабашони для сережок або й три на цілий гарнітур. За потреби додавали каблучку або кулон. По-друге, економічна частина гарантувала успіх, бо найпростіший гарнітур з мінімальним застосуванням металу (скажімо, каст і дві зернинки з боків на шинці або каст й одна зернинка над галантерейною швензою – припаяним дротом з трикутником замка в нижній частині) виставляли на продаж за 45–50 радянських карбованців. Заробітна місячна платня інженера, вчителя, мистецтвознавця в 1965–1970 роках становила 100–130 карбованців.

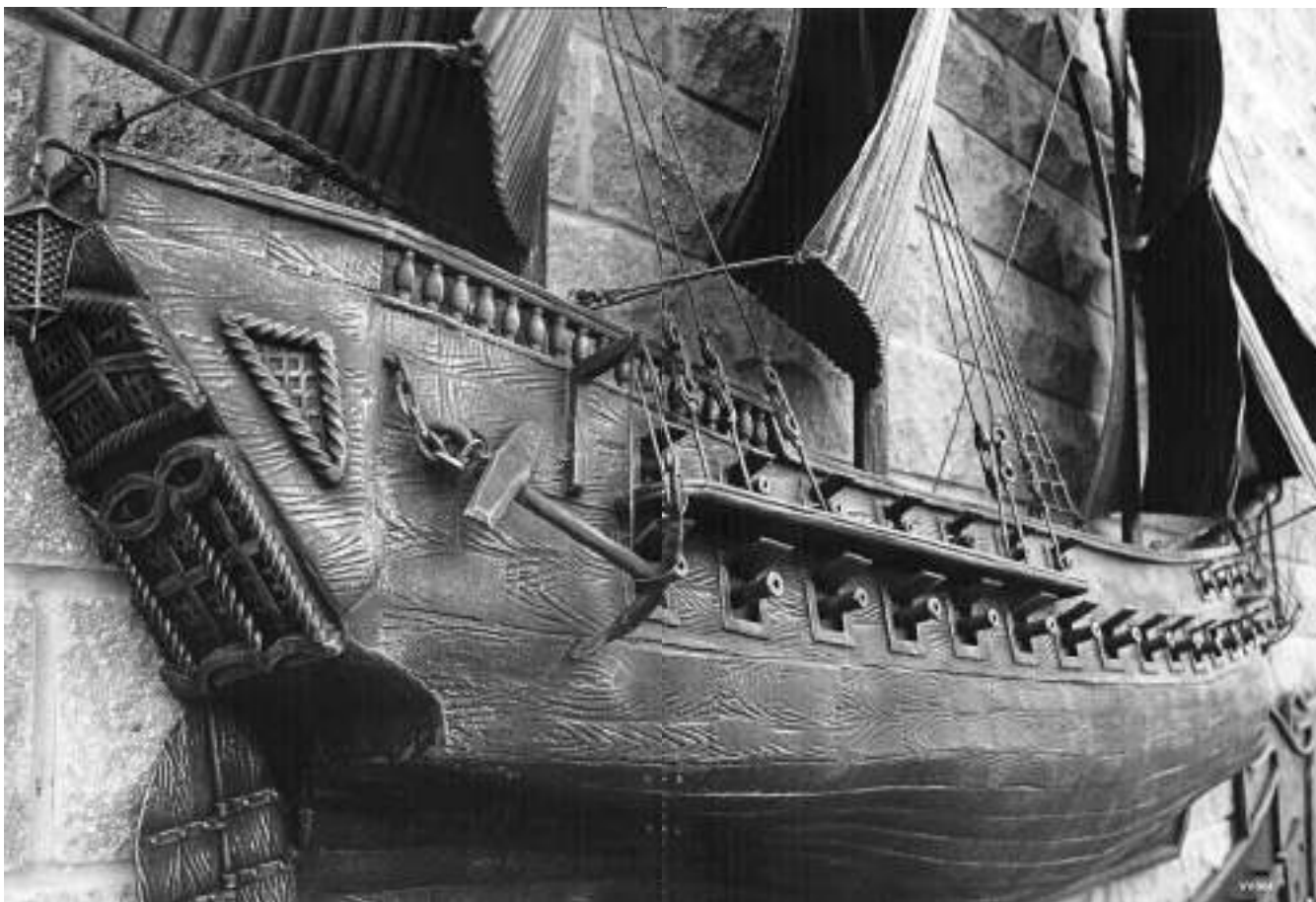
Красень-малахіт підкорив увесь СРСР, а в Україні зустрівся з суто національним каменем – кораловими й баламутовими намистами. Червоні корали, оспівані в народній творчості, були популярні ще в XIX – на початку XX століття на всій території України, Бессарабії, частково Польщі. Національне українське жіноче вбрання практично всіх регіонів оздоблювали рясним червоним намистом. До кінця 1920-х коралі вийшли з моди як «буржуазна ознака», і новий інтерес до них виявився лише в середині 1960-х. Важко сказати, чи хвиля першої легальної еміграції, де коралі відігравали роль валюти, чи природна краса відродили насильно придушену моду, однак у приватному ювелірному мистецтві мельхіорові вироби з кораловими вставками набули неабиякої популярності. Їх широко використовували у «ювелірці заробітчанській» і «ювелірці творчій» – тобто в композиціях і роботах, які експонували на виставках. Насамперед це були оздоблення до книжок – обов'язковий атрибут атестації народного майстра. Потім атрибут атестації виявлявся в кольє та сережках. Мода на коралі спалахнула в масовій українській ювелірці між 1965-м і 1975-м і так само раптово зупинилася, залишившись те-



ПП «Артферрум». Огорожа Шахського палацу, вул. Гоголя, 2, м. Одеса. Залізо. Кування. 2000



О. Стасюк. Декорована хвіртка. Залізо. Кування. Кінець 1970-х



ТОВ «Тантьєма». «Вітрильник». Залізо. Кування, литво, карбування. 2000

мою кількох майстрів. До коралів зверталися українські ювеліри Ю. Барановський, О. Гушин, С. Маро, В. Вінницький, П. Шинкаренко, О. Жарков, О. Косулін, О. Роготченко¹.

Зелень малахіту в парі з філігранним листом ствердилася як образ модної моделі в другій половині 1960-х і протрималася майже двадцять років, потрошку сперечаючись з бірюзою, кількість якої була значно меншою, а вартість більшою. Попри велику різницю в ціні (один кілограм малахіту коштував 500–1000 крб, а бірюзи 3000–5000 крб), цей чинник не спричинив пропорційного збільшення вартості самого виробу. Для українських ювелірів закордонний малахіт відіграв важливу роль у формуванні нового образу художника-ювеліра, а не ювеліра-ремесника. Насамперед це стосується творчих робіт О. Атлантова, П. Чепурного, В. Синицького, Є. Заварзіна, С. Серова, О. Падія, В. Друзенка, А. Крюкова, В. Зубкова, О. Міхальянца, Г. Гридасова, О. Косуліна, Ю. Барановського,

О. Роготченка, Ю. Федорова, П. Євтушенка, В. Хоменка і, звичайно, багатьох інших. Початок творчого шляху цих майстрів припадає на другу половину 1960-х.

Окремо від загального розвитку країни зростали львівські художники-ювеліри Станіслав Вольський та Віктор Шоломій². Їхня творчість не вкладалася в загальні правила і була принципово не схожою на решту інших цілком гідних майстрів. С. Вольський започаткував новий стиль у ювелірній металопластиці, що не був схожим ані на твори майстрів фірми Фаберже, ані на інші розкручені до революції бренди імперії. У Радянському Союзі аналогів роботам С. Вольського не було³.

В Україні в другій половині ХХ сторіччя сформувалося три регіональні центри ювелірного недержавного мистецтва: центральний, що об'єднував Київ, Запоріжжя, Дніпропетровськ, Харків; західний, з художниками, що працювали

¹ Роготченко О. Ювелірне мистецтво України : радянський період. *Сучасне мистецтво* : [наук. зб.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 117–127.

² Станіслав Вольський : ювелірна пластика, об'ємно-просторові композиції, живопис в емалі / авт. вступ. ст. Р. Шмагало. Львів : Колір ПРО, 2008. 72 с.

³ Лань О. Станіслав Вольський. Я біжу за Фаберже. *Високий замок*. 2001. № 12. С. 2–3.

у Львові, Чернівцях, Луцьку, Івано-Франківську, Ужгороді та в багатьох маленьких містах Західної України, і кримський, з базовими центрами в Сімферополі, Феодосії, Керчі та Ялті¹. Загалом же майстри-ювеліри працювали в кожному місті України, де були відділення Художнього фонду чи фондівські комбінати. Раз на рік Спілка художників проводила художні ярмарки. На них разом із творами художників системи фондівських комбінатів, майстерень й окремих народних майстрів, що співпрацювали з комбінатами на місцях, експонували десятки тисяч різноманітних художніх виробів усіх без винятку областей України, а також Білорусії, Росії, Молдавії, Грузії, Вірменії, республік Сходу. В останні роки до них приєдналися твори майстрів республік Прибалтики. Настав новий виток ювелірного мистецтва України, який припав уже на 1970-ті роки².

Буремне ХХ століття залишило по собі низку протиріч і доволі різних споминів. Особливо непростими в розвитку та реставрації прикладних мистецьких промислів були перші роки після воєнного лихоліття³.

Щодо зображального мистецтва України єдиної думки й оцінки не існує. Розвиток одних видів і жанрів української зображальності не збігався з існуванням інших. Тоталітарна влада породила тоталітарне мистецтво та знищила ті його напрямки, які не вміщувалися в прокрустовому ложі понятійних принципів розвитку культури. Катаклізми, війни, знищення релігій і культових споруд, сакрального мистецтва, напрямків у літературі та музиці відкинули мистецький розвиток великої центральноєвропейської держави на довгі роки назад. Особливо болючими фактами стали знищення національних шкіл церковного живопису, іконопису, а також майстерень, де створювали золоті та срібні оклади до образів, виробництв спеціального литва церковних дзвонів і, звичайно, майстерень ювелірної та ковальської справи. Багато творів ювелірного та ковальського мистецтва було знищено, але найбільшою трагедією стала фізична страта митців, ремісників, ковалів, ювелірів. Не всі секрети майстерності багатьох художніх



В. Пахомов. Декоративний рельєф на пілоні бібліотеки ім. Кропивницького, м. Миколаїв. Алюміній. Карбування, зварювання. 1998



В. Пахомов. Декоративна об'ємна композиція на будівлі залізничного вокзалу м. Миколаїв. Мідь. Карбування, зварювання. 1980

¹ Донецьк. Перемогу здобуває Крим. *КМ*. 2007. № 4 (10). С. 96.

² Сучасний ювелірний ринок України : [інтерв'ю з В. М. Абрамовим]. *24 карати : мода, стиль, коштовності*. 1999. № 2. С. 32–35.

³ Ювелірна промисловість, ювелірне мистецтво. *Українська радянська енциклопедія* : [у 17 т.]. Київ, 1981. Т. 12. С. 465.



ПП «Артферрум». «Дракон». Залізо. Кування, виколотка, карбування, штампування. 2011

галузей відновлено і до нашого часу¹. Здавалося б, у розвитку нерівних можливостей ювелірне і ковальське мистецтво приречене пасти задніх. Але трапилося чудо. Обидва ці напрямки, стартуючи з перших післявоєнних років, вже на початок ХХІ століття розвинулися настільки потужно, котрі не лише наздогнали, але подекуди обігнали розвиток цих галузей в інших країнах світу, що не потерпали від такого брутального нищення мистецтва, яке відчула на собі Україна. Сьогодні наша держава впевнено увійшла у світовий культурний простір мистецьким доробком ювелірів і ковалів, залишивши далеко позаду вітчизняні здобутки живопису чи контемпорарі арту, підтвердивши доктрину, що мистецтво, яке робиться для потреб народу, знищити неможливо².

Період 1945–1970-х був і залишається надзвичайно важливим в історії українського ювелірного мистецтва, тому що саме тоді закладена в мистецтво металопластики національна ідентичність, попри всі заборони й перестороги, що стояли на шляху.

У регіонах колишньої радянської імперії в післявоєнний період процес відродження народних ковальських промислів проходив по-різному. Це насамперед пояснюється ступенем ліквідації ковальських підприємств, ювелірних майстерень, ковалів та ювелірів-індивідуалів

на території колишнього СРСР. В радянській Україні знищення ковальства відбувалося з особливою жорстокістю. Тому вкрай важливо дослідити та описати шляхи і причини знищення в умовах тоталітарного радянського ладу старовинних видів зображальності – ковальського та ювелірного мистецтва. Слід відзначити позитивні зміни в дослідженні цих тем вітчизняними культурологами та мистецтвознавцями. Лише за останні (після 2020) роки було оприлюднено ряд ґрунтовних статей і захищено кандидатські дисертації. Олександра Барбалат 2023 року захистила дисертацію «Візантійсько-києворуські золотарські традиції у сучасному ювелірному мистецтві України»³. Світлана Роготченко цього самого року захистила дисертацію «Художнє ковальство Києва та Київщини 1970-х – початку 2020-х років: соціокультурний аспект»⁴. Обидва дослідження стали вкрай важливими для правильного розуміння історії розвитку, нищення, занепаду та відродження протягом ХХ століття традиційного національного українського мистецтва ювелірної та ковальської справи.

«Після Другої світової війни в Україні занепадають усі форми розвитку як професійного, так і народного ковальства і художнього литва. Лише в окремих сільських районах, де майстри ще володіли секретами цього ремесла, попит на продукцію, особливо ужиткового призначення, стимулював його виживання. Надалі ці осередки відіграли значну роль у відродженні традицій регіонального ковальського мистецтва. В загальному руслі змін періоду “хрущовської відлиги” з другої половини 1950-х, коли з’явилися ознаки пробудження національної свідомості, зародилися і нові засади взаємодії архітектурного середовища з творами ужиткового та монументально-декоративного мистецтва. Все частіше звернення до джерел народного мистецтва сприяли процесу відкриття кафедр та відділів художнього металу у навчальних закладах декоративно-ужиткового спрямування у Косові, Вижниці, Львові та Ужгороді впродовж 1960–1970-х. Пояснення феномену українського прориву в області сучасного орнаментального ковальства і входження країни

¹ Шафран Р. Особливості професійного ювелірного мистецтва Львова кінця ХХ ст. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Художній метал в Україні: минуле, сучасне, майбутнє»*, 11 жовт. 2007 р. / ЛНАМ. 2008. № 5 (спецвипуск). С. 80–103.

² Лучинський О. Відділ художнього металу. Карби. *Образотвор. мистецтво*. 2002. № 1. С. 57.

³ Барбалат О. В. Візантійсько-києворуські золотарські традиції у сучасному ювелірному мистецтві України : дис. на здобуття ступеня д-ра філософії : 023 «Культура і мистецтво». Київ, 2023.

⁴ Роготченко С. В. Художнє ковальство Києва та Київщини 1970-х – початку 2020-х років: соціокультурний аспект : дис. на здобуття ступеня д-ра філософії : 034 «Культурологія». Київ, 2023.

у світове культурне ковальське співтовариство слід шукати не лише у мистецькій площині, але й в психології та історичному розвитку української нації. Що стосується металопластики – відроджувати її українським ковалям довелося з нуля»¹.

Очевидець описуваних подій художник О. Міловзоров стверджував, що «між довоєнним часом і серединою 1960-х ковальство як вид зображального мистецтва практично зникло на усій території України. Версій було декілька. Але я підтримую ту, що комуністичним ватажкам в УРСР треба було доводити свою лояльність по відношенню до московського начальства, і їх дії часто межували з шизофренією. Комуś з високопосадовців в Кремлі не подобалися ковальські вироби. Ось і була придумана версія, що це мистецтво панівних класів. Як, до речі, і мистецтво ювелірне, яке також практично зникло у цей період. В розмовах я таке тоді чув, але джерела в літературі не знаю»².

Кожен новий період розвитку суспільства обов'язково супроводжується народженням нових напрямів у творчості. Вони у свою чергу неодмінно створюють умови для відродження вже наявних раніше видів мистецтва. Разом з тим розвиток радянської будівельної індустрії в сталінсько-хрущовський час 1950–1960-х не привів до розвитку прикладних видів мистецтва, за винятком лиття декору з бетону й алебастру, що складно віднести до рангу творчості.

На київських заводах «Арсенал» і «Ленінська кузня», Сімферопольському заводі «Метровес» (завод вимірювальних приладів), Чернігівському заводі металевих конструкцій та на сотнях інших маленьких і великих заводів України з другої половини 1950-х почали відроджуватися ковальські виробництва. Переважно це траплялося на вже наявних раніше виробничих майданчиках. Перераховані заводи працювали в Україні ще до революції, тому практично всі мали спеціальне унікальне обладнання, необхідне для виробництва ковальських виробів. Лідером відродженого ковальства став столичний завод «КВРЗ» – Київський вагоноремонтний завод. Тут, у цехах потужного підприємства, не зупинялася ковальська робота, оскільки котли паровозів потребували постійного ремонту та реставрації. Ще одним «живим» підприємством були майстерні річкового флоту на Подолі. Вони були частково зруйновані під час окупації Києва, адже потрапили



ПП «Артферрум». «Кінь». Залізо. Кування, виколотка, карбування. 2013

під бомбардування за першої спроби радянських військ штурмувати столицю 1944 року до дня пролетарського свята сьомого листопада. Технологічна необхідність ремонту пароплавів змусила керівництво доків відремонтувати насамперед металообробні майстерні. Таким чином, технічна база ковальських підприємств існувала вже з другої половини 1940-х років, але про художню творчість не йшлося. Максимально «творчими» виробами таких кузень ставали решітки до могил, які виготовляли в ковальнях з дозволу керівництва й продавали замовникам через касу заводу. Практично до кінця 1960-х винести продукцію з будь-якого підприємства було не реально, бо крадіжка каралася судом, а за вкрадену решітку можна було отримати до п'яти років ув'язнення. Практично ніхто не ризикував, і, зрозуміло, не санкціонованих виробів на закритих виробництвах майже не існувало. Винятком були мисливські ножі, які потай усе ж виробляли на заводах країни, ризикуючи потрапити до суду.

Отже, політика радянської держави не сприяла розвитку ковальської справи, а приватних кузень не існувало³. Період від закінчення війни до кінця 1960-х років в українській зображальності пройшов практично без творів ковальського мистецтва. Та вже в середині 1960-х одночасно у Львові та Києві розпочалося відродження ковальства. Цьому сприяв прихід у галузь молодих талановитих професійних художників. У Львові в 1968 році закінчив ЛДПДМ Олег Боньковський. Вже з останніх курсів інституту він зацікавився коваль-

¹ Ільїна Т. Щоб хмари рвонули навпростець... *Музейний провулок*. 2007. № 2 (8). С. 106–109.

² ЦДАМЛМУ. Ф. 237. Оп. 2. Спр. 270. С. 2.

³ Ювелір Експо Україна'2002. *АНТ : Вісник археології, мистецтва, культури*. 2003. № 7/9. С. 55–56.



Ковальська композиція «Букет майстрів». Колективний твір українських ковалів. Івано-Франківськ. 2006

ським мистецтвом і мріяв про створення власної кузні та кафедри ковальства в художньому виші міста. «З перших кроків самостійної творчості Олег Боньковський унікав “літературності”, зосереджуючи увагу на самодостатній формі виробу, її асоціативності»¹. Ранні твори О. Боньковського належать до 1969–1970-х. Як митець, який пройшов повний академічний курс мистецького вишу, він намагався пристосувати кований виріб до сучасного інтер'єру, поєднуючи метал і скло. На той час це був єдиний шлях, аби звернути увагу на переваги та красу ковальського виробу. Світильники роботи О. Боньковського відкрили нову сторінку не лише в металопластиці, а й в основах організації нового інтер'єрного простору. Власне, художник стає піонером не лише в ковальстві західного регіону, а й показує приклад творчої співпраці митців, що працювали в різних жанрах. Ідея відродження ковальської справи була домінантною, і після кількох років тяжкої праці майстру вдалося змінити ставлення мистецького соціуму до ковальства як мистецтва. О. Боньковський довів не лише Львову, але й цілій Україні можливості застосування металевих творів в оздобленні інтер'єру та екстер'єру. О. Боньковський був учнем відомого Романа Сельського. Більш як сорок п'ять років творчої праці присвятив цей митець відродженню ковальства. Він керував створеною ним кафедрою ковальства в «альма-матер», написав десятки мистецтвознавчих статей про проблеми ковальського мистецтва, був автором методики та програм навчання ковальства. Художник і викладач, він має десятки талановитих учнів, які продовжують велику справу Вчителя на теренах Світу.

6 жовтня 2023 року у Львові в залах Національного музею імені А. Шептицького було відкрито масштабну виставку творів Олега Боньковського.

У запрошенні на захід можна було прочитати: «Олег Боньковський – яскравий представник львівської плеяди митців свого покоління, легенда українського художнього металу. Його творче приборкання заліза синхронне з хвилею загальноєвропейського відродження ковальського мистецтва 1970–1980-х. Це – найвідоміший у світі представник українського художнього ковальства, митець-педагог, один із основоположників кафедри художнього металу Львівської національної академії мистецтв та

¹ Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу. [У 3 т.]. Т. 2. Художній метал України ХХ–ХХІ ст. Львів : Априорі, 2015. С. 74.

учасник престижних ковальських симпозіумів в Україні, США та країнах Європи.

Експозицію сформували численні декоративні панно, монументальні, декоративно-паркові та інтер'єрні композиції, ретроспективна частина серії хрестів, низка огорож, воріт та рекламних вивісок історичної частини Львова та інші твори, що якнайдаліше репрезентують ковальський доробок Олега Боньковського...» Подія стала знаковою не лише для України часів кровопролитної війни, але й для цілого Світу.

З 1968 року в селі Пирогово під Києвом запрацював новостворений Музей народної архітектури та побуту просто неба. Протягом кількох перших років туди було перевезено сотні зразків народної архітектури з усіх регіонів України. Серед хат, церков, вітряків, млинів, степок, повіток було перевезено й декілька кузень, з яких зробили одну, що і запрацювала в експозиції. В цій кузні почав працювати Олег Стасюк, а з 1969 року до нього приєднався в ролі молотобійця випускник Ленінградського училища імені В. Мухіної художник Олександр Міловзоров, який повернувся роком раніше до Києва¹. Навчаючись у Мухінському училищі на кафедрі скла, О. Міловзоров мав змогу відвідувати заняття на кафедрі, яка згодом стане називатися ХОМ (художня обробка металу). Багато учнів того навчального закладу захопилися тоді мистецтвом гарячого металу. Зрозуміло, що після повернення до України О. Міловзоров намагався знайти працюючу кузню. Так відбулося знайомство двох людей, яким випала доля відродити знищене ковальське мистецтво. За період кінця 1960-х майстри встигли пропрацювати лише рік. Тоді ковальських творів створено не було². Основні твори були зроблені в наступному десятилітті, коли й розпочалась ера відродження ковальської слави України.

Без пояснення політичної заангажованості неможливо показати та дослідити процеси, які допоможуть у правильному розумінні та сприйнятті трагедії, що трапилася з одним із колишніх розвинених видів зображального мистецтва країни, коли було знищено школи та професію, а також демонструвалася сила влади щодо незрозумілих для сприйняття чиновницького апарату видів і жанрів культури.

¹ Роготченко О. Круглий стіл. Розповідь про О. Стасюка. *Ковальська майстерня*. 2006. № 1 (3). С. 85.

² Роготченко О. Олександр Міловзоров : [кат. вист. творів] / Спілка художників України, Галерея сучас. декорат. мистецтва «Триптих». Київ : Поліграфкнига, 1991. 48 с. : іл.



О. Біловол, О. Литвин. Декоративна композиція на станції «Пушкінська» Харківського метрополітену, виконана за ескізом Є. Соловйової. Метал. Кування. 1984

Поняття «культурне поле» – це все, що було винайдене людством за час його історичного духовного розвитку. Культури багатьох країн складаються з міфів. І практично всі культури планети мають притаманний саме їм міфічний архетип коваля-майстра, який обробляє метали та виготовляє необхідні предмети побуту, зброю, прикраси. Серед українських народних пісень, байок, оповідок багато уваги приділено ковальському ремеслу. В Україні з давніх-давен ковалів шанують, часом прирівнюючи до богів.

Шлях розвитку сучасного українського ковальства є унікальним. Цей процес не тотожний з розвитком ковальського мистецтва та ремесла близьких сусідів – Білорусії, Росії, Польщі, Словаччини, Молдови, Румунії. Пояснення феномену українського прориву в галузі сучасного орнаментального ковальства та входження країни у світову культурну ковальську спільноту слід шукати не лише в мистецькій площині, але й у психології та історичному розвитку української нації. Як зазначає дослідниця вітчизняного ковальства Світлана Роготченко: «Становлення й розвиток художнього ковальства Києва та Київщини 1970-х – 2020-х у соціокультурному просторі належить до малови-



О. Потуринський.
м. Лубни. Початок 2000-х

вчених проблем. До цього часу цю тему не досліджено системно, у тому числі й на регіональному рівні. Питанням вивчення української металопластики загалом і ковальської справи зокрема зараз приділяють недостатньо уваги. Водночас слід констатувати, що в інших напрямках мистецтвознавства та культурології кількість оприлюднених досліджень значно більша.

Про ковальське мистецтво радянської України написано вкрай мало мистецтвознавчих досліджень. Здебільшого це можна пояснити тим, що у вищих школах питання вивчення кованого металу було не актуальне і не заохочувалось. Жорстка установка про неприйняття сакрального мистецтва й тих видів і жанрів творчості, яким були навішені ярлики «буржуазного мистецтва» в 1940–1950-х роках у радянському мистецтвознавстві, призвела до відсутності досліджень традиційного ковальства та ювелірного мистецтва. Поодинокі роботи вітчизняних мистецтвознавців у галузі ковальства з'являються лише до кінця шістдесятих років минулого століття в музейних звітах та документах про етнографічні експедиції. В архіві ЦХК-ТБ (Центральне художнє конструкторське бюро) «Укрхудожпрому» Міністерства промисловості

будівельних матеріалів, а також в архівах Художнього фонду Спілки художників України матеріали про вивчення старих форм і виробів ковальського промислу займають кілька сторінок машинописного тексту. Перші системні дослідження старого ковальства почалися в 1970 році після експедицій наукових співробітників Музею народної архітектури та побуту УРСР у с. Пирогів під Києвом. Протягом другої половини 1970-х – початку 1980-х у вітчизняному мистецтвознавстві оприлюднено кілька дуже скромних досліджень Ю. Самойловича, О. Тищенка, Л. Жоголь, О. Роготченка, які стосуються проблем вивчення спадщини українського ковальства. У 1982 році в Москві перевидано чеську книгу «Художня ковка та слюсарне мистецтво» авторів Г. Семерака і К. Богмана.

Слід зауважити, що одним із перших вітчизняних мистецтвознавців, хто почав досліджувати українське ковальство, був П. Жолтовський. 1963 року в співавторстві з П. Мусієнком учений публікує розвідку «Українське декоративне мистецтво», що виходить друком у Товаристві для поширення політичних і наукових знань УРСР, де серед інших видів і жанрів народної творчості автори звертаються до предметів ковальського промислу¹. Вагомим дослідженням стала кандидатська дисертація Володимира Могилевського «Кований метал Києва кінця XIX – початку XX сторіччя»².

Науковий вакуум у галузі вивчення ковальського мистецтва часів минулих і нинішніх починає активно заповнюватися з кінця 1990-х. З'являються дослідження в стінах Львівської академії мистецтв, Закарпатського художнього технікуму, інституту ім. М. Бойчука. З початком 2000-х виходять відразу кілька цікавих видань, присвячених ковальському та ювелірному мистецтву. Це «24 карати», «Ювелірний вісник», «Журнал про метал», «Мир металла», «Ковальська майстерня». Епізодично статті про проблеми українського ковальства друкують у журналі «Образотворче мистецтво», «МІСТ», спеціальних випусках «Орнаментального ковальства» (Івано-Франківськ) та «Парк кованих фігур» (Донецьк). На початку 2000-х вийшло кілька об'ємних ілюстрованих каталогів у Донецьку, Львові та Києві, присвячених сучасним май-

¹ Жолтовський П., Мусієнко П. Українське декоративне мистецтво. Київ : Товариство для поширення політичних і наукових знань УРСР, 1963. 36 с.

² Могилевский В. Ю. Художественный металл в архитектуре Киева середины XVII – начала XX ст. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1990. 21 с.

страм ковальського мистецтва. Вперше за роки існування журналу «Образотворче мистецтво» у номері 3–4 за 2012 рік у більшості матеріалів висвітлено історію та розвиток художнього ковальства в Україні. Дослідження про роль художнього металу в Україні подали О. Федорук, Р. Шмагало, С. Білан, М. Кравченко, Е. Сидор, Р. Стриданюк, Г. Стельмашук, І. Гаймус, В. Недяк, І. Поп'юк, Л. Лисенко, О. Собкович, В. Білелей, В. Ляховецький, М. Стрельцова, Ю. Колбаско, Н. Сухорська, Р. Яців, Р. Ганкевич, А. Коновалова. Олександр Федорук, головний редактор журналу, у матеріалі «Той, хто окультурює місто металом» зазначив: «Якщо художній метал у нашій державі завойовує дедалі більше мистецького простору, нерідко наближаючись у кращих виявах до модерної садово-паркової або камерної пластики, і якщо тримати на прицілі думку, що художній метал дедалі більше презентує високі мистецькі якості на різного роду фестивалях, виставках у низці міст України (Львів, Донецьк, Івано-Франківськ, Рівне), то в цьому потенціал арт-металу...»¹.

Знаковою подією для розвитку українського ковальства стала проведена 2019 року в Івано-Франківську за сприяння Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, Громадської організації «Свято ковалів», Міжнародної асоціації «Кільце ковальських міст Європи», Івано-Франківської міської адміністрації та Фортечної галереї «Бастіон» Міжнародна науково-практична конференція «Художній метал. Візії майбутнього». За її матеріалами було здійснено наукове видання «Художній метал. Візії майбутнього»².

На межі ХХ та ХХІ століть відбуваються перші майстер-класи в міських святах за участю ковалів. На цей час припадає й перша участь ковальських виробів у контексті міжнародного фестивалю «Будівництво і архітектура». Ковальські підприємства звідусіль виставляли на суд глядача свою продукцію. У тому, що горів вогонь у новостворених горнах, а на очах багатьох присутніх народжувались предмети ковальського ремесла, нічого дивного не було. І раніше на святах ремесел у музеї-скансені, що в Пирогові під Києвом, кузні розпалювали свої ватри, а сучасний глядач радів небаченому. Міцні ковалі зачаровували присут-

ніх своїм дійством. Кілька разів кузні розгортали на Андріївському узвозі під час днів Києва, але ця практика не прижилася, так само як і не прижилися ювелірні верстати або шовкодрукарське виробництво, винесене на вулицю для розваги глядача. Але і кузня в Пирогові, і кузня на узвозі були майстерно підготованими підробками, театральними виставами, безумовно, корисними, бо переважна більшість сучасної міської молоді про ковалів та їхню важку працю довідувалася лише з розповідей дідусів чи бабусь або з кінострічок. Про мистецтво промислу багато людей не знало взагалі. І тому побачити на власні очі справжнього живого коваля, а тим паче самому стати свідком народження підкови, цвяха чи квітки – було незабутньою хвилиною. Етнографи, мистецтвознавці, художники стежили за ситуацією, спочатку не вірячи, що це врешті трапилось.

Майстер-клас – це коли є клас і є майстер. Це творче змагання професіоналів, де за міжнародними правилами всі учасники мають однаковий час й однакові умови для вироблення твору. У такий спосіб талант і майстерність залишаються сам на сам із глядачем. Важко бути необ'єктивним суддею, бо все твориться тут і зараз, таке собі – найсучасніше з сучасних мистецтв. Майстер-клас – це вищий пілотаж таланту, вміння, майстерності. Зазначимо, що останній майстер-клас ковальського ремесла проходив на Подолі в Києві під час контракткових ярмарків ще до заколоту 1917 року.

Сільська кузня – об'єкт, який з погляду вивчення історії, етнографії, звичаїв народу посідає окреме важливе місце. Коваль, попри всі важкі у фізичному сенсі боки ремесла, – людина-загадка, людина-мрія, образ могутності й захисту, справедливості та розсудливості. Коваль – це аристократ духу, а в розумінні односельців – біла кістка,



О. Потуринський.
м. Лубни. Початок 2000-х

¹ Федорук О. Той, хто окультурює місто металом. *Образотвор. мистецтво*. 2012. № 3–4. С. 17.

² Художній метал. Візії майбутнього : Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, Івано-Франківськ, 3–4 травня 2019 р. Івано-Франківськ : Мантікора, 2019. 120 с.

попри запахи вугільного горна, важке повітря від нестачі спаленого кисню та кілограми сажі на стінах. Оголений торс у шкіряному фартусі, обов'язкові міцні жилуваті руки та природний розум довершували картину закоханості в коваля більшості жіночого населення села чи містечка. Про ковалів складали пісні та легенди, народні байки та перекази. Кузня та млин довгі роки залишалися в селі місцем підвищеної зацікавленості, байок, нічних вигадок у розповідях юнацьких посиденьок. Коваль завжди був професіоналом, заробляючи гроші на життя своєю несільською працею. У багатьох з них навіть не було городу та худоби. З ковалем розраховувалися грішми або натуральними продуктами, міняючи мед, картоплю, м'ясо на цвяхи, підкови, завіси, огорожі. Коваль завжди був художником. Нехудожник ковалем не ставав. До кузні йшли з проханням полагодити завісу на хвіртці, викувати пришкворня або вісь до зламаного годинника, відреставрувати колесо до воза, косу, серпа чи граблі.

Початок капіталізму наприкінці XIX століття, розвиток цукроварень, бурхливе прокладання магістральних залізниць між містами та локальних гілок між заводами й від заводів до головних шляхів (переважно з цукрових виробництв південної Київщини, Вінниччини, Черкащини), потужне застосування парових машин збільшили коло замовлень ковальських майстерень. Відсутність електричного та газового зварювання зумовила великі ковальські замовлення для виготовлення деталей, особливо їхньої реставрації. При заводах працюють кузні вже не з одним-двома, а кількома десятками ковалів та підручних, з'являються бригади, що виїжджають виключно на великі ремонти ще дуже недосконалої заводської техніки. Такі бригади мали пересувні кузні з усім необхідним обладнанням. У цей час у містах іде потужне будівництво. Київ, Харків, Одеса, Вінниця, Житомир, Катеринослав, Суми, Чернігів, Полтава і менші за розміром, але подекуди з надзвичайно виразною архітектурою – Зіньків, Диканька, Бершадь, Фастів, Біла Церква, Пирятин, Козелець та сотні інших поселень, де зводили гімназії, ремісничі училища, дохідні будинки, заводи, театри, банки, лікарні, хазяйські родинні маєтки і, звичайно, багато іншого, що потребувало використання ковальських виробів, запроектованих архітекторами або замовлених власниками споруд. Насамперед це виготовлення міжповерхових огорож, ганків, парканів, декоративних елементів на будинках.

Кількість кузень в Україні 80–90-х років уже позаминуло століття стрімко росте, і до по-

чатку XX століття ковальська гільдія нараховує сотні достатньо потужних підприємств, на яких, крім ковалів-виконавців, працюють архітектори, художники, інженери, менеджери-розповсюджувачі. Це стосується кузень так званого широкого вжитку, бо при великих заводах існують свої кузні, які спеціалізуються на вузькопрофільності конкретного виробництва.

Так, на КПВРЗ (Київському паровозо-вагоноремонтному заводі) понад п'ятдесят років пропрацював ковалем мій прадід – Порфірій Григорович Дринь. Їхня кузня виготовляла дива ковальського ремесла – деталі для паровозів, двигунів та ходової частини. Адже паровоз з інженерного погляду був і залишається геніальним винаходом людства. Деякі з його деталей надзвичайно важкі у виготовленні, а що стосується коваля, який міг би кувати за інженерним кресленням, то такого майстра виховували десятиліттями. Доглядали й плекали, бо на старість всі вони ставали глухими, з поганим зором і практично обов'язковою хворобою легень.

Щоправда, заробітна платня коваля за часів царизму була достатньо високою. Порфірій Григорович, працюючи все життя один, мав власну квартиру з двох кімнат і великого сараю на Солом'янці у двоповерховому будинку. У п'ятьох його дітей була можливість здобути освіту. Моя бабуся, Любов Порфірівна, встигла закінчити буремного 1917 року одну з київських гімназій.

Намагання архітекторів будувати індивідуальні проекти, несхожі між собою будинки (що їм стовідсотково вдавалося, бо двох однакових споруд ні в Києві, ні в іншому місті на межі XIX–XX століть знайти практично неможливо), приводить до поглиблення художнього боку ковальської справи. Так уперше ковальське ремесло перетворюється на мистецтво. Вперше тому, що протягом наступних сімдесяти років українське ковальство було практично знищене.

Другий етап переростання ремесла в мистецтво починається лише на початку XXI століття у роки незалежності. У кузнях з'являється художник, який разом з архітектором проектує сходи – найбільш розповсюджене замовлення. Зробити огорожі у власному під'їзді такі, як у сусіда, вважалося неприпустимим. Амбітність замовників стає черговим поштовхом до розвитку ковальського мистецтва і до справжнього його злету в перші роки XX сторіччя, коли новий художній стиль – сецесія – захоплює все зображальне мистецтво і, звичайно, ковальство як складову його частину. Ще й досі на вулицях українських міст

в архітектурі старих будинків збереглися зразки чудових металевих квітів, орнаментів, «зітканих» із силуетів водяних лілій, ірисів (півників)...

Ході золотого віку судилося зупинитися 1917 року. Зупинитися надовго. Крім храмової архітектури, жоден вид мистецтва не постраждав так по-варварськи, як ювелірна справа та декоративне ковальство. Нова радянська влада знищувала «мистецтво панівних класів». Зрозуміло, ювелірні твори й ковальські «витребеньки» були одразу зараховані до різновидів зображальності, що належали гнобителям трудового народу. Міф щодо обслуговування панівних класів було вда-ло розроблено та впроваджено в життя ідеологами Кремля. Насправді ж знищення ювелірних майстерень і фабрик, а також ковальських майстерень відбувалося через причину цілком про-заїчну. Переважна більшість виробництв були приватними, тобто капіталістичними осередка-ми. Кілька непівських років офіційна влада ми-рилася з цим соціальним явищем, але до 1925-го більшість осередків була знищена. Ювелірне чи ковальське виробництво передусім залишалося підприємством творчої праці, працівники зви-кали до моделі взаємин художник – майстер, а перспективне зростання кадрів зумовлювало дружні стосунки в колективах. Корпоративність творчого процесу, де від правильності виконан-ня операцій кожним учасником залежала кінце-ва мета – готовий твір, згуртовувала людей. Не-дарма такі виробництва називали цехами, а пра-цівників цеховиками. Здебільшого виробництва були сімейними, і навіть наймані працівники підтримували родинний модуль поведінки. Зро-зуміло, що нова влада не сприйняла, чи, точніше сказати, не могла стати на шлях таких стосунків червоного робітника з червоним директором, бо це нівелювало переможні досягнення жовтня.

І ще про мистецтво панівних класів. Це така сама вигадка, як і соціальне братерство нової влади. Безумовно, дуже дорогі ювелірні виро-би прикрашали полиці дорогих модних магази-нів, а ковані ґанки сягали рівня європейського мистецтва. Такі речі виготовляли для заможних людей, зразки ювелірної української творчості виборювали призові місця на найшляхетніших світових форумах. Сьогоднішня розвинена юве-лірна промисловість ще й досі не досягла рівня 1913 року у вазі використаних дорогоцінних ді-амантів, золота та срібла. До революції ювелірні вироби виготовляли для всіх без винятку верств населення. Демократизм таких виробництв під-тверджувався асортиментом малокоштовних



Ковальське підприємство «Говерла».
м. Луцьк. Початок 2000-х



*Ігор Шаповал. м. Олександрія. Ковальський гурт
«Сварожичі». Початок 2000-х*

прикрас, розрахованих на небагаті прошарки суспільства. А маленькі персні зі справжньою бірюзою так і називали в народі – подарунком покоївок. Щоправда, такі скромні, але надзвичайно гарні, витончені прикраси здебільшого носили гімназистки старших класів, звичайно, поза гімназією, таку річ цілком реально могла купити дівчина-прибиральниця в готелі, заводський слюсар чи сільська красуня після розпродажу продуктів на Житньому, Галицькому, Сінному ринках або на Привозі.

З початком 1920-х припинилося будівництво, загас вогонь у горнах. Починалася нова, чи, краще сказати, новітня історія. Було б несправедливим твердити, що зупинилися кузні в усіх містах і селах України. Звичайно, ні. Але підков треба було в сотні разів менше, ніж на початку століття.

Ковальській справі в Україні судилося відродитися вдруге не одразу. Спочатку – як промислу, а лише згодом – як мистецтву. Перша творча кузня з'явилася у Музеї народної архітектури та побуту. Я про ці події знаю багато історичної правди, адже брав у них безпосередню участь. У

липні 1971 року я був прийнятий на роботу до Музею народної архітектури та побуту у відділ «Поділля» на посаду наукового співробітника.

Це була постійна експозиція на кшталт скансенів у скандинавських країнах. У відділі «Поділля» працювати було цікаво. Вінниччина, Хмельниччина, частково Тернопільщина. Кордони Поділля сягали від межі Київської області до Молдавії. За рік я сходив ногами сотні сіл, перемалював десятки хлівів, степок, повіток, млинів, кузень, церков. Ми фотографували й замальовували, аби зберегти колір, фасади сільських подільських хат, записували фольклорні пісні, вивчали народне ткацтво та вишивку.

1972-го експедицій поменшало. Фонди й фотолaboratorія переїхали з нижньої Лаври до кірхи, декому з науковців треба було приїжджати на роботу в Пирогів, бо активно йшла підготовка до відкриття експозиції. Добиратися до скансену було вкрай важко. На дорогу в один кінець витрачали дві, а то й дві з половиною години. Вибратися звідти було ще складніше, бо якщо не встигав на останній автобус з боку Корчуватого, то треба було до проспекту Науки йти пішки.

Серед уже запущених експонатів була кузня. Справжня сільська кузня, перевезена звідкись із Полісся. В кузні працював дід і молодий хлопець. Хлопця звали Олег Стасюк, а старшого коваля Жан Торгочій. Ми швидко здружилися, і весь вільний час я проводив у кузні або на подвір'ї біля неї. Олег працював з ранку до вечора. Йому подобався процес ковальства. За задумом дирекції музею ковалі мусили виробляти залізні деталі до архітектурних споруд і релієфні деталі до внутрішнього та зовнішнього оздоблення експозиції. Крім того, відвідувачі могли ознайомитися з процесом ковальства. Роботи було багато, але ніхто не заперечував, аби ковалі працювали й для себе. Старший коваль брав якісь замовлення, а Олег робив суто творчі речі. Він був фанатом ковальства. Одного разу ввечері я запізнився на автобус і мусив вертатися до музею. Виявилося, що Олег частенько залишається в кузні ночувати. Я залишився на ніч у музеї, і з того часу це робив регулярно. Ночували в просторій хаті заможного селянина з дозволу її наглядки, яку задобрювали цукерками. У Києві ми жили недалеко один від одного. Він – біля старого ботанічного саду на Микільсько-Ботанічній, а я – на Пушкінській. Довгими вечорами розмовляли про мистецтво, часом я допомагав йому в кузні, працюючи на примітивному обладнанні кінця 19 сторіччя. Далі наші шляхи розійшлися. Я навчався в інсти-

туті, а Олег почав працювати із Сашком Міловзоровим. Вони стояли біля джерел відродження вітчизняного ковальства. Пізніше Олег перейшов до кооперативу «Ремесла», а я організував власну ювелірну майстерню. Ми часто бачились, бо він любив бувати серед ювелірів, а я – серед ковалів. Ми товаришували до самої його смерті. У моїй пам'яті він був і залишається світлою людиною. Три ковані хвіртки для моєї дачі в Опішні ми зробили разом. Дачі давно немає, а хвіртки є.

Потепління щодо національної ідеї та культури на самому початку 70-х і аж до виходу у світ книги П. Ю. Шелеста «Україно наша Радянська», де з погляду кремлівських наглядців були поставлені не ті наголоси щодо української державності, дало перший поштовх відродженню ковальського промислу. Саме в цей час по закінченні навчання у Вищому художньому училищі ім. В. Мухоміної повертається з Ленінграда до рідного Києва художник Олександр Міловзоров. Треба зазначити, що в Росії процес відродження промислів почався дещо раніше, бо такої глибокої кризи, як в Україні, там ніколи й не було.

Художник Міловзоров знайомиться з ковалем Олегом Стасюком – фанатом відродження ковальської слави. Цій творчій спілці судилося проіснувати тридцять років, до самої смерті коваля. Працюючи разом по 16 годин на добу, вони швидко досягли небаченого тоді успіху. Кований метал як елемент декору спочатку обережно, а далі все потужніше почав завойовувати архітектурний простір. Творчі роботи Міловзорова започаткували нову еру українського ковальського мистецтва. 1977 року він завершує велику за обсягом роботу в новозбудованій Республіканській дитячій бібліотеці. Виконано разом з Олегом Стасюком композиції «Птахи», «Риби», «Метелики», «Вчений кіт» примусили спочатку художню раду, а пізніше тисячі глядачів зрозуміти, що мистецтво кованого металу рівне за силою образності із живописом, скульптурою, графікою. Наступною великою роботою стало оформлення інтер'єрів Київської філармонії. Як на мене, це був кращий зразок використання художнього металу в інтер'єрі минулого століття. В академічній строгості філармонії розквітли дивовижні ковані трави та квіти, довівши логічний зв'язок сили таланту архітектора кінця XIX та художника кінця XX сторіч. На межі 1980-х кузні з'являються на підприємствах системи Художнього фонду України. Але розцінки на твори ковальського мистецтва залишаються занадто низькими. Квадратний метр готового твору з елементами підвищеної складності, закріплені-

ми методом ковальського зварювання, тобто без застосування електричного, разом з ескізами, картонами, вартістю металу, вугілля та спожитої електричної енергії після встановлення на об'єкті розцінювався у 200 карбованців. (Приклад для порівняння. Лист акварелі розміром 30 x 40 см у закупівлі з республіканської виставки розцінювався між 200 та 300 карбованцями.) Звичайно, це надовго призупиняє можливий розвиток мистецтва кованого металу. Кволий підйом простежується лише з середини 1980-х. Ринкова економіка позитивно вплинула на відродження промислу, хоча, на жаль, Україна на той час ще не досягла рівня 1913 року, але ж водночас стала далеко попереду 1953-го. На межі 1980–1990-х у Києві нараховувалося близько 150 кузень, у яких працювали від двох до п'ятдесяти робітників. Це все приватні підприємства, і виникли вони як альтернатива державним знищеним. Вакууму в економіці та мистецтві демократичного суспільства не буває. Його можна



Художня майстерня С. Фірсова,
м. Київ. Початок 2000-х

створити лишень штучно, але, як показує досвід світу, не надовго. Межу 1980–1990-х можна було сміливо назвати часом відродження українського ковальства як ремесла.

Наступним кроком стало відродження мистецтва металу. Підприємства, де працювали художники, вигідно відрізнялися у виконанні робіт від тих, де художника ще не було і де господар використовував досвід іноземного каталогу. Національна ознака в ковальстві ставала для українських ковалів обов'язковим складником.

Кожен новий виток розвитку суспільства обов'язково супроводжується народженням нових напрямів у творчості, які своєю чергою неодмінно створюють умови для відродження вже наявних раніше видів мистецтва. З огляду на це успіх нинішнього українського кованого металу можна було б передбачити років п'ятнадцять тому. Явної помилки в такому судженні немає. І так, і не так. Розвиток радянської будівельної індустрії в сталінсько-хрущовський час не привів до розвитку прикладних видів мистецтва, за винятком лиття декору з бетону й алебастру, що складно віднести до рангу творчості. Розкіш і багате оздоблення завжди були атрибутами, супутніми символу влади. Закінчився період недобудованого соціалізму, який плавно змінився капіталізмом у вже наявній раніше подібі. З усіх обов'язкових у цьому разі складників найбільше



Студія-майстерня «Птах», м. Дніпро. Початок 2000-х

для аналізу та порівняння був цікавий будівельний бум і, можливо, виникнення банків як найбільш потужних і надійних замовників кованого художнього металу в наступні після перебудови п'ятнадцять років.

Закони капіталізму жорстокі, прості та логічні. Характерною рисою сучасної бурхливої епохи змін стало повернення до втрачених цінностей. Як не парадоксально, але найбільше в художній творчості країни розцвіли колись знищені види та жанри зображального мистецтва. Насамперед це торкнулося ювелірної та ковальської справ. Два десятиліття в житті країни – це надто мало для того, щоб говорити про серйозні успіхи новонародженого мистецтва, водночас це цілком достатній часовий проміжок для відродження та відтворення втраченого. Бурхливе зростання в усіх регіонах України ковальського промислу визначило його логічну трансформацію в ранг мистецтва. Про український кований метал останнім часом заговорили в Америці, Польщі, Ізраїлі, Німеччині та інших розвинених у культурному аспекті країнах. Дуже б хотілося сказати, що українське ковальство до другої половини 1990-х стало рівним серед рівних у світі, але, напевно, це було б несправедливо. А може, і не варто змагатися з тими країнами, де мистецтво кованого металу завжди було в пошані, де коваль-художник у місті залишався фігурою знаковою і ніякому чиновникові не спадало на думку знищити ковальське виробництво, вбачаючи в ньому пережиток капіталістичного минулого, як це відбувалося в Україні практично у всіх областях до і після війни. Ковальство перебувало в нерівних умовах. І здебільшого втраченої професії доводилося вчитися заново. Виняткова схожість у бажанні відтворити забуте об'єднала схід і захід. Практично одночасно з проголошенням незалежності України почали створювати спочатку крихітні, маленькі, потім більш потужні ковальські центри в Києві, Донецьку, Львові, Івано-Франківську, Харкові, Вінниці, Олександрії, Сімферополі та інших містах країни. Нове котеджне будівництво стало активно використовувати кований метал у конструктивних рішеннях й оздобі. З'явився замовник – відродилося ремесло. Мистецтвознавці Донецька та Львова, Криму й Києва раділи, констатуючи на своїх теоретичних конференціях розвиток ковальства як промислу. Про ковальство як мистецтво в масштабах всієї країни говорити було зарано.

Несправедливо було б стверджувати, що ковальського мистецтва в Україні за роки радян-

ської влади не існувало. Воно було. Але кількість ковалів-художників можна перерахувати на пальцях однієї руки. Маючи Донбас з величезними запасами будь-якого металу, Західну Україну з її традиціями ковальських промислів у народному мистецтві, південь країни, де в археологічних розкопках древньої Таврії знаходять кузні скіфського періоду, ковальські зразки столичної архітектури межі XIX і XX століть, все знищити та втратити одночасно – випробування, яке не всяке суспільство могло б адекватно перенести. Україна здолала й це. Спочатку відродилося з попелу забуте ремесло, потім ремесло народило творчість. Процес цей складний і не швидкий.

Для розвитку ковальського підприємства, крім бажання та любові до мистецтва, потрібно багато іншого, часом прозового, не пов'язаного з високою модою. Приміщення, обладнання, вугілля, наявність замовлень, оподаткування, відносини з місцевою владою, офіційною й неофіційною, кредити, взяті на створення підприємства, і виховання коваля (це має бути людина, закохана в магію гарячого металу) – далеко не всі проблеми, що стоять на шляху відродження. Не всім це виявилось до снаги. А логіка проста. Немає горна й коваля – немає і твору. Це один із небагатьох видів художньої творчості, коли матеріальна база є основною умовою створення твору. І ще одна умова розвитку ковальського мистецтва в будь-якому суспільстві обов'язкова – це наявність зацікавлених ідеєю людей. Ось тут гасло «схід і захід разом» нарешті реально було виправдане. Ковальське мистецтво в часи «розвиненого соціалізму» однаково задавили на сході й на заході. А буквально з перших днів незалежності і там, і там одночасно запрацювали перші приватні ковальські підприємства, пересилили всі знущання місцевого чиновницького свавілля і досягли на початку нового тисячоліття приблизно однакових потужностей та художнього рівня. Біда загальна – відсутність професійних кадрів у потрібному обсязі.

Розвинене навчання ковальської професії є у Львівській національній академії мистецтв, Львівському фаховому коледжі декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша. В історичному просторі мистецької освіти України цим закладам належить особливе місце. За 140 років існування мистецька школа у своїй концепції залишалася незмінною. Металу тут приділяють велику увагу. Кафедри металу працюють у Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, Закарпатській академії мистецтв, створеній шля-



Ковальська артіль «Лівша»,
м. Київ. Початок 2000-х

хом перейменування Закарпатського художнього інституту зі зміною типу закладу освіти. Слід зазначити, що це перший художній заклад освіти на Закарпатті, заснований у березні 1946 року як Ужгородське державне художньо-промислове училище на чолі з Адальбертом Михайловичем Ерделі. Художня обробка металу для Закарпаття була і є традиційним видом народної та професійної творчості. Художнього ковальства навчають студентів і в Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника. Педагоги докладають усіх зусиль для виховання молодих ковалів у традиціях мистецтва краю. Викладачем на кафедрі металу є Віталій Городецький. Дотичні до професії коваля спеціальності художника-емальєра та художника-ювеліра здобувають студенти



Ковальське підприємство «Артферрум». Спільна робота над проектом «Трансформація».
С. Роготченко, О. Роготченко, К. Чернявський, В. Гуменюк, О. Гуменюк

в Київському столичному університеті імені Бориса Грінченка. Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського» є однією з найстаріших шкіл вищої освіти України. 1998 року Київський політехнічний інститут святкував 100-річчя з дня свого заснування. У 1994 році з ініціативи декана інженерно-фізичного факультету НТУУ «КПІ ім. І. Сікорського» професора А. Сьомика на кафедрі ливарного виробництва чорних та кольорових металів було відкрито спеціалізацію «Художнє та ювелірне литво». Серед художніх професійно-технічних училищ, де навчають ковальського ремесла, слід згадати Вище художнє професійно-технічне училище № 5 у Вінниці.

Але це не просто мало, це дуже мало для розвиненої центральної європейської країни з більш ніж сорокамільйонним населенням і традиціями, яких вистачило б на десяток країн. Водночас до суто художньої освіти в прикладних професіях у всьому світі ставлення різне. У Європі коваль зобов'язаний мати освіту, але здебільшого вона технічна. Роботи з металом студентів навчають у коледжах, школах, училищах. Це міг би бути наш український шлях роз-

витку професії. Адже по всій країні відкрито багато престижних ліцеїв, колегіумів, шкіл закритого типу. Організувати ковальське навчання в такому закладі нескладно для його власників. Адже гроші потрібно вкласти порівняно невеликі, проте резонанс з творчого боку виховання юного покоління міг би бути дуже корисним. Безумовно, це поки фантазії, а ось те, що така практика визначає технічну довершеність і закордонний коваль технічно підготовлений набагато краще від нашого – факт. Їхня технічна база могутніша та досконаліша. Але фокус у тому й полягає, що техніки можна швидко навчитися, а нам визначено шлях творчий, багатоскладовий. Вже дуже талановитий наш народ, щоб розмінюватися на кілометри однакових завитків.

Гарна справа – відродження ковальського ремесла. Ми цілком могли б не розгубити традицій. Адже ми працьовитий і дуже сумлінний народ – багатонаціональний народ з глибокими історичними коренями. Проїдьтеся маленькими містечками – і все зрозумієте. Яка була цехова єдність і який високий був рівень художнього металу! Ось вцілілі старовинні ґрати в Горлівці, у Зінківці, у Вінниці, дуже схожі в Коломиї – дивовижна

трансформація кованого заліза невисокої матеріальної та водночас величезної духовної цінності.

Важко робити висновок про сучасний рівень художнього металу країни. Ми, безумовно, на підйомі, і ми вже проникли в європейську ковальську еліту кількома іменами чудових українських художників-ковалів. Водночас процес відродження та розвитку ковальства має шанс призупинитися. Вищих ковальських шкіл мало, а «середній ковальський клас» – регіональні кузні, які зараз активно беруть участь у мистецькому процесі, змушені долати не тільки казуїстику чиновницьких перепон, але й все більш відчутне на ринку засилля штампованого заліза, яке везуть з Тайваню, Латинської Америки, Італії, Молдови. Наявність окремо зроблених дешевих ковальських елементів сильно полегшує роботу підприємця, нівелюючи при цьому майстра. Технічний прогрес у такому разі губить мистецтво, знищуючи незміцненого художника. Межа між кілометрами кованих решіток – реальним заробітком і творчою новизною – розмивається до невизначеності. І висновок невтішний. Дорослому ковалеві потрібно заробляти гроші для продовження роду, художня творчість відсувається на другий план, залишаючись предметом розкоші насамперед для самого творця. Є надія на творчу працю дітей ковалів, молодих амбітних ентузіастів і студентів художніх вишів та училищ.

Ковальське мистецтво – мистецтво інтернаціональне. Адже чітко окреслених національних ознак у куванні мало. Водночас дуже важливий творчий почерк, використання орнаментальних регіональних мотивів і власні ковальські прийоми майстра. Метал – матеріал неслухняний, і тому як переваги, так і недоліки однакові для всіх.

Сучасне українське ковальство має декілька шляхів розвитку. Характерним для всього національного ковальства сьогодні залишається новаторство поряд з явно авангардним стилем більшості майстрів від Донецька до Ужгорода. Як зауважує дослідниця сучасного ковальства Світлана Роготченко в захищеній дисертації «Художнє ковальство Києва та Київщини: 1970-ті – 2020-ті: соціокультурний аспект», з мистецтвознавчого погляду все легко пояснити. Більшість учасників сьогодинішнього «металевого процесу» не має спеціальної художньої освіти, а якщо вона є, то, як правило, не «металева». Це добре і погано одночасно. Професіонал після шести років академічної муштри дуже акуратно йде шляхом новаторства. Водночас художник-дизайнер, художник-графік або художник-проектант, не обтяжений уроками

професії, може створити абсолютно новий образ у чужому й незнайомому йому матеріалі. У світовій практиці таких випадків безліч. Так, наприклад, знаменитий образ машини-жука, підхоплений фірмою «Volkswagen» ще до війни й тиражований дотепер, був придуманий далеким від машинобудування французьким архітектором Ле Корбюзьє.

У сьогоднішній Україні ясно визначені роботи ковалів-виробників і ковалів-художників. Художників в Україні поки що менше. Як правило, це вчорашні студенти Львова або митці (їх зовсім мало), що здобули освіту у Європі. Неможливо однозначно визначити, чий роботи цікавіші й кращі. Як і в будь-якій справі, тут дуже багато залежить від особистості майстра. Лакмусовим папірцем у цьому разі є не робота в цеху. Переважно це творча, практично завжди самоцінна, неутилітарна й заборонена для продажу практика. Такою роботою зазвичай буває річ, створена для художньої виставки. Художня виставка, таким чином, стає центром світобудови сучасного творчого процесу. Є ковалі, які про художні виставки взагалі не чули, але, на щастя, виставка як некомерційна субстанція сьогодні знайома великій кількості людей, що працюють коло горна. У великих ковальських центрах – Київ, Львів, Івано-Франківськ, Рівне, Луцьк, Опішня – вже з'являються виставки престижу, де немає комерції і де демонстрація ідеї та образу, майстерності та вміння визначають свідомість.

Мистецтво кованого металу стоїть дещо відокремлено від магістральних напрямів зображального мистецтва, хоча об'єднує в собі знання побудови композиції, кольору, монументальності, орнаментальності, функціоналізму. Це продиктовано специфікою. Рецесія нинішньої кризи політичної та економічної дивним чином вплинула на найдавніше мистецтво. Закрилися «гаражні» виробництва, зміцнилися творчі колективи, видозмінилися замовлення та замовники. Тепер всі хочуть творчості й, що дуже тішить, не каталожного виробу з глянцевого журналу, а самобутнього, національного. У всьому є логіка. Тоталітарне суспільство знищило художній ковальський промисел, а новий час відродив. Це також визначає потребу написання нових праць, захистів дипломів і дисертацій за темами, дуже цікавими й важливими для історії зображального мистецтва країни. Україна як високорозвинена держава в галузі зображального мистецтва перебуває на правильному шляху, а ковальство стає складовою частиною загального культурного процесу. У зв'язку з цим визна-

чилися всі складники для системного аналізу та вивчення вітчизняного ковальського мистецтва в художніх академіях і художніх закладах вищої освіти країни.

У цих закладах, зокрема, впроваджують інноваційні практики сучасної художньої ковальської освіти: відродження вітчизняної культури та духовності, патріотичне виховання (чого не було в попередні періоди), інноваційні практики експозиції учнівських робіт, застосування досвіду закордонних ковалів, оновлення технік обробки металу, застосування комп'ютерних графічних засобів при проектуванні майбутнього виробу.

Ковальське мистецтво у вигляді окремих технік, прийомів проникає у творчість митців інших жанрів. Наприклад, до металу зверталися АРВМ (Ада Рибачук та Володимир Мельниченко) після бруталного знищення чиновниками радянської влади їхньої «Стіни пам'яті» на Байковому кладовищі в Києві. У їхній новій творчості металеві вироби (переважно портрети) ставали не проміжним варіантом майбутньої композиції, а цілком завершеним твором. Таким чином, метал (арматура й дріт) поєднував графічний малюнок із металевою просторовою формою.

До історії сучасного українського ковальства увійшло багато імен знакових ковалів. Згадаємо Володимира Нежданова, Віктора Шоломія, Володимира Дьоміна, Олександра Міловзорова, Олега Стасюка, Анатолія Гайдамаку, Олега Боньковського, Богдана Попова, Володимира Долинного, Олексу Юрченка, Олександра Гуменюка, Леоніда Тоцького, Ігоря Колосюка, Іллю Поп'юка, Миколу Пономаренка, Володимира Белокопя, Сергія Фірсова, Богдана Новосельського, Сергія Полуботка, Володимира Пахомова, Юрія Виродова, Анатолія Шабапуна, Юрія Сентимрея, Леоніда Лебединця, В'ячеслава Талька, Михайла Антоненка, Володимира Чечка, Олега Лесючевського, Василя Чехуна, Андрія Болюха, Віктора Камеця, Михайла Реву, Сергія Резника, Антіна Ключкіна, Юрія та Олега Гребенюків та багатьох інших відомих та маловідомих скромних трударів важкої професії. Прошу вибачення у тих, кого не назвав.

Аналіз історіографії із вивчення, аналізу й систематизації матеріалів, джерел і фактів щодо становлення й розвитку художнього ковальства України 1960-х – 2020-х дозволяє умовно виділити такі два етапи: перший — початок ХХ століття – 1980-ті роки; другий – 1980-ті роки – дотепер. Художнє ковальство трансформувалося з ковальства ремісничого, успадкувавши значні обсяги однакових завдань і способів їхнього ви-

конання (виготовлення). На типологію виробів художнього ковальства значною мірою вплинула соціально-культурна ситуація в суспільстві.

Нині, завдяки великій зацікавленості світу до етнокультури, твори українських ковалів стають одним із механізмів входження українського прикладного мистецтва у світовий культурний простір.

Р. С. Шановний читачу. Цей текст у своїй основі було написано до повномасштабної війни росії з Україною. Змінилося багато чого. Змінилося й вітчизняне ковальство. З перших днів війни запрацювали всі кузні, виготовляючи так звані «їжаки» – зварені з металу конструкції, що зупиняли ворожу техніку. Українські ковалі їх виготовили тисячі, допомагаючи Збройним Силам у кривавій війні. Наступними стали скоби для укріплення дерев'яних балок над бліндажами. Тут рахунок пішов на сотні тисяч. Далі були пічки для обігріву воїнів і переносні бані на дровах. У кузнях часів війни створювалося нове мистецтво. Ковалі викувували муляжі гармат, що розміщували в полях. Під Миколаєвом на такий муляж почав полювати ворожий літак, який збили славні воїни ЗСУ.

У боях за Батьківщину в місті Шахтарськ Донецької області 31 липня 2014 року трагічно загинув полтавський коваль Петро Федоряка. Вічна слава Герою.

У липні 2015 року в селі Піски під час виконання бойового завдання загинув коваль Григорій Матяш. На його честь у кузні етнокомплексу «Українське село» під Києвом, де майстер опановував основи ремесла та творчості, встановлено пам'ятну меморіальну дошку. Друзі започаткували ковальський фестиваль його імені.

У 80 окремих десантно-штурмовій Галицькій бригаді Десантно-штурмових військ ЗСУ служить архітектор, коваль Василь Русак. Воїн родом з Коломиї. Він нагороджений медаллю «За військову службу Україні». На фронті нині й коваль Євген Солодяк з міста Гнівань. Боронять Україну два ковалі з одеського підприємства «Артферрум» Юрій Онищук та Дмитро Семенов. Активно працюють для потреб наших військових ковалі Юрій та Антон Виродови, Олександр Шкурапет та десятки інших майстрів гарячого металу.

Через зрозумілі причини не називаємо багатьох майстрів, які зі зброєю в руках захищають рідну землю. Прийде час – і напишемо про всіх, дослідимо їхню творчість, розкажемо про кожную кузню, де кувалася Велика Перемога України.

**ДОКТРИНАЛЬНІ ЛЕЩАТА
МИСТЕЦЬКОЇ ФОРМИ:
ВІД ТОТАЛІТАРНОГО
ДО ІНДИФЕРЕНТНОГО**



А. Горська. Василь Симоненко. Папір, лінорит. 1963

Соціокультурне життя творчих спілок, художнього, літературного, музичного фондів доби 1920–1980-х досліджено недостатньо. Від початку ХХ століття вкрай мало мистецтвознавців досліджували мистецтво соцреалістичного періоду під новим кутом зору. Велика кіль-

кість текстів, написаних у період 1930–1980, була заангажована і виконана в розрізі того замовлення, яке керівна комуністична ідеологія ставила до художнього критика. Цим проблемам були присвячені монографії львівського дослідника О. Голубця, який вивчав історію тоталітарної доби переважно Західної України, та О. Роготченка «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм». Практично життя митців, письменників, композиторів, акторів з такого погляду в українській культурології та мистецтвознавстві не досліджувалося. І якщо проблеми спротиву – нонконформізму викликають сьогодні жваву зацікавленість, то пояснення аполітичного життя та конформістичних настроїв переважної частини мистецького суспільства СРСР і його складника УРСР залишається без відповіді¹. У такий спосіб виникає бачення двох полюсів – згоди і незгоди в мистецькому і навколomистецькому житті післявоєнної України від закінчення війни до 1960-х, які увійшли в історію як «хрущовська відлига». Слід пам'ятати, що культура України розвивалася зовсім за іншими правилами та за іншим сценарієм, ніж мистецьке середовище Росії, Білорусії, Вірменії, Грузії, Молдавії, республік Балтії та республік Сходу радянської імперії – Казахстану, Узбекистану, Киргизії.

Підбір керівних кадрів, починаючи від голів творчих секцій до відповідальних секретарів, заступників голови та самого голови відбувався з обов'язковим затвердженням відділу культури ЦК КПРС. Загальне соціокультурне тло тодішньої республіки було не однорідним. Україна більше від інших територій СРСР постраждала у війні. Кинуте напризволяще радянською армією після відступу військ у серпні 1941 року сорокамільйонне населення республіки залишилося сам на сам із глобальними проблемами виживання під час окупації².

Риторика радянського керівництва стосовно окупованих територій і тих людей, які були примусово забрані на роботи до Німеччини, залишалася однозначно негативною. Ідеологічна доктрина Кремля перекладала всю провину за бездіяльність влади на українських мешканців. Так юнаків, які були підлітками не призовного

¹ Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів: Акад. експрес, 2001. 175 с.

² Інтерв'ю з художником О. Мельниченком / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2014. 17 лют. С. 4.

віку в окупованих зонах, після визволення територій Червоною армією в 1943 році мобілізували до лав радянського війська й одразу направляли туди, де проходили найлютіші бої і де кількість загиблих радянських воїнів становила тисячі осіб. Прикладом цілком безглузких військових операцій можуть слугувати Корсунь-Шевченківський котел, Лютізький та Букринський плацдарми, куди спеціально за наказом вищого московського командування направляли українських вояків. Стосовно осіб, які повернулися з німецького полону, політика велася іще жорстокіша. Переважна більшість «остарбайтерів» були звинувачені в зрадництві й направлені або на відбудову Донбасу, де працювали в нелюдських умовах, або в концентраційні табори СРСР, де відбули від 5 до 10 років ув'язнення¹.

Переважна більшість величних новобудов держави також не обійшлася без українців. Неможливість вертатися у великі міста (закон так званого «сотого» кілометра), а також відсутність паспортів у селах до 1961 року спонукали молодь і тих, хто відсидів строки покарання, їхати на будівництво Волго-Донського каналу, каналів у степовому Криму, на відбудову зруйнованої промисловості Дніпродзержинська та шахт Донбасу. Ті, кому щастило повернутися в столицю, вели себе тихо.

Репресивна політика влади щодо діячів української культури продовжувалась і після війни. Старше покоління митців, якщо пощастило залишитися на волі, доживало свого віку цілком деморалізоване, а молоде покоління ставало на шлях конформізму. Так на вимогу дня, на замовлення влади народжувалися «нові» герої, «нові» образи в зображальному мистецтві, літературі, кінематографі. Було б неправильно вважати, що боротьба з культурою України почалася після війни. Процес духовної мутації разюче поглибився ще після Голодомору 1932–1933 років. Безумовно, це один із найбільших злочинів проти українського народу та його культури. Адже, крім мільйонів життів, було зруйновано й мистецький творчий процес.

Водночас формувався новий клас «митців-корманічів» оновленого мистецтва. Формула про «українське радянське мистецтво як



Л. Левицький. Напередодні акції. Із серії «Гетто». Папір, лінорит. 1962–1964

передовий рубіж ідеології» була прийнята без суперечок. У перші повоєнні роки тоталітарна система унеможливила і вихолостила навіть натяк на опозиційність лінії в мистецтві, на взірць тієї, що була у 1920-х – на початку 1930-х².

¹ Роготченко О. Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960-х. *МИСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*: [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 184–194.

² Заплотинська О. О. Інтелектуальний нонконформізм в Україні в 60–70-х рр. XX ст. (іст.-культур. аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 07.00.01. Київ, 2006. 16 с.



В. Одайник. Малюнок. 1946

**ОСОБЛИВОСТІ
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ТЛА
ПОВОЄННОЇ УКРАЇНИ**



О. Артамонов. Портрет Карла Маркса.
Початок 1980-х

Зрозуміти трагедію культури, літератури, зображального мистецтва, архітектури, кінематографа можна лише досконало вивчивши історію країни Рад та її документи – праці «вождів», постанови тих самих пленумів, з'їздів, конференцій. В. Ленін за радянських часів прожив лише сім років, три з яких був безнадійно хворий, але цього часу йому вистачило, щоб сформулювати ідею дискримінації всіх форм мистецтва, крім нового соціалістичного. А вже нове мусило бути таким, яке б влаштувало кремлівську верхівку¹.

Виховання нових поколінь у дусі пролетарського соціалізму стало першочерговим завданням більшовицької партії, без чого Сталін не уявляв перемоги соціалізму. Задля неї й треба було запровадити в мистецтві новий стиль, що відповідав би новій епосі. І пропонували це втілити «новими методами». Створення «нового художнього стилю епохи» – це не лише запровадження соціалістичного реалізму в культуру імперії, складником якої була,

зрозуміло, й Україна². На всіх етапах жорстокої непримиренної боротьби з «класовим ворогом» стояв ЦК, чиновники якого миттєво реагували на щонайменші прояви непокори й інакодумства серед творчої інтелігенції. Одряду після громадянської війни (грудень 1920 р.) з'явився лист ЦК про Пролеткульту, на початку індустріалізації – резолюція ЦК «Про політику партії в галузі художньої літератури» (1925), на початку розвитку другої фази радянської держави – резолюція ЦК «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932). Останній документ поклав край будь-якій опозиції й узаконив думку партійного керівництва про розподіл художнього світу на «своїх» і «чужих». Того самого року почалися репресії в середовищі діячів культури. Під керівництвом комуністичної партії на початок 1930-х було покинено з угрупованнями і течіями в літературі та мистецтві, ворожими до устрою, що в свою чергу відкрило шлях для так званого «нового» соціалістичного мистецтва. Відтоді й до початку 1990-х років культура радянської імперії вже ніколи не позбавлялася партійної опіки³.

Партійні документи стверджують, що в 1932–1933 роках у Радянському Союзі було завершено боротьбу з експлуататорськими класами і їхніми прибічниками (прибічниками, крім куркулів і шпигунів, звичайно ж, вважали творчу інтелігенцію, передусім літературну та мистецьку). А тому твердження, що в країні залишилося два передових класи – робітничий і селянський, а також їхній слуга – трудова інтелігенція, зумовило напрямок розвитку мистецтва на наступні шістдесят років.

Прикладом таких тенденцій можуть бути твори І. Шульги, наприклад, його картина «Пісня запорожців». По-рабському позичаючи в Репіна типаж його «Запорожців», Шульга створив картину, в якій, проте, немає і згадки про ідею безсмертного твору. Якщо в основі картини Репіна лежить ідея любові до свободи українського народу, ідея високого войовничого духу, якщо запорожці, за словами Репіна, захоплювали його як сила, яка «захищала Європу від «східних хижаків»», то картина Шуль-

² Смирна Л. Українські художники-нонконформісти: естетичний протест. *Вісн. Кн. палати*. 2013. № 5. С. 17.

³ Малли Л. Культурное наследие Пролеткульта : один из путей к соцреализму. *Соцреалистический канон* : сб. науч. ст. / под. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 183.

¹ Сталин И. Вопросы ленинизма. Москва : Госполитиздат, 1933. 612 с.

ги перейнята почуттям якогось хворобливого смутку, ніби розрахована на те, щоб викликати в глядача тугу за минулим.

Боротьба на сторінках газет і журналів у післявоєнний час була бурхлива й велася активно. Крім рядових митців і мистецтвознавців, до газетного слова зверталися перші особи творчих спілок. Керманич мав своїм прикладом доводити переваги нового устрою і, безумовно, стояти на сторожі мистецьких уподобань номенклатурної верхівки. Василь Касіян – один з очільників Спілки художників України, крім викладацької та творчої роботи, активно вів роботу пропагандистську. Підтвердженням тому є публікація "Настольна книга радянського митця" в провідному журналі "Мистецтво"¹. Для рядових членів Спілки і для студентської молоді такий розлогий текст мистецького керманича ставав не лише мистецтвознавчою статтею, а цілком конкретним дороговказом.

Післявоєнна політична боротьба в мистецьких колах набувала все більшого розмаху не лише за вказівкою партійних чи спілчанських високопосадовців. Доволі часто в такий спосіб зводили особисті рахунки. Так у лютому 1949-го року в газеті «Радянське мистецтво» з'явився анонімний матеріал. Невідомий автор, посилаючись на партійні документи, продовжував вести боротьбу з уже засудженими і страченими бойчукістами та мистецтвознавцем Іваном Вроною.

«Цілком втративши совість і сором, І. Врона наслідуюється зараховувати до заходів, здійснених за геніальним ленінським планом монументальної пропаганди, бойчуківські розписи Луцьких казарм у Києві, формалістичну мазанину безрідного космополіта і раба занепадницького буржуазного мистецтва Василя Єрмілова в Центральному червоноармійському клубі у Харкові, жалюгідні формалістичні творіння Бернарда Кратка, його тимчасові "Пам'ятники" Т. Г. Шевченкові в Києві та Харкові, що їх народ оцінив, як знущення над світлою пам'яттю великого українського народного поета...»².

Насправді такий «мистецтвознавчий» аналіз мав на меті декілька складників. Підтримуючи російське реалістичне мистецтво, не-

відомий автор пояснює тим, хто теоретично може спробувати відійти від соцреалістичних канонів, що може чекати такого мистця. Тому згадка про фізичне знищення незгодних має не лише виховну функцію. Це пряме залякування та пересторога для митців. Щодо мистецтвознавців автор тексту також має своє бачення. І розуміючи, що в 1949 році жоден критичний чи навіть з натяком на критику наявної мистецької доктрини матеріал надрукованим бути не може, невідомий автор попереджає, що ні на обговоренні виставок, ні в колі студентів чи однокурсників нічого зайвого, забороненого говорити не слід. Зрозуміло, що для багатьох студентів мистецьких закладів та молодих митців, які пережили голод, Голодомор, війну, боротьбу з українським буржуазним націоналізмом, «безрідним космополітизмом», здавалося безглуздим боротися з міцною, потужною системою. Переважна більшість людей того часу була залякана фізичним знищенням та можливістю опинитися у в'язниці за розказаний анекдот чи цитування сороміцької народної пісенної творчості про очільників дер-



В. Монастирський.

В рідні краї. Полотно, олія. 1984

¹ Касіян В. Настольна книга радянського митця. *Мистецтво*. 1948. № 39 (29 верес.). С. 4–17.

² На антипатріотичних позиціях. *Рад. мистецтво*. 1949. 23 лют. С. 3.



П. Міщенко. Агітбригада на селі.
Полотно, олія.



П. Міщенко.
Молоде поповнення. 1952

жави. Відомий київський графік Володимир Куткін розповів анекдот про вождя світового пролетаріату Йосипа Сталіна в колі студентів КХІ. Наступного дня його забрали на допит з художньої майстерні інституту. В. Куткін пробув у таборах понад п'ять років і повернувся фізично хворою людиною¹.

Одразу після поновлення художнього життя в Україні по завершенні Другої світової війни починається два фронтальних ідеологічних наступи. Перший – це боротьба з націоналізмом, другий – з «безрідним космополітизмом». Цитата зі статті О. Маркевича підтверджує сказане: «Більшовицька партія, товариш Сталін виховують наших художників у душі радянського патріотизму, в душі відданості наших

великій Батьківщині, в душі любові й пошани до нашої вітчизняної культури. Яскраві і переконливі наслідки цього ми бачимо в кращих творах українських радянських художників. У доповіді на XVI з'їзді КП(б) України товариш М. С. Хрущов говорив: “На піднесенні перебуває українське образотворче мистецтво. До тридцятиліття радянської влади художники України дали ряд високоідейних творів живопису, графіки”. Тільки за останні два роки п'ять молодих художників – вихованців радянської мистецької школи на Україні, удостоєні високого звання лауреатів Сталінської премії за твори, в яких глибоко патріотичні радянські ідеї втілені в досконалі реалістичні мистецькі форми. В нашій радянській пресі в останній час відкрита і демаскована антипатріотична підривна діяльність груп безрідних космополітів в галузі театральної і літературної критики. “Він – Серов, – писав Л. Рабінович, – разом з домінуючою в його портретах буржуазією, прийшов до межі декадансу, що уразив російське мистецтво на початку ХХ століття”. Так, у статті “Образ чи ілюстрація” Л. Рабінович “розносить” художнє оформлення вистави Київського драматичного театру ім. І. Франка “Приїздить у Дзвонкове”. Його дратує “нав'язлива рамка вистави – величезні пучки тонкого волосся, переплетені шматками якоїсь тканини з вишивкою, що претендує на народність”. Його дратує “з'явлення великої групи колгоспниць у 4-му акті, що нагадує хор пейзаж у поганій опері”. Буржуазним космополітизмом, облудним опошленням імен художників, дорогих серцю кожного радянського патріота, позначена і псевдотеоретична діяльність такого, з дозволу сказати, критика як Л. Каплан. У статті під багатообіцяючим заголовком “Мистецтво великих ідей” Л. Каплан говорить про “підвищений інтерес до техніки взагалі, характерний для періоду занепаду мистецтва” і на підкріплення цього положення “критик” тут же посилається на творчість... Рєпіна і Пушкіна. Тільки людина, яка не любить, не знає і не хоче знати досягнень радянського мистецтва, його пріоритету перед мистецтвом будь-якої буржуазної країни, тільки безрідний космополіт може твердити про те, що в галузі образотворчого мистецтва ми ще не завоювали першості в світовому мистецтві і що наша зображальна культура навіть не має ще цілком виражених радянських, соціалістичних рис. Саме таким “ревнителем” радян-

¹ Інтерв'ю з графіком В. Куткіним / записав О. Роготченко. Приватний архів автора. 2001. 12 верес. С. 3.

ського мистецтва і є Л. Каплан. Він використовує радянську пресу для того, щоб ревізувати відомі постанови ЦК ВКП (б) про літературу і мистецтво, зокрема, положення, висловлені в блискучих виступах товариша Жданова про те, що радянська культура в цілому є найпередовішою культурою в світі. Коли вірити Л. Каплану, то виходить, що наше зображальне мистецтво не тільки не стоїть вище від мистецтва сучасної імперіалістичної Європи і Америки, а навіть ще не є цілком радянське. Це є не що інше, як бруталний наклеп антипатріота на велику армію радянських художників, що створюють глибоко патріотичні, партійні за своїм змістом і досконалі своєю реалістичною майстерністю твори живопису, графіки і скульптури, які радують серце кожного радянського патріота»¹.

Л. Каплан та Л. Рабінович були українськими митцями єврейського походження. Насправді жодної серйозної загрози творчості цих людей для держави не становила. Але невиконання вказівок партійної верхівки для друкованих видань могли мати неприємні наслідки. Тому в професійній та масовій пресі регулярно з'являлися критичні матеріали, схожі на вищенаведений.

Війна на тривалий час відкинула плани створення Художнього фонду в Україні. Лише 1948 року був народжений його прототип – товариство «Художник». Це був перший камінь у підвалинах розбудови майбутнього гіганта художньої індустрії в зображальному мистецтві. Художній фонд перетворився на державу в державі. Тисячі творчих людей по всій Україні мали стабільну роботу. Насправді працівники відділів Художнього фонду УРСР працювали в багатьох напрямках і займалися теоретичною та практичною роботою – від підтримки, вивчення та пропагування художніх промислів (нині практично зниклих) до виробництва в цехах комбінатів творів професійного зображального мистецтва.

За короткий період від 1948 до 1980-х на розрахункових рахунках Художнього фонду УРСР було до 50 млн крб. Тисячі робітників у кожній області УРСР працювали на підприємствах системи Художнього фонду, заробляючи на життя. Щодо працівників ідеологічного фронту, то ця тема в історії українського зображального мис-



В. Петухов. Друзі-ветерани. 1970–1971

тецтва досі не досліджена, як не досліджений і феномен худфондівської магії.

У мистецтвознавчих критичних роботах 1960–1980-х років нерідко з'являвся вислів – «міцний фондівець». У ті часи він сприймався без тіні образи.



Н. Сиротенко. Будівництво Каховської ГЕС

¹ Маркевич О. Безрідні космополіти в образотворчій критиці. *Київ. правда*. 1949. 2 берез. С. 2.



*П. Бедзір. Абстрактна композиція.
Папір, мішана техніка. 1960-ті*

А разом з тим у тенетах достатку існувало дві системи «правди». Одна – спілчанська і фондівська, сита, з пристойними заробітками, вигаданими героями в численних творах, й інша – та, що для себе. Монопольна система отримання заробітку змушувала митця йти перевіреним шляхом, адже прожити за чисту творчість було практично нереально. Тож потужне гальмування творчих сил далось взнаки, феномен утримання в покорі величезної армії художників, письменників, мистецтвознавців, журналістів, діячів кіно і театру досі залишається недослідженою сторінкою вітчизняної зображальності¹. І все ж серед творчої студентської молоді, серед свідомих представників творчих кіл з 1950-х років розпочав зароджуватися супротив наявній мистецькій владі і пропонованим шляхам розвитку соцреалістичного ґатунку.

¹ Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов. Від джерел соцреалізму до 1980-х років. *Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу*. Київ. 1998. 320 с.

**МИСТЕЦЬКИЙ ЛІДЕР
ЯК ПІДТВЕРДЖЕННЯ
«ПРАВИЛЬНОСТІ» ОБРАНОГО
СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО ШЛЯХУ
В СХІДНИХ РЕГІОНАХ
ТА У ПРИЄДНАНИХ ЗЕМЛЯХ
ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ**

В українському мистецтвознавстві спеціально дослідженням коренів соцреалізму в Україні до перебудови практично ніхто не займався. Це не означало, що не було фахівців, які не знали та не розуміли злочинності впровадженого стилю. Однак жодне видавництво УРСР не надрукувало б щось подібне.

Розглядаючи мистецький простір східного регіону республіки (йдеться про харківське, донецьке, дніпропетровське мистецьке середовище), слід зауважити, що динаміка розвитку мистецьких процесів відбувалася за принципово іншим сценарієм, ніж в центральних та західних областях. Від перемоги радянської влади в громадянській війні і до початку Другої світової пройшло лише двадцять років. У художньому житті це одне творче покоління. Насправді ж подій, що трапилися в культурному житті країни, було напрочуд багато. Серед східного регіону держави найбільш потужним у мистецькому сенсі був і досі залишається Харків. Навіть до переведення столиці України з Києва до Харкова на початку тридцятих років це місто уособлювало культурну столицю сходу. Кількість театрів, літературних та художніх угруповань у майбутній другій столиці перевищувала аналогічні об'єднання в інших регіонах республіки.

Наявність великої кількості художників та літераторів у Харкові пояснюється культурною спрямованістю міста. Вже в 1912 році відома Рисувальна школа харківської художниці-меценатки Марії Іванової-Раєвської трансформується в Харківську живописну школу. У перші пореволюційні роки початкове художнє училище стає технікумом, а з 1927-го заклад перетворюється на інститут. У 1930-му в Харкові розпочинає роботу поліграфічний інститут, професура якого тісно співпрацює з аналогічними факультетами Одеського, Київського та, звичайно, Харківського художніх закладів вищої освіти, де є аналогічні кафедри.

Пролеткульти, які організувалися наприкінці 1917 року, мали багатьох представників у Харкові, Катеринославі, Миколаєві, Полтаві, Кременчуці – регіонах, які умовно можна охарактеризувати як «східні». Друковані видання – мистецькі журнали і збірки мистецтвознавчих досліджень – виходили друком у Катеринославі («Пролетарська творчість») та в Харкові («Зорі майбутнього»).

На культурне життя сходу впливала діяльність прогресивного російського мистецького соціуму. Насамперед це пов'язано з АХРР – Асоціацією

художників російської революції (пізніше революційної Росії). АХРР мала тісні зв'язки з керівництвом держави в Москві. На організацію виділялися гроші, що давало можливість посилити вплив і на інші регіони імперії, включно з Україною. Протягом 1925 року зафіксовано щонайменше п'ять агітаційних мітингів, організованих у Полтаві та Харкові. Також у цих містах проходили художні виставки, завжди підсилені конференціями, на яких виступали відомі художники та партійні діячі.

Влітку 1926 року в Харкові та Києві одночасно виникає нове мистецьке угруповання – АХЧУ. Головою організації обирають Федора Кричевського – відомого українського художника. Центральна президія АХЧУ виникає саме в Харкові. Асоціація художників Червоної України потужно розвиває мистецький схід республіки, включно з невеликими за чисельністю містами – Ізюм, Охтирка, Миргород, Опішня, Диканька, Богодухів. У доволі мистецькій Полтаві, де працюють гуртки етнографів, є два театри та художній музей, у 1927-му та 1928-му АХЧУ влаштовує дві великі за кількістю учасників виставки. Двома роками пізніше, 1930-го, було організовано наступну потужну акцію «Культпохід на Донбас». Перед відвідуванням Донбасу виставку експонували в Сумах, Охтирці та Ізюмі. Слід зауважити, що всі акції доповнювали лекціями з історії мистецтв та краю з бурхливими обговореннями. Місцева преса радо відгукувалася на події, які в невеликих містах були важливими і, зрозуміло, потрібними. АХЧУ, залучивши до своїх рядів митців старшого покоління І. Їжакевича, Г. Світлицького, Ф. Кричевського, М. Жука, М. Коровчинського, а також молодих і уже відомих К. Трохименка, І. Хворостецького, пропонувала власне бачення розвитку вітчизняної культури, яке не завжди збігалось з баченням решти культурного поля сходу держави. Очільник АХЧУ Ф. Кричевський жорстко регламентував завдання організації. Статут Асоціації художників Червоної України пропонував об'єднання митців лише в разі їхньої активної участі в соціалістичній розбудові радянської України й обов'язкової співпраці з революційними робітничо-селянськими масами. Головним і незаперечним завданням організації була пропаганда ідей робітників та селян виключно в зрозумілих для останніх реалістичних образах, які б відповідали величі Жовтневої доби. Статут був підписаний провідними на той час митцями В. Аверіним, П. Мартинюком, З. Докторовим, О. Кузьминовим, О. Кокелем,

І. Шульгою, Я. Глускіним, О. Маренковим, І. Бурячком. Сьогодні цей факт, безумовно, можна трактувати як свідчення грубого тиску на інших, не реалістично налаштованих у своїй творчості митців. Кількість мистецьких об'єднань у довоєнній Україні взагалі і в східній її частині зокрема була великою. Слід згадати про АРМУ, ОСМУ, ОМУМ та багато інших менш потужних організацій, які вже на початку 1930-х років перетворюються на запеклих ворогів, а прилюдні диспути закінчуються агентурними донесеннями до слідчих органів. Сьогодні, після відкриття справ митців, що зберігалися в Комітеті державної безпеки України і передані до ЦДАМЛМУ (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України) та до інших архівів держави, стає очевидним, що фізичне знищення школи Михайла Бойчука передусім стало можливим саме завдяки міжпартійній мистецькій боротьбі та донесенням на членів кола художника представників інших мистецьких угруповань.

Головна боротьба в мистецьких колах повоєнного сходу України розгорнулася між АХЧУ й АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України). АРМУ офіційно розпочала своє існування ще 1925 року. Перші збори та статут було підписано І. Вроною, В. Татліним, Є. Сагайдачним, Б. Кратком, А. Тараном, М. Бойчуком, В. Седяром, В. Меллером, П. Горбенком. Документ містить усі необхідні атрибути часу, а саме: бажання бути вірними революції, марксистській ідеології, матеріалістичному світогляду та дійсності радянського життя. Але, на відміну від АХЧУ, Асоціація революційного мистецтва України не заперечувала інше, крім зрозумілого робітникам і селянам, мистецтво. Бажання звертати увагу на форму в професійній якості, яка мусила обумовлювати художній твір, закінчиться розгромними статтями в пресі, де бойчукістів звинуватять у тому, що вони підпали під вплив Джотто та знехтували соціалістичним реалізмом. Нелюдські тортури із застосуванням середньовічних знущань у тюремних катівнях витримає лише Софія Налепінська-Бойчук. Влада змусить усіх інших в'язнів-митців зізнатися в провинах перед радянською Україною та її народом, які вони ніколи не робили. Крім незначної кількості митців, які добровільно стануть слугувати системі та перетворюються на донощиків, колишні представники АХЧУ будуть розстріляні протягом 1937–1938 років. У реальності творчі проблеми в кривавій сутичці двох мистецьких таборів залишалися вторинними. АРМУ, як і АХЧУ, декларувала

«правильні» гасла, але те, що АРМУ з перших днів існування виступила з чіткою програмою протистояння російському впливу АХРР (Асоціація художників радянської Росії) на українських митців, і те, що очільники АРМУ написали листа наркомату освіти Української соціалістичної республіки О. Шумському, в якому пояснювали шкідливість впливу російських митців на українські мистецькі процеси, призвело до гоніння саме національно налаштованих художників. Меморандум на ім'я О. Шумського був підписаний сорока чотирма провідними митцями, зокрема Л. Курбасом, М. Біляшівським, Ф. Ернстом, І. Вроною, В. Васильком, М. Семенком, С. Бондарчуком, О. Довженком, В. Пальмовим, А. Середою, М. Бойчуком, Б. Кратком, М. Жуком, В. Татліним, М. Бурачком та ін. Усі з вищезгаданих осіб потрапили в немилість до владних структур. Влада не пробачила мистецькому критику І. Вроні критичний матеріал «Українське малярство на реконструктивному зламі», що вийшов друком у журналі «Критика» за 1931 рік. Йшлося про незадовільний стан вітчизняної зображальності та відхід від національних традицій, але найбільше обурило керманців республіки незгода українських митців з експансією ідей АХРР і непатріотична політика АХЧУ в співпраці з російськими митцями. До появи єдиної спілки художників в Україні АРМУ претендувала на мистецького лідера держави, але з цим не погоджувалися представники АХЧУ. Художники АРМУ організували в Харкові республіканську виставку і встигли зробити монументальне оформлення Інституту кооперації в Києві та Селянського санаторію ім. ВУЦВК в Одесі.

АРМУ як творча організація сприяла розквіту культурного життя Слобідської України. Головою Центрального бюро організації став мистецький критик І. Врона. Його бачення можливого об'єднання митців різних спрямувань – від академічного напрямку до конструктивістсько-безпредметного – напередодні знищення всіх мистецьких угруповань України були нереальними. Мистецьких лідерів радянська влада обирала за іншими критеріями. Нестабільна мистецька політика держави примушувала митців шукати порятунку в організації спільних товариств. Передовсім це пов'язано не з мистецькими, а з суто політичними уподобаннями. Політика усе міцніше очолювала мистецьке середовище. Намагання митця сподобатися і в такий спосіб довести лояльність у відносинах з державою ставали першочерговими. 1927 року з'являється ОСМУ – Об'єднання

сучасних митців України, яке 1930-го самоліквідується, трансформувалось у «Жовтень», що проіснує лише вісім з половиною місяців до весни 1931 року. З 1931-го «Жовтень» вкупі з АРМУ створюють ВУАПХ – Всеукраїнську асоціацію пролетарських художників. Але й ці об'єднання будуть знищені як творчі угруповання навесні наступного року. До історії мистецтва України ввійде й УМО – Українське мистецьке об'єднання, яке зробить єдину за час існування мистецьку виставку в Ромнах Полтавської області.

Початок 1930-х років продемонстрував нестабільність мистецького життя країни взагалі та східного регіону на чолі з другою столицею Харковом зокрема. У мистецьких колах лідери навіть спробували з'ясувати стосунки шляхом публічних диспутів та публікацій у газетах та журналах, але чітко сформулювати принципові розходження жодна зі сторін не спромоглася. Насправді розбіжностей було дві. Перша – це приналежність до національної ідентичності, друга – підтримка чи заперечення академічного мистецтва, яке вже через кілька років після знищення усіх мистецьких угруповань і появи єдиної мистецької організації в СРСР та її найбільшої республіки УРСР буде обов'язковим для всіх працівників культурного поля.

Восени 1930-го в Харкові пройшла конференція з проблем революційної літератури. При ній вперше була зареєстрована секція мистецької критики. Так було засновано Міжнародне бюро революційних художників (МБРХ). Очолив МБРХ комуністично налаштований угорський художник-емігрант Бела Уітц. Останньою перед появою Спілки художників України стала Всеукраїнська федерація художніх об'єднань (ВУФХО), організована після зборів художників Харкова та Києва. В роботі зборів брали активну участь представники Наркомпросу та профспілок. Присутні делегати, зареєстровані від великої кількості мистецьких угруповань держави, принципової ролі в культурній політиці України вже не мали. Зображальне мистецтво, література, театр та архітектура республіки ставали керованими представниками влади та уряду.

З проголошенням соціалістичного реалізму головним творчим методом держави в 1934 році та з появою Спілки радянських художників України в 1938-му припинився будь-який супротив офіційній мистецькій доктрині. Страх, що панував у мистецьких колах держави, підсилювався репресіями щодо творчих працівників. Перші прояви незгоди з панівною мораллю держави в мистецтві

почнуться лише в кінці 1950-х. Правильність обраного в мистецтві шляху буде залежати виключно від повної підтримки митцем ідеологічних засад держави.

З огляду на те, що галицьке мистецьке середовище повоєнного періоду мало ряд відмінностей у запровадженні нового стилю-методу порівняно з відповідними процесами Центральної та Східної України, завданням дослідження стає оприлюднення нових фактів і пропозицій нових версій щодо подій сімдесятилітньої давнини.

Однобоке тенденційне висвітлення подій було на час 1940–1980-х явищем закономірним і непереборним. Зацікавленість феноменом мистецтва соцреалізму на новоприєднаних землях радянської України, як не парадоксально, прийшла з-за кордону. Крім чималої кількості поодиноких наукових матеріалів щодо радянського мистецтва, тему соцреалізму та тоталітаризму всебічно аналізують фундаментальні статті наукового збірника «Соцреалистический канон», який готувався протягом п'яти років. У цей період видатні вчені Німеччини, США, Швейцарії, Франції, Росії, серед яких – С. Бойм, Л. Геллер, І. Голомшток, Б. Гройс, Х. Гюнтер, В. Паперний, О. Ронен та ін., неодноразово збиралися на міжнародні наукові конференції в Університеті та Центрі міждисциплінарних досліджень Білефельда (Німеччина). Видана добірка містить сімдесят статей. У цьому виданні вперше здійснена спроба глобального системного описання соцреалістичного канону. Автори ідеї, організовуючи дослідження та формуючи книгу, свідомо виходили з установки на поєднання історико-зображувальних та інтерпретаційних методів, що дозволило показати досліджувану проблему з різних поглядів. Найбільш розгорнуто свої погляди на соцреалізм виклав головний ідеолог книжки – Х. Гюнтер¹. Він визначив основні архетипи радянської культури, формальні особливості тоталітарного мистецтва й життєві фази соцреалістичного канону.

Досягненням у вивченні та дослідженні соцреалізму України, включно з галицькою, є низка публікацій мистецтвознавців та творців цього напрямку в українському мистецтві, що відповіли на анкету, запропоновану журналом «Образотворче мистецтво» (№ 3–4, 2005). Круглий

¹ Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств. *Соцреалистический канон* : [сб. науч. ст.] / под. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 7–15.

стіл за назвою «Соціалістичний реалізм: інфляція ідеї чи золотий запас?» був розпочатий на сторінках часопису з наміром вислухати всі версії та бачення цієї проблеми. Особливо активно та плідно звучали матеріали, подані до редакції провідними українськими мистецтвознавцями і художниками. Серед них – Д. Горбачов, В. Микита, О. Найден, Д. Довбошинський, О. Артамонов, О. Голубець, Т. Лящук, М. Родін, О. Роготченко, Л. Медвідь, З. Кецало, О. Сидор-Гібелінда, В. Личковах.

Воєнне і повоєнне мистецьке середовище Галичини зазнало значних змін. Чимало митців наприкінці війни змушені були виїхати за кордон. Зміни ці спричинила й відновлена з приходом радянської влади політика «українізації» на західноукраїнських землях. З позицій сьогоднішніх державотворчих процесів в Україні ці процеси немовби й не набувають особливої ваги. Разом з тим у часи сталінізму радянська влада навряд чи могла перейматися національними інтересами українців. Успішно здійснюючи чергову детально сплановану пропагандистську акцію, вона дбала насамперед про власні імперські інтереси.

У грудні 1944 р. на зустрічі з польською інтелігенцією секретар Львівського обкому компартії І. Грушецький проголосив: «Поляки повинні зрозуміти, що Львів був, є і буде радянським містом, а якщо так, то і порядки у Львові будуть радянські... В усіх навчальних закладах буде українська мова, а якщо хтось хоче, щоб його діти вчилися польською, може вибрати собі якесь інше місце, а не хоче, хай залишається тут, але підпорядковується усім нашим правилам...»¹.

Масовий виїзд поляків розпочався в січні 1944 р., після того як радянська влада вдалася до їхніх арештів і виселення кількох тисяч осіб у так звані «фільтраційні табори» Донбасу. Швидка зміна демографічної ситуації спричинила помітні зміни в мистецькому середовищі. З Галичини виїхало багато визначних польських художників і педагогів – Мар'ян Внук, Євген Гепперт, Людвіг Лілле, Юзеф Стажинський, Людвіг Тирович і багато інших. До початку 1950-х тут залишалися лише деякі митці. Зокрема, у Львові тривалий час працювали Зофія Альбіновська-Мінкевич, Марія Водзіцька, Юзефа Кратохвиля-Відимська, Казимир Пйотрович, Геза Розмус.

¹ Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ. Львів : Акад. експрес, 2001. С. 38.

Необхідно також зазначити, що лихоліття війни призвели практично до повного знищення багатьох єврейських мистецьких осередків, які в західноукраїнських землях завжди займали помітне місце. Досить хоча б згадати про втрату таких особистостей, як Ерно Ерб, Фредерік Клейнман, Мартин Кітц, Еміль Кунке, Генрик Лангерман, Мойсей Псахіс, Максиміліан Феррінг та інших.

Після війни в Галичині сталінський режим продовжив масові репресії проти місцевої інтелігенції. А тому до розлогого переліку українських художників-емігрантів (а також польських художників) незабаром додалися репресовані художники та мистецтвознавці – Петро Головатий, Іван Іванець, Зеновій Кецало, Нестор Кіселевський, Омелян Масляк, Ярослава Музика, Петро Обаль, Віра Свенціцька, Богдан Чорній та інші.

О. Голубець у своїй праці цілком слушно виділяє три основні напрями проникнення радянської ідеології у сфери діяльності художників – створення Спілки художників (за класичним радянським зразком) і вишу радянського типу – ЛДПДМ (Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва) та ревізії місцевих музейних колекцій². Методи створення та основна місія Спілки художників були вже відпрацьовані та випробувані на інших територіях України. Першим засіданням організаційного бюро Спілки художників у Львові, яке відбулося 31 липня 1944 р., керували приїжджі представники правління з Києва – Михайло Деррегус і Микола Глущенко. На наступному засіданні (27 серпня 1944 р.), що пройшло за участі Василя Касіяна, голови правління СРХ (Спілки радянських художників) України, народного художника СРСР, було обрано правління, до якого увійшли Р. Турин, О. Ліщинський, О. Кульчицька, В. Манастирський, Ч. Садовський, Ф. Тодт. У діях влади цього разу не прозвучало ніякої двозначності, і місцевим митцям відразу ж було виставлено чіткі та виразні орієнтири: «Художникам допомагатимуть, якщо вони відмовляться від “французької манери” малювання, підвищать якість художніх робіт, звернуться до місцевої актуальної тематики, російського мистецтва»³.

² Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ. Львів : Акад. експрес, 2001. С. 38.

³ Бадяк В. Львівська організація Спілки художників України : становлення і розвій в роки сталінізму. *Вісн. Львів. акад. мистецтв* : зб. наук. пр. Львів, 2000. Вип. 11. С. 70.

Згадані вище демографічні та суспільно-політичні зміни яскраво відбилися на якісному та кількісному складі мистецького об'єднання. Якщо порівнювати 1946 і 1951 роки, то в сумі членів і кандидатів у члени Спілки відповідно нараховувалося 70 і 40. Характерним для того часу є факт звернення керівництва Львівського обкому компартії по «допомогу» до київських структур: «слабка тематика сучасності, зокрема Великої вітчизняної війни», «переважають пейзажі, побут», спілка, її голова Турин – «дуже малоініціативні», тому прохання «дати вказівку», щоб СРХУ (Спілка радянських художників України) «прислала у Львів кілька художників на постійну роботу»¹.

Наприкінці 1948 р. у Спілці художників Львова відбулася «чистка рядів», а тому в складі правління з'явилися імена, не відомі раніше місцевому мистецькому середовищу. З метою швидкого запровадження постулатів соцреалізму радянська влада скерувала в Галичину десятки митців-ідеологів, які здебільшого пройшли перевірку на фронті. Це були випускники Київського, Харківського та Одеського художніх інститутів, мистецьких навчальних закладів Москви і Ленінграда. Їхні твори, які домінували на виставках кінця 1940-х – початку 1950-х, пояснюють такі дивовижно швидкі темпи запровадження в західноукраїнських містах творчого методу соцреалізму. Саме приїжджим митцям-ідеологам було довірено займатися створенням мистецького вишу радянського типу – Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (1946). Ось як згадували ті події очевидці та безпосередні учасники: «Майже після піврічного бездомного чекання і неприкаяного скитання по Києву в кінці травня 1946 року, нас, трійку приятелів, як передовий загін демобілізованих офіцерів, членів і кандидатів партії – Г. Леонова, В. Любчика і мене «кинули» на передову ідеологічного фронту, як пафосно підкреслювалося – на лінію найжорсткішого, загостреного національно-культурного вогню, в Галичину, у Львів. Попередньо... мені нагадали мою, п'ятирічної давності, згоду їхати на педагогічну роботу як «надійний кадр» для створення Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва. З урядовим скеруванням в місцевий облвиконком, після коротких зборів, ми приїхали у Львів «освоювати цілину»» (переклад з російської

мови мій. – О. Р.)². З наведеної цитати видно, що до довоєнних традицій мистецької освіти радянська влада ставилася так, наче їх не було взагалі.

Про педагогічний склад новоствореного інституту свідчить така цитата: «Майже всі керівні посади (директор, його заступник, декани, завідувачі кафедрами, секретар парторганізації) займали приїжджі митці. У таблиці кадрів окрім графі «фронтовиків» і «орденоносців» вівся облік місцевих («местных»). В останній графі значився незначний відсоток митців...»³. Згаданий «незначний відсоток» виконував важливу пропагандистську роль збереження певного місцевого колориту. Декільком авторитетним місцевим художникам-педагогам, які обійняли викладацькі посади – Івану Бокшаю, Стефанії Гебус-Баранецькій, Вітольду Манастирському, Івану Севері, Роману Сельському, Григорію Смольському, Миколі Федюку – було рекомендовано «наслідувати майстрів епохи Відродження, особливо російських класиків І. Рєпіна, В. Сурікова, В. Полєнова, серйозно опанувати марксизмом-ленінізмом...»⁴. Місцевих художників-педагогів вважали ідеологічно ненадійними, тож вони підпадали під пильну увагу ідеологів, а тому під постійним наглядом перебували також їхні учні. Годішній студент, а згодом відомий білоруський художник О. Кіщенко заявляє: «В інституті не дають розвиватися творчості <...> Ми ще побачимо, хто правий»⁵.

За радянської влади питання збереження специфіки та певного спрямування мистецької школи в західних землях України виявилось практично зайвим: «...Становлення мистецького вузу відбулося в процесі широкого наступу на «формалізм», оголошений комуністичною ідеологією антисоціалістичним, ворожим явищем, який, однак, для багатьох фахівців так і залишався 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»»⁶.

² Готоров И. Эпизоды жизни в утопии и обмане. Львов: Вільна Україна, 1998. С. 118.

³ Бадяк В. Тоталітаризм і творчий процес: зб. наук.-попул. ст. Львів: ЛАМ, 1995. С. 35.

⁴ Бадяк В. Тоталітаризм і творчий процес: зб. наук.-попул. ст. Львів: ЛАМ, 1995. С. 36.

⁵ Бадяк В. Тоталітаризм і творчий процес: зб. наук.-попул. ст. Львів: ЛАМ, 1995. С. 36.

⁶ Бадяк В. Тоталітаризм і творчий процес: зб. наук.-попул. ст. Львів: ЛАМ, 1995. С. 40.

¹ Бадяк В. Львівська організація Спілки художників України: становлення і розвій в роки сталінізму. *Вісн. Львів. акад. мистецтв*: зб. наук. пр. Львів, 2000. Вип. 11. С. 66.

За умови «наведення порядку» шляхом встановлення чітких ідеологічних орієнтирів у Спілці художників і навчальному мистецькому закладі значну небезпеку для радянських ідеологів становила наявність основи для збереження та розвитку традицій – багатих колекцій місцевих музеїв. А тому процес їхнього поступового «очищення» від «ворожого елемента» став практично невідворотним. Основні «роботи» розпочалися в Національному музеї у Львові, заснованому за безпосередньої підтримки «лютого ворога» радянської влади – митрополита Андрея Шептицького. На той час музеєм керував видатний учений Іларіон Свенціцький. У 1949 році його заступником на місце М. Драгана було призначено одного із «засновників» художнього інституту у Львові, представника «передового загону демобілізованих офіцерів» – Василя Любчика. Його головним завданням було формування на основі перегляду музейних колекцій так званого «спецфонду», який, як виявилось, «складається з усякого роду націоналістичних творів (портретів січових стрільців, діячів уніатської церкви, не високоякісних портретів австрійського двору), з творів художників, що втекли з гітлерівцями, художників, засуджених як буржуазних націоналістів, а також великої кількості формалістичних творів, свого часу закуплених музеєм від місцевих митців-формалістів при прямій рекомендації і сприянні голови Спілки художників т. Турина». «Спецфонд» формували на тлі жахливих подій, які відбувалися у стінах музею: з одинадцяти його наукових працівників було репресовано шестеро¹.

Долю «спецфонду» було вирішено 5 серпня 1952 р. У цей день працівники музею знищили твори 139 авторів. Серед них – графічні листи, полотна, скульптури Михайла Андрієнка-Нечитайла, Олександра Архипенка, Михайла Бойчука, Святослава Гординського, Олекси Грищенка, Осипа Куриласа, Михайла Мороза, Георгія Нарбута, Олекси Новаківського, Івана Труша, Петра Холодного. Крім того, саме тоді були знищені десятки цінних тиражів унікальних музейних видань – книги «Українські дерев'яні церкви» Михайла Драгана, «Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України XVI–XIX вв.» Володимира Січинського, а також «Іконопис Галицької України» Іларіона Свенціцького².

На основі наведених фактів стають зрозумілими методи та основні напрями впровадження в мистецьких сферах ідеологічних засад мистецтва соціалістичного реалізму. Звісно, така «культурна» політика нової влади не могла викликати розуміння чи толерантного ставлення в місцевих представників мистецької інтелігенції. Факт неприйняття викликав відповідну реакцію: наскрізь неповторне у своєму колориті багатонаціональне мистецьке середовище галицьких міст було практично зруйноване. Та все ж у прихованих, глибинних пластах воно зуміло зберегти свою специфіку та, як виявилось через десятки наступних років, здатність до самовідродження.

Досліджені факти дають змогу стверджувати, що в західних регіонах України (так само, як і в приєднаних у той самий час до складу СРСР республіках Прибалтики) не вдалося утвердити ідеологічні пріоритети радянського мистецтва. Слід, проте, нагадати, що в 1930–1940-ві самі галичани однозначно не відкидали метод соціалістичного реалізму, а, скоріше за все, протестували проти способів його запровадження, відвертого «ідеологічного надуживання». «Сам гострий поворот у мистецтві України до так званого соціалістичного реалізму не був би шкідливий, бо, врешті, до реалізму поволи поверталось і мистецтво Західної Європи. Річ у 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»³.

Чужорідність «новітньої» мистецької форми визначалася також відчутними суперечностями на рівні психологічних основ творчості. Галицькі художники завжди вважали себе представниками інтелігенції, людьми освіченими й обізнаними, які мали повагу в суспільстві. Радянська система принесла інші погляди. Важко не погодитися з В. Даниленком, автором дослідження «Сталінізм на Україні: 20–30 роки», який пише: «Вислів “гнила інтелігенція” вживали на республіканських партійних форумах. Художні твори тиражували образ духовно неповноцінного “інтелігентика”. Соціальний статус інтелігенції впав до критичної позначки»⁴. Як виявилось, одну з причин того, що інтелігентна особа стала зайвою у «новітньо-

Львів : Тріумф, 1996. С. 9.

³ Каталог-альманах III виставки Спілки Праці Українських образотворчих митців : [каталог]. Львів : [б. в.], 1942. С. 2.

⁴ Даниленко В. М., Касьянов Г. В., Кульчицький С. В. Сталінізм на Україні: 20–30 роки. Київ : Либідь, 1991. С. 294.

¹ Батіг М. Ювілей. *Молода Галичина*. 1998. № 19. С. 3.

² Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові : [каталог] / авт.-упоряд. В. Арофікін, Д. Посацька.



О. Кульчицька. Гуцульське весілля. 1943

му» суспільному формуванні, породжувала сама природа творчого методу соцреалізму. О. Морозов, один із небагатьох російських дослідників історії розвитку соціалістичного реалізму, ще на початку 1990-х висловив таку думку: «Психологічна витонченість була цілком чужою нормі соцреалізму. Саму властивість психологізму, настільки культивовану традицією... реалістичного мистецтва другої половини минулого століття, в тридцять років зарахували не інакше як до атрибутів чужого, ворожого середовища. Його надавали переважно лише негативним персонажам» (переклад з російської мови мій. – О. Р.)¹.

З огляду на досліджене раніше розуміємо, що пропагована радянськими ідеологами лєнінська ідея про те, що «мистецтво належить народу», для львівських художників перетворювалася в наказ не наслідувати інтелектуальну образотворчість минулого, а йти шляхом, зрозумілим пересічному громадянину. Художники, побоюючись фізичної розправи, намагалися не привертати до себе зайвої уваги. Важко жилося «обраним» – тим, хто потрапляв під

пильне око радянської ідеології. Прикладом може бути післявоєнне життя відомої західноукраїнської мисткині Олени Кульчицької. Її персона потрапила під «опіку» мистецьких керівників не лише області, а й держави. Опіка з боку владних структур була показова. Як і родині Кричевських, львівській художниці Олені Кульчицькій була надана можливість зробити персональну виставку у звільненому Києві одразу після переможного салюту (липень 1945 року). О. Кульчицька стала першою львівською художницею, кому державою було присвоєно почесне радянське звання «Заслужений діяч мистецтв».

Здавалося б, таку увагу від влади важко здобути людині, вивченій у мистецькій академії переможеної ворожої країни – Австрії, але саме це й було головним завданням радянської ідеології. Методи, застосовані в щойно приєднаних землях західного регіону, відрізнялися від роботи з мистецьким людом сходу, центру та півдня країни. Радянській ідеологічній програмі було важливо показати підтримку наявного нового ладу саме з боку провідної групи митців. О. Кульчицька була відома далеко за межами Львова. Вона підтримувала сучасне мистецтво Європи й була обізнана з мистецькими процесами, що відбувалися в Австрії, Німеччині, Італії, Польщі. І вже зі студентських літ Кульчицька мала багато друзів-художників, які жили в різних країнах і, зрозуміло, спілкувалися між собою. Вона була однозначно зорієнтована на сучасне європейське мистецтво. У 1943 р., виступаючи на відкритті виставки СПУОМ, Микола Драган підкреслював, що творчість О. Кульчицької заслуговує на особливу увагу, бо вона творить інтелектуальне мистецтво.

Після персональної виставки художниці в Києві й декількох виставок у Львові радянське мистецтвознавство відзначало великі заслуги Кульчицької у зверненні до соціалістичного реалізму. Прикладом правила серія «Гуцульщина при праці», естампи з якої радо приймали виставкові комітети Москви, Києва, Львова.

Радянській ідеологічній доктрині треба було показати, як представники Західної України зустріли нове соцреалістичне мистецтво і відмовилися у своїй творчості від буржуазного минулого.

Лише сьогодні, через вісімдесят років, які минули після подій, що досліджуються, можна зрозуміти трагедію напрочуд талановитої, не-

¹ Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. Москва : Галарт, 1995. С. 150.

пересічної особистості – відомої на увесь світ мисткині, яку система змусила грати роль мистецького лідера.

До 2000 року архів відомого українського графіка Василя Ілліча Касіяна, що зберігається в Києві в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (фонд № 196, опис 1, справа 186)¹, було зачинено для загального користування. Збираючи матеріали до книги про розвиток соцреалізму в Україні, О. Роготченко натрапив на листування Олени Кульчицької з тодішнім головою Спілки радянських художників Василем Касіяном. В архівній справі не було жодного запису попередніх мистецтвознавців-дослідників, з чого можна зробити висновки, що матеріали мистецтвознавцем оприлюднюються вперше. Листування охоплювало період від липня 1945 року до січня 1956-го. Зважаючи на норми мистецтвознавчої етики, у цьому дослідженні запропоновано лише деякі фрагменти листування О. Кульчицької з В. Касіяном, які, на наш погляд, цілком спростовують політичну заангажованість знакової львівської мистецької постаті у співпраці з радянськими офіційними мистецькими установами. Події перших післявоєнних років ми трактуємо як бажання Олени Кульчицької в новій політичній обстановці не залишитися непоміченою не лише в локальному львівському середовищі, а й у межах усієї мистецької України та СРСР. Можливо, з погляду психології, це логічно пояснити тим, що мисткиня була надзвичайно амбітною та публічною особистістю. Саме цей аспект її життя був помічений і розпрацьований «творцями-мистецтвознавцями у цивільному» радянського мистецького соціуму періоду боротьби в західних регіонах й остаточного ствердження у східних, південних та центральних нового мистецького методу-стилю – соціалістичного реалізму. Мистецькі надбання й ті перемоги, які виводили О. Кульчицьку в лідери дорадянського періоду Галичини, могли привести до протилежного результату в Галичині радянській. Адже ставлення радянської влади до західної інтелігенції відзначалося особливою провокативністю та жорстокістю. Відсоток західних українців серед інтелігенції, духовенства та й просто свідомих людей, що після переможного травня 1945 року опинилися в сталінських катівнях, міг бути порівняний



О. Кульчицька. Возз'єднання України. 1932

хіба що з кількістю знищеної прибалтійської інтелігенції.

Згідно з теорією психоаналізу, акцентуєвані особи можуть досить легко змінювати векторність своїх уподобань завдяки досягненню головної ідеї – залишатися лідером. З перших післявоєнних днів в СРСР – УРСР стало зрозуміло, що очолити провідний ешелон мистецьких лідерів держави винятково творчими засадами було неможливо. Доволі часто талант і професійні здібності залишалися на другому плані, а головними чинниками успіху ставала партійна належність, оспівування та підтримування комуністичної ідеології і вміння спілкуватися з керманічами від культури. Водночас на перші ролі обирали відверто сильних, розкручених митців. Практично завжди вибір зупинявся на талановитих, своєрідних особистостях.

Серед жіночого загалу на сході України такою постаттю стала Тетяна Яблонська. Автор дослідження, вивчаючи раніше її творчість, писав: «Найталановитіша учениця Федора Кричевського ще до війни примусила звернути на себе увагу вчителів і художніх критиків. Її картина “Стара

¹ ЦДАМЛМУ. Ф. 196. Оп. 1. 1925–1970. [Касіян В. І.]

з рибою” 1938 року причарувала правдивістю передачі образу, логічною, вивіреною композицією, матеріальністю форми і віртуозним відчуттям кольору. Війна перервала щасливі студентські роки, багато друзів, однокурсників загинуло на фронтах. Тетяна Яблонська працювала у колгоспі. Можливо, це був знак долі, бо через п’ять років набутий життєвий досвід, що прийшов під час праці серед простого колгоспного люду, зробить молоду київську художницю всесвітньо відомою. Полотно із аскетичною назвою “Хліб” 1949 року підніметься над усіма іншими жанровими живописними картинами величезного СРСР. Каторжна жіноча праця у повоєнному селі, де практично не залишилося чоловіків, у творі Т. Яблонської перетворюється на філософську сповідь, так майстерно зроблену з точки зору живописних канонів, що найприскіпливіші “мистецтвознавці у цивільному” не змогли заперечити могутньої сили таланту майстра. Полотно “Хліб” вивчається у всіх мистецьких академіях світу, як один з найкращих зразків Українського мистецтва доби соціалістичного реалізму. Найсуворіші критики стають безсилими проти геніального твору. Вже згодом аналоги українського “Хліба” будуть зроблені живописцями східних республік, Білорусії, Росії, Грузії, але вище ритмічної пластики Яблонської так ніхто не здійметься. Кількома роками раніше, у 1946-му, художниця напише невеличкий живопис “Тополі на Бульварі Шевченка”. У першому післявоєнному році створити абсолютно імпресіоністичний твір міг дозволити лише некон’юнктурний і, що найголовніше, дуже сміливий митець. Звернення до імпресіонізму могло коштувати волі¹.

На заході вибір зупинився на Олені Кульчицькій. Опрацювавши листи художниці до В. Касіяна, можна зробити переконливий висновок, що роль мистецького лідера і такої постаті в мистецтві, якій присвячують газетні публікації, влаштовують персональні виставки, яку запрошують до столичних президій, О. Кульчицькій на першому етапі явно подобалася. Трансформація образу «передової художниці» у розумінні самої мисткині відбувалася з кожним наступним роком радянської влади в Західній Україні. Наочно це репрезентують уривки з листування.

«...Вельмишановний Товаришу Голово! Маю враження, що повинна ся поділити до Вашого відома – все це, що в справі моєї виставки у Києві –

дотепер зроблено. Втім 4–5 місяців говорилось про це і всі «натяки» – телеграми до мене з поданими огляду мого життя, фотографії і ті. Признаюсь, що не вірила, така важна подія для мене могла взагалі здійснитись. Була у мене. Комісія. Для того поділюся з <...> Головою з моїми думками. І чи взагалі можна моїми працями зацікавити в наш час історичних подій і радісного чувства Перемоги? Т. Мельничук натякав, що і я маю бути у Києві. (якщо це було потрібне). Прошу мені вірити, що я мрію побачити Київ у його повній красі, але не чую <...> фізично сильною, (серце і нерви – 6 літ війни) щоби невигоди і труднощі дороги і побуту в незнанім мені місті видержати. Знаю з оповідань, що карти їзди з поворотом трудно дістати. От які всі мої рефлексії – <...> надіюсь знайдуть у Вас зрозуміння. Кульчицька Олена Львівна. Львів 14.5.1945».

«3.7 -вівторок.

Вельмишановний Василь Ілліч,
Професор. Голово Спілки.

Прощаючись у Києві з Вами і Вашою Дружиною я дійсно щиро дякувала за гостину. Хотілось додати-доповнити мою подяку. <...> щоби Ви у мою вдячність повірили. Бо було мені дуже добре. Люди – гостинні – догоджували мені, а Ви при неспокійнім своїм житті теж багато зробили для мене, як художник. Придивляюсь Вашому життю і забираю образ Ваших трудів для добра українського мистецтва. З вражій з мого побуту у Києві здаю собі тепер справу і порятуюнок. Ще раз правдиво щиро дякую за все Вам і Вашій дружині.

Р. С. Як маній доказ моєї великої вдячності за гостинність і добре слово – передаю килимчик з робітні моєї сестри Ольги для Вашої Дружини й офорт для Вас (на жаль, не маю добрих відбитків інших кліш)».

Цього листа О. Кульчицька відправляє з нагодою (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 із Системою, митець сам ставав часткою потужної Системи.

«Любі Пані Лідію і Василь Ілліч.

Це вже четвертий лист, який пишу по повероті з Києва. Перший лист з подякою за прекрасне Вас

¹ Роготченко О. Митець від Бога : Тетяна Нілівна Яблонська. *Україна*. 2005. № 6/7. С. 11.

до мене, за велику Вашу гостинність не дійшов з причини постійного пересування товаришу дир. Мильничука. Дуже багато коштувало мені нервів ця думка, що подумаєте про мене. Я справді умію бути вдячна за кожне добре слово, таке у мене 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, Людї, ПП Середі. Глуценко. Несторівському. Панч і оден без підпису! Львів за тім дуже «вдержливо» 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 посіпати одразу на всесоюзну виставку.

Хочу при іншій нагоді подати до Вашого відом, 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 прогрішила 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 зачинаю справді думати про полегшення життя. ... радять мені мешкання змінити..., золотий сон «про спеціальну книжочку на закуплю добрих речей (цукерки, консерви і т. і.) розвіявся, бо те, що мають мені дати — це звичайний приціл поширений. Кульчицька Олена. 17.9.1945».

«Чи Київська Спілка розпоряджає 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 вибиретесь. Ваша виставка закрита. Я відважилася написати кілька слів, але часопис не прийняли. Один з художників <...> написати більшу статтю до Рад. Мистецтва. Київ, але наші люди обіцяють, але дотриматись важко. У Львові має бути у вересні виставка «Індустріальний Львів». Як бачите багато ...проявів» на працю. Раз на сходах управління ... виговорився «оден з художників, що в тім році хотять робити мені ювілей. Це було щось несподіване, неправдоподібне... Пізніше зрозуміла, що це про мої 70 літ в осені. Я взагалі не призвичаїна звертати своєю особою уваги. Сердечно здоровлю Вас і Вашу родину. Кульчицька. 30.3.1947».

«Так далеко цей Київ, а так хочеться почути про мистецьке життя. В журналі Радянське мистецтво найбільше про театр, а ми на задньому 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 вчуть літографії і дуже тіш тішуть. Но, але досить. Олена Львівна. 22.12. 1947».

«Якби всі труднощі тут у Львові вже були усунені, я була б щаслива. Сердечно здоровлю і дякую. Ваша Олена Львівна. 1.1.1951».

«Часом маленькі ріки звертають на себе уваги більше, чим ті, до яких ми, до певної міри, при звичаїлись. Кульчицька Олена Львів. 8.9. 52».

«Я живу ще дальше споминами про вражіння з Дніпра. Прошу не забувати за мене... Ваша Олена Львівна. 12.7.52».

«Ласкавий Василь Ілліч!

У мене вдома праця над описанням всіх добрих і недобрих (в мист. розумінні) картин для загального каталога. Взагалі я ...ліквідую «поряд <...> мої збірки і приготуюсь спокійно але зорганізовано (як призвичаєно) до далекої дороги. В разі передбаченої події поручаю мою мистецьку працю Вашій <...> опіці. За все дуже Вам вдячна. Кульчицька О. Л. Львів, 21 травня 1953 р.».

«Дорогий Василь Ілліч! Прошу прийняти правдиву сердечну подяку за все, що для моєї мистецької праці зробив. <...> за ту велику опіку,

яку я на кожному кроці від Вас, Шан. Василь Ілліч, одержую. Кульчицька О. Л. 19.1.56».

Доля талановитої жінки, великого педагога, патріота своєї землі та потужного митця Олени Кульчицької тісно переплітається з яскравими й водночас трагічними долями мисткинь, яких так само знаково обирали «системи» бути їхніми прапорами. Це творчі шляхи українки Тетяни Яблонської, росіянки Віри Мухіної, німкені Лені Ріфеншталь.

Сповненою парадоксів є й доля колишнього учасника «Краківської групи», одного з перших членів КПЗУ (Комуністичної партії Західної України) Леопольда Левицького (принагідно згадаємо, що місцева організація КПЗУ була розгромлена й чимало її членів репресовано). Л. Левицький неодноразово зазнавав прилюдних знущань «за прояви формалізму». Щоб довести свою лояльність, він змушений був виконувати портрети партійних керівників, просячи при цьому неодноразово допомоги у своїх друзів. Такий висновок підтверджує створене ним полотно «Дума про возз'єднання» (1951–1954 рр.), яке різко відрізняється від усіх інших праць художника.

Всебічний аналіз художнього життя в західноукраїнських землях у період 1945–1960-х дозволяє зробити низку висновків. Наприкінці 1950-х, а особливо на початку 1960-х стало цілком очевидним, що зусилля радянського ідеологічного апарату, застосовані для запровадження засад соцреалізму в Галичині, були практично

даремними. Соцреалізм як насильно впроваджувана культура у вузькопартійному розумінні не міг бути сприйнятим галицьким мистецьким соціумом. Але важливо відзначити, що він і не був однозначно вибракований, як і будь-яка реалістична тенденція, яка періодично з'являється в історії мистецтва. Саме тому на загальні проблеми входження соцреалізму в мистецьке середовище необхідно дивитися ширше. Пропонуючи себе єдиним офіційним спрямуванням, головним проповідником державної ідеології, соцреалізм намагався охопити увесь культурний простір. Але такого не трапилося. Насильницьке втручання в культурні процеси не привело до бажаних тодішніми ідеологами країни результатів. Підсумовуючи вищенаведені факти, найдоцільніше звернутися до слів О. Голубця, який стверджує, що в основі перемін, які відбувалися в досліджуваній період у мистецькому середовищі на західних землях України, лежить «протистояння численних модерністичних течій (в тому числі й авангардних) і радянського мистецтва доби тоталітаризму. В цій виразно антагонізуючій парі модернізм постає у двох основних формах: у численних авангардних денаціоналізованих модифікаціях і в яскравих прикладах його єднання з національними традиціями...

Тому можемо говорити про трансплантацію на терени Галичини саме тоталітарного мистецтва, а не мистецтва доби тоталітаризму, тобто такого, яке базується, головним чином, на відвертій силі, а не на інтелектуальному підґрунті»¹.

¹ Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів : Акад. експрес, 2001. С. 59.

**«КУЛЬТУРНИЙ ГЕРОЙ»
ЯК ФОРМА ПОРЯТУНКУ
(НА ПРИКЛАДІ
ХУДОЖНЬОГО ЖИТТЯ
ПІСЛЯВОЄННОЇ БУКОВИНИ)**

В історії буковинського зображального мистецтва першої половини ХХ століття можна виділити три періоди з відмінною історико-культурною ситуацією: до 1918 року, коли Буковина входила до складу Австро-Угорської імперії, з 1918 по 1940 роки, коли територія краю була під владою королівської Румунії, та з 1940 року – після приєднання Буковини до радянської України. Процесам, що формували свідомість та підсвідомість буковинських художників, а також порівнянню мистецького життя до втручання радянської тоталітарної системи й після присвячене це дослідження.

Уявлення про сприйняття радянськими «дослідниками» мистецького процесу до радянського періоду (1930-х) на теренах Буковини можна скласти, зокрема, на основі однієї з небагатьох праць – видання «Розвиток культури Радянської Буковини» (1961). Автор цієї книги Н. Сирота характеризує так званий дорадянський період розвитку зображальності краю єдиним абзацом, не роблячи найменшої спроби проаналізувати культурне життя попереднього часу: «Але в дорадянський період на Буковині з боку пануючих класів мало підтримку лише таке мистецтво, яке відповідало запитам експлуататорів. Радянська влада ліквідувала всі перешкоди, які раніше стояли на шляху розвитку справді народного образотворчого мистецтва»¹. Навряд чи можна погодитися і з твердженням, що «образотворче мистецтво періоду румунської окупації представлено дуже бідно», як це подають «Нариси з історії Північної Буковини»². Всупереч подібним оцінкам, маємо констатувати, що творче життя першої половини ХХ століття (до 1940 року) вирізнялося динамічністю розвитку, наявністю в мистецтві регіону ознак багатьох тогочасних європейських стилів і напрямів, активністю художнього середовища. Наше дослідження – це спроба доведення тієї шкоди, якої заподіяв ідеологічний тиск на митців Буковинської України після перемоги СРСР у Другій світовій війні. Вивчення фактичного маловідомого матеріалу про художнє життя однієї з найвіддаленіших територій України перехідного періоду від нерадянської до радянської ідеологічної доктрини допоможе правильному розумінню процесів тотального нищення прогресивного мистецтва та насильницького насадження мистецької доктрини тоталітаризму.

¹ Сирота Н. Розвиток культури Радянської Буковини. Станіслав : Станіслав. обл. кн.-газ. вид-во, 1961. С. 101.

² Нариси з історії Північної Буковини / відп. ред. Ф. П. Шевченко. Київ : Наук. думка, 1980. С. 313.

Період повоєнного мистецького життя Буковини вивчений і досліджений напрочуд мало. Професійно сьогодні мистецтво Буковинської України взагалі і графічну ланку культури регіону зокрема вивчають українські мистецтвознавці Ірина Міщенко, Орест Голубець, Олексій Роготченко та Богдана Пінчевська. Їхньому перу належить переважна більшість матеріалів, що стосуються, зокрема, західноукраїнської та буковинської зображальності, на які в цьому дослідженні автор неодноразово посилається. Від радянських часів залишилися дослідження Н. Сироти та В. Симоненка, з якими важко погодитися однозначно, але які безмірно важливі для вивчення фактичного матеріалу. Згадки про мистецтво Буковинської України зустрічаємо в публікаціях Г. Островського, В. Цельтнера, Л. Попової, М. Бовна, О. Голубця, а також у «Нарисах з історії українського мистецтва», в «Історії українського мистецтва». Під час написання цієї роботи автор користувався спогадами чернівецького художника Івана Холоменюка та конспектами лекцій 1973 року викладача Київського державного художнього інституту Петра Говді.

На відміну від Галичини, де доволі значну частину митців міжвоєнного часу становили емігранти з Польщі та Східної України, на Буковині працювали здебільшого художники місцевого походження, які здобули освіту в мистецьких академіях Відня, Мюнхена, Флоренції, Праги, Кракова, в приватних навчальних закладах Парижа. Серед тих, хто опинився в Чернівцях внаслідок революційних подій та Першої світової війни, можна назвати Г. Левендаля та А. Кольника.

Слід зауважити, що вже з кінця ХІХ ст. на Буковині існували непоодинокі мистецькі товариства: «Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina» («Товариство прихильників мистецтва на Буковині», 1895–1902), «Gesellschaft der Kunstfreunde in Czernowitz» («Товариство прихильників мистецтва в Чернівцях», засноване 1903 року), «Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina» («Товариство прихильників мистецтва на Буковині», засноване 1912 року), «Societatea artistilor si amicii artelor plastice din Bucovina» («Товариство художників і любителів пластичних мистецтв на Буковині», засноване 1932 року). Згадані об'єднання влаштовували виставки, засновували школи, сприяли популяризації мистецтва. Проте якщо в 1900–1920-х на виставках експонували не лише твори місцевих авторів, а й майстрів із найвідоміших європейських художніх об'єднань, зокрема, віденського «Сецесіону», представни-

ків різних земель Австро-Угорщини та інших країн¹, то протягом 1920–30-х років у Чернівцях здебільшого можна було побачити лише роботи буковинських митців, за винятком нечисленних експозицій, таких як виставка Об'єднання бухарестських художників (1935 року).

Особливостями культурного процесу в краї були не тільки невелика, порівняно зі Львовом, кількість художніх угруповань, а й те, що тут не існувало характерного для Галичини розмежування мистецьких об'єднань, зокрема, за національними ознаками та художніми вподобаннями, або ж подібне розмежування не мало суттєвого значення. У різноманітній за національним складом Буковині, попри державну політику румунізації та утискання українського елемента (1920–1930-х), у художньому середовищі декларували принципи співіснування різних народів. Так, до складу останнього за часом дорадянського угруповання «Societatea artistilor si amicii artelor plastice din Bucovina», заснованого 1932 року й очолюваного П. Вероною, входили німці, румуни, українці, євреї, поляки, а в правилах прийому творів на перший «Осінній салон» (1931) було підкреслено, що стати учасником виставки може будь-який буковинський автор, незалежно від національності, виду мистецтва та художніх переконань. У промові на честь відкриття цього «Салону» буковинський міністр та історик І. Ністор сказав: «Я радю, 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»². Водночас художники, які вивчали мистецтво в навчальних закладах за межами Румунії, змушені були пройти нострифікацію, відмова від якої призводила до звільнення з роботи.

Характерними для буковинського мистецтва міжвоєнних десятиліть були доволі значна кількість та розмаїття виставок. Серед них: виставки робіт А. Кольника (1926), М. Топор-Тарновецької (1930), Я. Боронської, Г. Левендаля (1933–1936); експозиція живопису П. Верони, І. Константинович-Хайн та В. Загороднікова (1938); ретроспекція творів Е. Бучевського (1937); виставки чернівець-



М. Романишин. Вівчар. Полотно, олія. 1969

ких графіків (1933–1935); експозиція ікон (1936) та ін. Численні експозиції декоративно-ужиткового мистецтва організовували культурно-просвітні об'єднання, зокрема, товариство «Жіноча громада» разом із «Чорноморе» та «Запороже» 1935 року влаштували в Чернівцях конкурс «Попис буковинської ноші», вони ж сприяли показу речей «домашнього промислу».

Однак найпомітнішими стали загальні виставки буковинських авторів, так звані «Осінні салони». На Буковині, де існувала давня традиція проведення крайовими товариствами митців щорічних виставок художників, «Осінні салони» відбувалися в 1931–35 роках.

За кількістю поданих творів (від 150 до 290) та представлених на вернісажі митців (іноді їх було понад 40) «Салони» не поступаються сучасним виставкам. На перший «Осінній салон» (1931) було запропоновано подати на розгляд журі, яке очолював професор та художній критик Є. Похонцу, до семи робіт одного автора, виконаних олією, аквареллю, тушшю, темперою або вугіллям³. Серед представлених в експозиції картин та

¹ Міщенко І. Діяльність мистецьких об'єднань на теренах Буковини у 1895–1910-х роках (за матеріалами Державного архіву Чернівецької області). *Вісн. Львів. акад. мистецтв*. Львів, 2000. Вип. 11. С. 51–62.

² Мілош Ч. Поневолений розум (розділи з книги) / пер. Богдана Струмінського. *Всесвіт*. 1991. С. 45–64.

³ Мілош Ч. Поневолений розум (розділи з книги) / пер. Богдана Струмінського. *Всесвіт*. 1991. С. 45–64.



М. Романишин. Щастя. Полотно, олія. 1974–1975

малюнків переважали краєвиди, портрети, зображення квітів, натюрморти, досить нечисленними були тематичні композиції та скульптурні твори.

За відсутності в Чернівцях виставкового залу художні експозиції розміщували в приміщеннях меблевого магазину (1931), Румунського дому (1932), фундації (1933), в залах Промислового музею (1935–1937). Тільки 1935 року в Чернівцях у дворі Промислового музею було відкрито Дім художників з майстернями для авторів, які не мали власних ательє¹.

Слід зазначити, що преса дуже активно висвітлювала мистецькі події – від коротких об'яв та анонсів про відкриття виставок до значних за обсягом оглядів. Критика «Салонів» мала переважно професійний характер, хоча траплялися й поверхові описи побаченого. Окрім подібних оглядів, у чернівецькій періодиці публікували роздуми про напрями сучасного мистецтва, з'являлися повідомлення про міжнародні експозиції. Найчастіше чернівецькі оглядачі писали про виставки таких буковинських авторів, як Г. Левендаль, Є. Максимович, І. Константинович-Хайн, Є. Ліпецький, П. Верона, А. Кольник, у творчості яких, окрім традиційного академізму, були присутні прояви багатьох напрямів, характерних для

європейської культури в цілому, а саме: модерну, імпресіонізму та експресіонізму. Прикметно, що академічне малярство та графіка модерну співіснували у творчості тих самих майстрів (це особливо помітно в доробку А. Кохановської, Є. Ліпецького, П. Видинівського), а окремі ознаки мистецтва сецесії та експресіонізму зберігалися в графіці краю до кінця 1930-х².

Характерним для згаданого періоду був виїзд багатьох буковинських митців за межі краю. Так, наприкінці 1920-х переселилася до Торуні (Польща) А. Кохановська, 1931 року до Парижа виїхав А. Кольник, у 1937 році переїхав до Бухареста Г. Левендаль.

Проте справді масовою еміграція стала з початку 1940 року, перед приєднанням Буковини до радянської України, коли за кордоном опинилася значна частина художників. Дехто з митців скористався можливістю залишити край уже після встановлення радянської влади, як це зробив, зокрема, Є. Ліпецький, що виїхав до Німеччини в жовтні 1940 року. 1944 року емігрував до Румунії П. Видинівський. Наслідками цього явища стали руйнація мистецького середовища краю та вилучення з історії буковинської культури імен багатьох неординарних художників, практично повна заміна митців з європейською освітою вихованцями радянських навчальних закладів, направленими на Буковину, як і в інші області Західної України.

Картину мистецького життя краю 1940–1941 років можна відновити лише частково, оскільки збереглися тільки уривчасті відомості про цей період. Тож досі залишаються невідомими довоєнний склад і чисельність місцевого осередку Спілки радянських художників України, хоча про його існування говорить той факт, що окремі з буковинських митців, як-от Л. Копельман, були прийняті до цієї організації 1941 року (після звільнення Буковини від фашистів їм довелося ще раз пройти процедуру прийому до Спілки). Натомість в архівах можна віднайти дані про утворення Товариства чернівецьких художників, до складу якого увійшли П. Видинівський, Л. Копельман, М. Криніч, К. Держик, І. Клігер, В. Вольфер, Б. Горн. Цілком імовірно, що мова йде про те саме об'єднання. У 1940 році в Чернівцькому будинку народної творчості було створено мистецьку студію, у якій працював мето-

¹ Міщенко І. Мистецьке життя Буковини (1900–1940 рр.). Спроба реконструкції за публікаціями в періодичних виданнях краю. *Чернівецький обласний художній музей: річник*. 2002. Чернівці, 2003. Вип. 1. С. 7–18.

² Міщенко І. Буковинська графіка першої половини ХХ століття (до 1940 р.). *Мистецтвознавство України*. Київ, 2003. Вип. 3. С. 43–46.

дистом-консультантом з живопису і скульптури відомий графік П. Видинівський.

Більш докладно висвітлений у документах післявоєнний період. У звіті про роботу Чернівецького відділу в справах мистецтв за липень – грудень 1944 року повідомляється про утворення об'єднання художників та організацію майстерні, яка працює над виконанням замовлень державних та інших установ, та про підготовку до відкриття великої виставки буковинських митців¹. У серпні 1944 року було створено (за деякими відомостями – відновлено) студію «Художник Буковини», до складу якої входило 29 осіб. В одному з архівних документів зазначено, що «наслідком творчої роботи студії явилась перша звітна виставка художників Буковини, яка відкрилась 23.11.1945 року. Студія готується до виставлення своїх робіт на республіканській виставці зображального мистецтва. Студія потребує систематичну допомогу з боку Спілки радянських художників України (організація філії спілки), а також в організації скульптурного цеху при студії»².

1946 року експозиція творів художників Прикарпатського військового округу та буковинських митців була представлена в Чернівецькому окружному Будинку офіцерів. У лютому 1945 року відновило свою роботу Вижицьке училище прикладного мистецтва, в якому розпочали навчання 160 студентів.

У травні 1946 року газета «Радянська Буковина» повідомляла: «Скульптор Б. С. Горн працює над пам'ятником генерал-майору Ф. А. Боброву, який буде встановлено в чернівецькому парку Культури та Відпочинку... Скульптурний цех почав масовий випуск настільних бюстів та художніх фігурок»³. Щодо фігурок документів не збереглося, а про бюсти можна припустити, що це були зображення Йосипа Сталіна та Володимира Леніна.

Серед художників, які працювали в Чернівцях протягом 1940–1950-х, необхідно згадати О. Киселицю (1912–1999), І. Холоменюка (1926–2008), Б. Купневського (1910–1995), П. Борисенка (1905–1993), І. Беклемішеву (1904–1988), Л. Копельмана (1904–1982), К. Держика (1888–1965), С. Хохалева (1916–1998), А. Тебенюкову

(1909–1976), В. Симашкевича (1907–1976), В. Симоненка (1921–1985), В. Санжарова (1927–2017), О. Плаксія (1911–1986), Я. Очеретька (1916–1996), Е. Нейман (1926–2003), В. Лассана (1923–2012), М. Криніца (1909–1973), М. Вілкова (1924–1992), М. Смоліна (1921 р. н. –?), Д. Нарбута (1916–1998). Більшість цих митців, за винятком буковинців О. Киселиці, Л. Копельмана, К. Держика, М. Криніца, М. Молдавана та І. Клігера, опинилися в Чернівцях після війни. «За післявоєнний період загін буковинських художників поповнився такими талановитими митцями, як П. Борисенко, Б. Купневський, В. Симашкевич, В. Монаков (насправді – В. Монахов – О. Р.), І. Беклемішева та ін.»⁴. Серед останніх – С. Хохалев, який приїхав до Чернівців за направленням Комітету у справах мистецтв у серпні 1945 року.

У 1948 році художником-постановником Чернівецького музично-драматичного театру став Д. Нарбут. Цікаво, що в повоєнний час художниками в цьому театрі, як правило, працювали митці з інших областей України (ще в 1940 році сюди переїхав О. Плаксій, а в 1947 році – В. Лассан).

Чисельність буковинської організації Спілки радянських художників України зростала дуже повільно, у складі об'єднання переважали новоприбулі, а не місцеві художники. 1948-го в Чернівцях працювало близько шістдесяти митців, з яких членами СРХУ були тільки десять осіб. У 1951 році до її складу входили тринадцять художників, у 1958 році – чотирнадцять. У 1959 році Спілка нараховувала сімнадцять членів і кандидатів у члени (усі – безпартійні), в 1960 році було двадцять два члени та кандидати.

Єдиною мистецькою, а, по суті, виробничою структурою, що функціонувала одночасно зі Спілкою, стало утворене в 1948 році Чернівецьке кооперативне Товариство художників, до якого увійшли понад п'ятдесят митців. Проте невідомо, як довго існувало це об'єднання. У 1957 році Спілка радянських художників України м. Чернівців була перейменована на Чернівецьке обласне відділення Спілки художників УРСР.

З метою забезпечення координації роботи художників і партійних органів після визволення краю від окупаційних військ у Спілці було введено «інститут уповноважених». У 1945 році таким уповноваженим було призначено К. Держика, з січня 1947 року ним став П. Борисенко.

¹ Державний архів Чернівецької області. Ф. Р–16. Оп. 1. Спр. 10. 43 арк.

² Державний архів Чернівецької області. Ф. Р–16. Оп. 1. Спр. 10. 5–6 арк.

³ Дугаєва Т. З хроніки художнього життя. 1940–1998. *Митці Буковини* : [у 2 т.]. Т. 1. Чернівці, 1998. С. 8.

⁴ Сирота Н. Розвиток культури Радянської Буковини. Станіслав : Станіслав. обл. кн.-газ. вид-во, 1961. С. 102.

Слід зазначити, що під пильним наглядом перебувала й організація виставок, про що свідчить, зокрема, «Доповідна записка про організацію виставки робіт Чернівецьких художників» від 9 червня 1948 року.

У березні 1948 року Спілку критикували за те, що за три роки не було проведено жодної виставки, а роботи художників мали грубо схематичний або символістський характер. Проте й надалі, на відміну від 1920–1930-х, загальні виставки буковинських авторів проходили раз на декілька років (1945, 1948, 1950, 1954, 1956, 1957).

Водночас поступово збільшувалася кількість тематичних та персональних експозицій. Так, у 1949 році в залах краєзнавчого музею відкрилася виставка «Прикладне мистецтво Радянської Буковини», у 1955 році до 100-ліття від дня народження І. Франка експонувалася графіка, у 1959 році було організовано виставку творів І. Холоменюка та В. Санжарова «Перша бригада комуністичного труда м. Чернівці», у 1960 році – експозицію до 90-ліття В. Леніна. Відбулися також виставки К. Дзержика (1955), І. Беклемішевої (1959), Д. Нарбута (1959), М. Смоліна (1960). Починаючи з III обласної виставки (1950), на яку було подано близько 400 творів, видавали каталоги (переважно без вступної статті), упорядниками яких через брак мистецтвознавців були самі художники.

Контроль за діяльністю творчих особистостей існував і надалі. У доволі ліберальному 1959 році в протоколі засідання правління Чернівецького осередку Спілки з'явилися рядки: «Правлінню необхідно суворо контролювати підготовку до виставок 1960 року. Необхідно кожного члена Спілки і працюючих художників взяти під особливий контроль, допомагати, контролювати і консультувати»¹. Головними словами фрази залишалися «контролювати»...

Важливою ознакою мистецького процесу 1950-х років стала організація в краї виставок робіт художників з інших областей України та республік СРСР, тематичних експозицій, відвідування Чернівців бригадами митців із Києва та Москви. У доповідній записці заступника начальника обласного відділу мистецтв Лейченка одним із важливих завдань пропонувалося: «Практикувати приїзди композиторів для творчих концертів, а також бригад радянських художників для творчої допомоги художникам

Буковини»². Станом на сьогодні словосполучення «бригади художників» може видатися неадекватним жартом. Водночас це спомин цілковитої реальності тодішніх подій.

У залах Чернівецького краєзнавчого музею відбувалися виставки з фондів українських та центральних союзних музеїв, покази творів окремих митців. Так, у 1952 р. тут відбулася виставка ленінградського художника М. Моторіна, 1958 р. – харківського автора Л. Чернова, 1959 р. – львів'ян В. Савіна та А. Манастирського.

Активно впроваджувалося відкриття колгоспних галерей мистецтва, експонування виставок чернівецьких авторів у селах області. У 1959 р. подібні галереї були створені в Путильському районному Будинку культури та в Будинку культури колгоспу імені Ватутіна в селі Костичанах Новоселицького району³.

Вперше у 1947 р. було порушено питання про створення окремого художнього музею, а у 1951 р. розроблено штатний розпис для нього. Щоправда, останнє, попри постійне обговорення питання протягом десятиліть, було здійснено лише на початку 1988 р. Планувалося в 1952 р. створити й музей прикладного мистецтва, який згодом було відкрито у Вижниці. У березні 1951 р. в селі Клішківцях Хотинського району було проведено Тиждень культури, який надалі став традиційним.

Як і у Львові, окрім відновлення, а фактично створення в повоєнний час чернівецького осередку Спілки радянських художників України, було переглянуто музейні колекції, значну частину мистецьких творів із яких віднесено до груп збереження, небажаних для показу (так звані «спецфонди»). До таких груп потрапили, зокрема, живописні портрети священників, урядовців, політичних та громадських діячів краю, парадні портрети членів королівських родин, роботи художників, які виїхали за межі СРСР.

Своєрідним виховним чинником для митців стали й огляди преси, які часто, особливо у 1940–50-х роках, вирізнялися підкреслено менторським тоном. Загальною ознакою більшості журналістських оглядів, що підмінили собою професійну художню критику, стало звинувачення художників у створенні краєвидів, а не «суспільно значущих» композицій. Так, після відкриття

¹ Дугаєва Т. З хроніки художнього життя. 1940–1998. *Митці Буковини* : [у 2 т.]. Т. 1. Чернівці, 1998. С. 10.

² Дугаєва Т. З хроніки художнього життя. 1940–1998. *Митці Буковини* : [у 2 т.]. Т. 1. Чернівці, 1998. С. 10.

³ Сирота Н. Розвиток культури Радянської Буковини. Станіслав : Станіслав. обл. кн.-газ. вид-во, 1961. С. 103.

III обласної художньої виставки в 1950 році газета «Радянська Буковина» у статті «Художники Буковини в боргу перед Батьківщиною» писала: «Сам факт організації обласної виставки свідчить про те батьківське піклування, яке проявляють більшовицька партія і радянський уряд про художників області. Разом з тим, згадана виставка показала і істотні недоліки, яких допускають чернівецькі митці. До останнього часу ці помилки і недоліки не стали предметом більшовицької критики. Насамперед вражає вузькість та ідейна бідність тематики творів художників... Невже крім осіннього рум'янцю та першого снігу художник нічого не бачить у нашому буйному і натхненному радянському житті?..»¹. Слід нагадати, що станом на початок 1950-х визвольний рух українських партизан був міцним і потужним. Це був акт непримирення з радянською владою і відкритий супротив. Небажання митців Західної України оспівувати досягнення радянської влади, про що пише автор статті «Художники Буковини в боргу перед Батьківщиною», є також прикладом супротиву, але мистецького, тихого. Варто наголосити, що такий супротив був масовим. Попри намагання очільників Спілки художників проявляти лояльність до влади, основна маса митців владу не підтримувала.

Відповідальність критика, на якій ще в 1930-х роках наголошував один з буковинських мистецьких оглядачів Альбріх, було замінено на ідеологічну витриманість його висновків, а в публікаціях майже завжди йтиметься тільки про тематику творів, а не їхнє мистецьке вирішення².

Суворі ідеологічна регламентація творчості призвела до того, що присутній у будь-якому історичному періоді «офіціоз» став домінантним не лише в замовних роботах, а й в експозиціях, перетворившись на обов'язковий елемент доробку практично кожного митця, втілюючись у численних творах ленінської, колгоспної та військової тематики. Остання присутня здебільшого у творчості художників-фронтовиків: графічні серії В. Симоненка, П. Борисенка, живописні полотна С. Хохалева, Б. Купневського. Характерним для цього часу є створення робіт, вочевидь, не відповідних історичній правді, проте ідеологічно «правильних». Прикладом може слугувати живо-

писний твір Л. Копельмана «Гуцули читають “Іскру”». Зрозуміло, що гуцули «Іскру» насправді ніколи не читали, але вигадана тема стає рятівною в житті митця єврейського походження, адже в країні з 1949 року почалися утиски громадян єврейської національності. Це було пов'язано з антисемітською кампанією, що почалася в Москві так званою «справою лікарів», які начебто хотіли отруїти Йосипа Сталіна. Звинувачених за космополітизм представників культурного фронту масово арештовували. Крім громадян єврейської національності, страждали і представники інших національних меншин. Під ярлик космополіта потрапив відомий живописець Адальберт Ерделі – угорець за національністю. Так звана «сучасна тема» проявилася і в пейзажах, що стали своєрідною «індульгенцією» для митців, які не здатні були повністю перейти на засади нового методу. Можливо, саме тому з'явилися наприкінці 1940-х – на початку 1950-х такі загалом не характерні для І. Беклемішевої твори, як «Промивка лантухів на цукровому заводі», «Колгоспне стадо», «Ліс – новим будовам», «Тваринницька ферма» з постанями-стафажми. Подібне спостерігаємо і в творчості інших художників, у краєвидах яких природа стає мальовничим обрамленням для зображень доків та електростанцій. Характерним є і те, що людина, незважаючи на розповсюджені гасла, по суті, перестала цікавити художника як особистість, об'єкт психологічного дослідження, що відбулося, зокрема, і в назвах. Судячи з них, звертання до зображення певної особи необхідно було аргументувати її соціальним статусом: «Портрет стахановки II текстильної фабрики т. Зелінської», «Портрет аспірантки медичного інституту т. Перепелиці» М. Висоцького та ін. Такі приклади ще раз підтверджують атмосферу страху, яка панувала на початку 1950-х в СРСР і в Українській РСР.

Протягом 1940–1950-х на виставках з'являлися й цілком нові різновиди мистецьких творів. В експозиції 1956 р. можна було зустріти, наприклад, діорами З. Вольчика «Збір цукрового буряка» та «Посів кукурудзи»³.

Прикметно, що навіть для митців, роботи яких критика 1930-х визначала як «революційні маніфестації», підкреслюючи їхню соціальну спрямованість (Л. Копельман), соціалістичний реалізм виявився надто вузьким, обмеживши коло робіт композиціями на «ленінську тему», портретами військових

¹ Дугаєва Т. З хроніки художнього життя. 1940–1998. *Митці Буковини*: [у 2 т.]. Т. 1. Чернівці, 1998. С. 9.

² Міщенко І. Мистецьке життя Буковини (1900–1940 рр.). Спроба реконструкції за публікаціями в періодичних виданнях краю. *Чернівецький обласний художній музей: річник*. 2002. Чернівці, 2003. Вип. 1. С. 7–18.

³ Каталог V обласної художньої виставки / упоряд. В. Симоненко. Чернівці: [б. в.], 1956. 50 с.

та передовиків, уміщеними в газетах карикатурами та заставками до свят, промисловими краєвидами. Водночас на теренах Буковини не відчувалося відкритого протистояння авангардних течій та соцреалізму. Натомість можна говорити про поступове підпорядкування соціалістичному реалізму всіх мистецьких проявів, що стало особливо помітно протягом 1950-х років. Згодом ця тенденція дещо послабилася, і «єдиний творчий метод» радянської зображальності продовжив співіснування з окремими зовнішніми ознаками художніх напрямів початку 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 зображальності краю найрізноманітніших мистецьких течій. У 1920–1930-х на теренах Буковини почалося формування професійної художньої критики. Проте культура краю мала й деякі відмінності. Так, мистецькі об'єднання створювали тут не за художніми вподобаннями або національними ознаками, а за ознакою професійної належності, а контингент учасників виставок, як правило, обмежувався тільки буковинськими авторами.

Протягом 1940–1950-х, після приєднання Північної Буковини до радянської України, відбулися значні зміни в культурному середовищі краю внаслідок виїзду за кордон значної частини художників і направлення до Чернівецької області вихованців радянських мистецьких навчальних закладів та фронтовиків. На відміну від попереднього часу, коли буковинські художники мали змогу не тільки вчитися у відомих мистецьких центрах Європи, а й через виставки, поїздки та друковані видання знайомитися з но-

вими течіями, контакти із світовою культурою в цей період були фактично перервані внаслідок майже повної ізоляції країни. На території Буковинської України протягом 1945–1960-х жили та працювали талановиті художники. Це Пантелеймон Видинівський, Георг Левендаль, Євзебій Ліпецький, Артур Кольник, Одарка Киселиця, Іван Холоменюк, Валентина Нікуліна-Холоменюк, Борис Купневський, Павло Борисенко, Ірина Беклемішева, Леон Копельман, Корнелій Дзержик, Сергій Хохалев, Антоніна Тебенькова, Володимир Симашкевич, Володимир Симоненко, Володимир Санжаров, Олександр Плаксій, Яків Очеретько, Еллаїда Нейман, Валентин Лассан, Моріц Криніц, Михайло Вілков, Григорій Васягін, Микола Смолін, Ігнац Клігер. З інтерв'ю із заслуженим художником України Андрієм Холоменюком, сином Івана Холоменюка, колишнього голови Чернівецької обласної організації Спілки художників, автор дізнався про напрочуд дружну когорту буковинських художників, які пережили нелегкі часи радянської «опіки», але залишилися талановитими та чесними творцями. У Чернівецькому обласному художньому музеї зберігається чимало творів вищезазваних митців.

Для зазначеного періоду характерними стали жорстка ідеологічна регламентація творчості, постійний суворий нагляд за діяльністю окремих художників та єдиної мистецької організації – Спілки радянських художників України, створення умов для якнайшвидшого впровадження та дотримання «єдиного творчого методу» радянського мистецтва – соціалістичного реалізму, який на десятиліття практично поглинув усі інші художні прояви творчості в мистецькому середовищі Буковинської України.

**ЯВИЩЕ
МИСТЕЦЬКОГО СПРОТИВУ
В УКРАЇНСЬКІЙ
ЗОБРАЖАЛЬНОСТІ
СЕРЕДИНИ 1950-х – 1960-х**

В умовах сьогоднішнього вільного суспільства стає можливим проаналізувати події та явища нещодавнього минулого, які не були висвітлені в мистецтвознавчій та культурологічній науках. Однією з найбільш недосліджених тем сучасного мистецтвознавства залишається тема спротиву українського художнього соціуму офіційній доктрині, що увійшла в термінологію українського зображального мистецтва 1950–1980-х як нонконформізм. Велика українська енциклопедія пояснює «нонконформізм» як стан, що передбачає непогодження індивідів з існуючим ладом, його цінностями та використанням різних форм протесту щодо існуючої системи¹.

Теоретично-термінологічні засади нонконформізму сформовані в культурологічних ученнях та концепціях, у теоріях соціологів та філософів.

Термін «нонконформізм» походить від латинського «non conformis» – невідповідний, неодноманітний, незгодний. На теренах колишнього Радянського Союзу цей термін набув особливої актуальності в 60-ті роки ХХ століття. Ним позначали культурні та мистецькі явища, опозиційні до офіційної культури та мистецтва, які не сповідували «єдиний творчий метод соціалістичного реалізму». Тобто нонконформізм у своїй суті є локальним проявом альтернативної культури².

Спорідненими в бажанні непокори стали твори та імена їхніх авторів післявоєнного періоду радянської України. Йдеться про діячів літератури, журналістики, композиторів, акторів театру та кіно і, безумовно, представників зображального мистецтва – живописців, скульпторів, графіків, мистецтвознавців. Новітня культурологічна етика дає змогу переосмислити факти і діяння, що супроводжували мистецтво нещодавнього минулого, а головне, в умовах відсутності державної опозиції, яка була представлена свого часу цілою армією ідеологічного фронту – працівниками відділів культури обкомів, райкомів, міськвиконкомів, спеціальних відділів Комітету державної безпеки, Ради міністрів, Центрального комітету комуністичної партії, Центрального комітету комсомолу УРСР, парткомів Спілок художників, письменників, композиторів, журналістів, театральних діячів.

¹ Велика українська енциклопедія [Електронний ресурс]. URL: <http://surl.li/omhha> (дата звернення: 21.12.2023).

² Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелінда О. В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України : [словник]. Париж : Майстерня кн., 2010. С. 235.

Сучасне українське суспільство повертається до забутих у роки тоталітаризму, а часом і зовсім утрачених морально-етичних цінностей. Передусім це повернення до практично знищеної свободи мислення і, як результат, знищеної діяльності тих індивідів, які не сприймали соціалістичну мораль і соцреалістичний напрямок у мистецтві, запропонований владою як єдино правильний. «Не скажу, що я голодував на межі 1950–1960-х. Їжа була. Не було відчуття свободи і вільних можливостей» – так сказав у розмові з мистецтвознавцем О. Роготченком ужгородський живописець Володимир Микита³.

Сьогодні навіть студенти закладів вищої мистецької освіти, вивчаючи мистецтво радянської України другої половини ХХ сторіччя, знають, що нонконформізм 1960–1980-х зберіг традиції вільного мислення та індивідуалізму в українській культурі. Одного разу неправильно запропонована в мистецтвознавчій науці версія щодо ідеї спротиву і не сприймання офіційної доктрини в мистецтві деякими представниками художнього світу, які стверджували, що явище нонконформізму почалося з 1960-го року, потягла за собою низку недоречностей та неправильного тлумачення багатьох надзвичайно важливих складників розвитку та існування вітчизняного художнього процесу⁴.

Переважна більшість мистецтвознавців, які торкалися предмета нонконформізму, зосереджує увагу саме на 1960–1980-х. Відомий український мистецтвознавець, дослідник нонконформізму Леся Смирна в ґрунтовній книзі «Искусство украинских шестидесятников» у матеріалі «Нонконформизм: термин и явление» пише: «Ми знаходимо можливість позначити явище українського нонконформізму 1960–1980-х років як історико-культурний та художній феномен, що має власні традиції та свою художню специфіку, відмінну від традицій окресленого періоду в інших республіках Радянського Союзу та європейських країн». У цьому ж дослідженні автор наводить приклад: «У мистецтвознавчому контексті лексема “нонконформізм” визначається у “Словнику термінів Московської концептуальної школи” як “умовна назва художніх течій,

³ Інтерв'ю з В. Микитою / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2003. 6 трав. Касета 1.

⁴ Смирна Л. Художественный нонконформизм Украины 1970-х – начала 1980-х : «Стиль с половиной» *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / ІПСМ НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 217–235.

які не вкладалися в норми офіційного радянського мистецтва та існували в рамках андеграунду у 1960–1980-ті роки»¹. Звичайно, позиція вітчизняного мистецтвознавства стверджувати, що мистецтво спротиву 1960–1980-х у складних умовах тотального панування соцреалізму стало до боротьби за власні ідеї, є цілком слушною. Прояви нонконформізму, які набували різних форм, зосередилися в часовому проміжку початку 1950-х, коли митці, переважно Західної України, відмовлялися малювати соціальні твори, рятуючись створенням пейзажів, до кінця 1980-х, коли незгодних розміщували в спеціальні відділення психіатричних лікарень та в'язниці. Особливо важкими в боротьбі незгодних з державою були 1970-ті. Нонконформізм був не мистецьким напрямком, а ймовірніше, проявом свідомої непокори. Таку непокору, офіційну й тиху, можна було б характеризувати як небажання втручатися в життя Спілки художників та інших творчих спілок. Скоріше за все, це були емоційні відгуки небайдужих митців на тотальну ідеологічну систему, спрямовану на придушення індивідуальності та вільної творчості. Водночас струнка радянська ідеологічна система мала неминучі прогалини в тотальному контролі та цензурі. Саме ці прогалини вдало використовували нонконформісти. У тому, що нонконформізм не був (і не міг бути) централізованим явищем, виявляється ще одна риса опозиційності: на протигагу централізованим (конформістським) організаціям (творчі спілки тощо), послідовники нонконформізму сповідували принципи свободи творчості. У цих «персоніфікованих ідеалах» зосереджена більша глибока сутність нонконформізму, яка полягає не просто в незгоді, а й у дії, певному вчинку, русі. Низка вживаних понять щодо тих чи інших мистецьких явищ 1950-х – кінця 1980-х досі не має чіткого термінологічного окреслення. Так, у культурологічній та мистецтвознавчій літературі поряд із терміном «нонконформізм» досить часто синонімічно використовують поняття «шістдесятництво», «інакомислення», «дисидентство», «неофіційна культура», «андеграунд» тощо².

Вбачається доцільним застосування терміна «нонконформізм» для характеристики діяльності

художників і письменників, які відстоювали право вільно експонувати, друкувати, реалізовувати свої роботи, вільно обговорювати художні проблеми, об'єднуватися у творчі групи або, навпаки, працювати поза будь-якими художніми організаціями та протистояти монополії офіційно прийнятих естетичних норм, пропонуючи власні критерії творчості³. Очевидно, що незгода, про яку митці та літератори активно заявили своїми діями на початку 1960-х, несла відбиток певних поведінкових особливостей. Домінантними категоріями були особливі світоглядні горизонти, інтелектуальний рівень та творчі установки, які давали змогу зосередити феномен нонконформізму в середовищі творчої інтелігенції.

В зображальному мистецтві доволі важко визначити початок чи закінчення певного стилю чи напряму. Перша фаза мистецького «нонконформізму», за нашим баченням, належить боротьбі з існуючою офіційною доктриною митців кола Михайла Бойчука у середині та другій половині 1930-х років⁴. Але в дослідженні громадянської мистецької непокори та спротиву офіційному мистецтву радянської України другої половини ХХ століття зберігся документ, який дає право вважати київських митців Аду Федорівну Рибачук і Володимира Володимировича Мельниченка першими офіційними «незгодними» і першими офіційними опонентами радянського тоталітарного мистецтва другої фази. Йдеться про статтю «Искусство не терпит шумихи», яка була надрукована у всеукраїнській партійній газеті та підписана корифеями тодішнього офіційного мистецтва. Мистецтвознавчі та журналістські матеріали критичного змісту були й раніше. Але в цьому випадку йдеться про планомірне знищення учнів учителем. Василь Касіян був викладачем АРВМ (аббревіатура запропонована Адою Рибачук на початку 1960-х. Це перші літери прізвищ та імен творчого дуєту. – О. Р.) у КДХІ (Київському державному художньому інституті). Усі попередні «критичні» статті не мали продовження. На жодну не відповів обвинувачений. У випадку з АРВМ історія не закінчилася лише розгромним газет-

¹ Словарь терминов Московской концептуальной школы [Електронний ресурс]. AD MARGINEM. 1999. URL: <http://yanko.lib.ru/books/dictionary/m-k-sh/slovar-m-k-sh.htm>.

² Котова О. Мистецький нонконформізм Одеси 1960–1980-х. *Сучасне мистецтво* : [наук. зб.] / ІПСМ НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 55–60.

³ Заплотинська О. О. Інтелектуальний нонконформізм в Україні в 60–70-х рр. ХХ ст. (історико-культурний аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 07.00.01. Київ, 2006. С. 16.

⁴ Роготченко О. Нонконформізм першої фази в образотворчому мистецтві України. 1930–1950-ті (на прикладі школи М. Бойчука). *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архітектура* : [зб. наук. пр.]. Харків, 2015. № 4. С. 105–110.

ним матеріалам. Митці надрукували відповідь і почали позиційну війну з очільниками Спілки радянських художників України М. Дерегусом і В. Касіяном¹.

Простеження історико-культурної динаміки мистецького нонконформізму в Україні дає підстави стверджувати очевидне співвідношення цього явища з модернізмом: з його історією та теорією, з його традицією формотворних елементів, з його характерними стилістичними компонентами. Український нонконформізм 60–80-х років минулого століття є трансформацією досягнень авангарду.

Народження нонконформізму означало копіювання до певної міри модерністської, але ще більше постмодерністської філософії в культурному просторі радянської України. Це стало наслідком перифразу умов мистецьких уподобань та цілого політичного складника, починаючи з другої половини 1950-х.

Хоча вітчизняний нонконформізм жодним чином не був імітацією мистецького життя західного світу досліджуваного періоду, все ж світовий контекст мав досить вагомий вплив на становлення «явища спротиву»².

У 1960-ті про себе заявили основні течії світової мистецької незгоди. Повоєнні шукання нової моди в молодіжному, антивоєнному, а подекуди й політичному рухах знайшли відгомін у культурній сфері – зображальному мистецтві, музиці, театрі. Рух хіпі охопив усю планету. У мистецтвознавстві, спочатку лише італійському, а до кінця 1960-х і у світовому, міцно укорінилися ідеї Боніто Оліви, які змусили переглянути ставлення до класичного й авангардного мистецтва. Італійський учений доводить, що його модель альтернативного мистецтва не вигадка, а шлях прогресивних митців у різних видах і жанрах культури. Зрозуміло, що наймасивніші прояви незгоди були зафіксовані у творах зображального мистецтва Ж.-П. Сартра, Дж. Д. Селінджера, Р. Барта, Е. Йонеско, Б. Брехта, Кензо Танге, Ле Корбюзьє, А. Антоніоні, Ф. Фелліні, І. Бергмана, С. Параджанова, Й. Бойса, М. Ротко, Р. Раушенберга, Е. Ворголі (Ворхола). Про цих митців у 1960-х уже знали не лише вузькопрофільні спеціалісти, але й широка публіка.

¹ Касиян В., Дерегус М. Искусство не терпит шумихи. *Правда Украины*. 1959. 27 сент. С. 4.

² Роготченко О. Вітчизняний мистецький супротив 1950–1960-х. *Мистецтвознавство України* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 15. С. 103–110.

У 60-х роках ХХ сторіччя зароджуються та протягом 1970-х стверджуються нові напрямки в мистецтві. Боніто Оліва описує в численних публікаціях тієї доби «кінетичне мистецтво», «новий реалізм», попарт, концептуальне мистецтво, мейларт, мінімалізм, «бідне мистецтво», лендарт, гіперреалізм, хепенінг, бодіарт, «поведінкове мистецтво», «нарративне мистецтво» тощо. «Закінчується довга епоха модернізму, і починається короткотривалий триумф постмодернізму»³. «Однак, всі перелічені напрямки мистецтва не мали змоги реалізуватися в культурному просторі СРСР та його складовій частині – УРСР. І навпаки. Форми супротиву в Україні не мали продовження в країнах далекого та близького зарубіжжя через політичну складову, яка не була тотожною з проявами непокори українських митців»⁴.

Як стверджує О. Котова: «Український мистецький нонконформізм формувався, як персоналізоване та регіональне явище з характерними особливостями в численних містах, але провідними центрами зображального процесу даного напрямку залишалися Київ, Львів і Одеса»⁵.

Поодинокі, часом дуже яскраві прояви нового мистецтва проявлялися в досліджуваній період і в регіонах – Дніпропетровську, Миколаєві, Чернігові, Сумах, Полтаві, Черкасах. Як приклад можна згадати про творчість самотнього митця із Черкас Едуарда Гудзенка, твори якого сягали рівня найвідоміших нонконформістів СРСР. Впродовж довгих років його вважали диваком і не давали змоги експонувати роботи на художніх виставках. Його творча манера та власний мистецький стиль були абсолютно індивідуальними й суперечили офіційному методу держави – соціалістичному реалізму⁶. Часом несподівано авангардною ставала творчість заводських художників на фарфорових, скляних та керамічних виробництвах Василькова, Полтави, Опішні, Коростеня.

«Друге відродження» нонконформізму, що розпочалося діяльністю Ади Рибачук та Воло-

³ Оліва А. Б. Культурний номадизм та діаспора : лекція. Київ : ЦСМС, 1996. С. 4.

⁴ Заплотинська О. Українське шістдесятництво. Визначення дефініцій та історіографія проблеми. *Укр. іст. зб.* Київ, 2003. Вип. 5. С. 448–458.

⁵ Котова О. Мистецький нонконформізм Одеси 1960–1980-х. *Сучас. мистецтво* : [наук. зб.] / ІПСМ НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 55–60.

⁶ Едуард Гудзенко : [каталог]. Санкт-Петербург : Place Editions, 2014. 259 с. : ил.

димира Мельниченка в середині 1950-х у радянській Україні, стало відголоском «Розстріляного відродження» 1930-х і, звичайно, було підбадьорене «відлигою». Слід згадати перших супротивників офіційної мистецької доктрини. Це, безумовно, був Учитель Михайло Бойчук із колом своїх послідовників – Василем Седляром, Іваном Падалкою, Софією Налепінською-Бойчук, Катериною Бородіною, Бером Бланком, Вірою Бурою, Кирилом Гвоздиком, Григорієм Довженком, Олександром Довгалем, Костянтином Єлевою, Антоніною Івановою, Павлом Иванченком, Сергієм Колосом, Марією Котляревською, Охрімом Кравченком, Яніною Леваковською, Іваном Липківським, Робертом Лісовським, Олександром Лозовським, Мойсеєм Фрадкіним, Олександром Мизінім, Ярославом Музикою, Оксаною Павленко, Єлизаветою Піскорською, Миколою Рокницьким, Олександром Рубаном, Євгеном Сагайдачним, Оленою Сахновською, Софією Стегно, Марією Трубецькою, Мануїлом Шехтманом, Геленою Шрамм, Марією Юнак та ін. Про творчість цих та інших митців кола Бойчука сьогодні написані ґрунтовні праці, захищені кандидатські й докторські дисертації. Серед найбільш потужних досліджень можна відзначити монографію Людмили Соколюк «Графіка бойчукістів»¹, розділ «Основні напрями розвитку української графіки 1920–1930-х років» у книзі Ольги Лагутенко «Українська графіка першої третини ХХ століття»², монографію Олексія Роготченка «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» і найбільшу працю українського мистецтвознавства з цієї теми – «Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен» львівського вченого Ярослава Кравченка³. Також про це згадано в дослідженні тоталітаризму в дисертації «Образотворче мистецтво радянської України 1930-х років» (2004) і пізніше в монографії (2007) в розділі «Творення ілюзій винятковості і безконкурентного середовища: знищення школи М. Бойчука».

Але навіть фізичне знищення генія та його команди, винищення творів ще довгі роки не дадуть спокою ревнителю соціалістичного мистецтва. Одним із небагатьох, хто наважиться привселюдно захистити пам'ять М. Бойчука і

його послідовників, буде знаковий космополіт Зіновій Толкачов – свого часу визволитель в'язнів концентраційного німецького табору смерті «Освенцим». З. Толкачову діставалось зі шпальт газет і з бурхливих виступів на спілчанських з'їздах. Після урочистих зборів у СХ УРСР, присвячених постанові Ради Міністрів СРСР «Про перетворення Всеросійської Академії мистецтв на Академію мистецтв СРСР» (вересень 1947 року), в газеті «Радянське мистецтво» у матеріалі С. Раєвського «Викорінити рецидиви українського буржуазного націоналізму в образотворчому мистецтві»⁴ було надруковано таке: «Виступ художника З. Толкачова на цих зборах теж був не принциповим, а плутаним у “теоретичних” формулюваннях. В ньому З. Толкачов не відійшов від своїх індивідуальних уподобань формалістично-бойчуківського характеру, широко відомих мистецькій громадськості і по виступу перед столичними художниками навесні цього року, і недавно у Львові. Навіть на зборах секції критики, що відбулася 10 вересня, З. Толкачов не довів, що відмовився від своєї тактики. В чому ж вона полягає? Зупиняючись на статті Л. Владича “Проти плазування перед іноземщиною в зображальному мистецтві”⁵, що вийшла друком у серпні 1947 року»⁵, З. Толкачов намагається заперечувати наведені в ній докази реакційної ролі бойчукізму. За З. Толкачовим виходить, що основна хиба бойчукістів полягала в тому, що вони помилково тлумачили творчість Джотто. І тільки. Нема діла З. Толкачову до того, що бойчукісти підносили на свій прапор Джотто не як художника, а як лозунг повернення нашого мистецтва до середньовіччя. Запеклим ворогам радянського мистецтва ім'я Джотто потрібне було тільки для того, щоб відвернути українських художників від високого мистецтва російської реалістичної школи»⁶.

Сьогодні стає очевидним той факт, що моральне, а за ним страшне фізичне знищення передових українських митців, яке відбувалося в кінці 1930-х, було спеціально розроблено. У режисурі тяжких злочинів перед світом та Україною брали участь безпосередньо представники найвищої

¹ Соколюк Л. Графіка бойчукістів. Харків ; Нью-Йорк, 2002. 223 с.

² Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.

³ Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ : Майстерня кн., Оранта, 2010. 400 с.

⁴ Раєвський С. Викорінити рецидиви українського буржуазного націоналізму в образотворчому мистецтві. *Рад. мистецтво*. 1947. 8 жовт. С. 3.

⁵ Владич Л. Проти плазування перед іноземщиною в образотворчому мистецтві. *Рад. мистецтво*. 1947. 27 серп. С. 4.

⁶ Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. С. 121.

влади, починаючи від Й. Сталіна, Л. Берія, Л. Кагановича, М. Хрущова. Показові суди та вбивства митців відігравали спеціально відведену в акції роль, а саме – залякування творчого люду. Незгода з офіційною доктриною мусила завжди закінчуватися знищенням ворога. А в тому, що письменники та художники, які не підтримували метод соціалістичного реалізму, є ворогами, сумніву вже не було. До ідеологічного фронту система ставилася з особливою увагою. Ідеям М. Бойчука, активно продукованим і впроваджуваним у галузі зображального мистецтва, судилося функціонувати недовго, однак вони стали справді унікальним явищем в історії українського мистецтва ХХ століття. Їхня актуальність є цілком очевидною й сьогодні, у час переосмислення головних цілей і методів мистецької освіти в Україні. М. Бойчук разом з учнями започаткував нові форми сучасного українського монументального мистецтва. Зміна комуністичних урядів у межах колишньої УРСР була явищем цілком закономірним як для тоталітарного суспільства. Кожна нова генерація компартійців, обійнявши керівні посади, намагалася звальювати скоєні в державі злочини на своїх попередників. У 1958 році відбувся Третій з'їзд Спілки художників Української РСР. Звітну доповідь на ньому зачитував хтось із референтів (в архівах не збереглося прізвища доповідача). В умовах закулісної спілчанської гри такі безіменні доповіді трапляються досить часто, особливо, коли йдеться про жорстоку критику. У випадку 1958 року йшлося, навпаки, про вибачення та засудження старого уряду. Проте ніхто з претендентів на нові посади не наважився виголосити вирок системі, до якої був причетним. У промовах з трибуни з'їзду вибачилися за все й навіть згадали репресованих, щоправда, у кількості лише двох осіб. Ім'я страченого Михайла Бойчука згадане не було. «Чимало шкоди українській літературі і мистецтву принесло перебування на Україні Кагановича, де він насаджував культ своєї особи. Знаходилися митці, які зображали його в шахтарській роботі, то в одязі сталевара. Зображали на фоні домен і шахт, на фоні робітників, по всіх канонах театральних постановок і установок культу особи: він – герой, а народ – безлика маса. Каганович цькував українську інтелігенцію. Вже відомі факти з письменниками. А ми знаємо, як давалося завдання обов'язково знайти українських буржуазних націоналістів і серед художників. З почуттям гіркоти і болю ми повинні повідомити про те, що безвинно загину-

ли такі художники, як Пустовійт, Падалка та інші, які посмертно реабілітовані»¹.

Отже, як бачимо, М. Бойчук залишився під час вибачення на довгі роки в знайомому словосполученні «та інші». Факт народження, життя й трагічна загибель школи Михайла Бойчука в контексті розвитку зображального мистецтва 1930-х минулого століття стає логічним продовженням розвитку всієї української культури періоду, що вивчається. Запровадження методу соціалістичного реалізму в українську художню культуру та підведення під нього марксистсько-ленінської основи супроводжувалися не тільки ліквідацією будь-яких інших мистецьких напрямків, а й особистим негативним ставленням Й. Сталіна до України та всього українського. Підтриманий партійним контролем та мистецькою критикою, що вважалася марксистською, соціалістичний реалізм унеможлилював будь-який прояв незгоди та висвітлення тіньових сторін життя.

Серед знищених протягом 30–40-х років ХХ століття митців СРСР кількість жертв в Україні перевищила третину від загального числа. Під державний геноцид потрапили художники, чия творчість була набагато «скромнішою» за іконописний стиль бойчуківців та їхнє захоплення візантійським мистецтвом і явну спорідненість у колористичних та композиційних прийомах з іспанцем Дієго Ріверою, італійцями Маріо Сіроні, Ферруччо Феррацці, Убалдо Оппі, Джорджо де Кіріко, німцем Крістіаном Шадом. Ідеологічна доктрина УРСР вимагала від митця балансування між утопічним (вигаданим) реалізмом і реалістичним (натурним) показом подій. Історичність моменту митець обов'язково мусив підкреслити.

Сьогодні стає зрозумілим, що національна свідомість і бажання працювати, спираючись на здобутки національного сакрального малярства, прирекли М. Бойчука та його послідовників до фізичного знищення. Ідеологія і терор після страсти бойчукізму – контркультури соціалістичного реалізму в першій фазі його виникнення стають суттю й основою зображального мистецтва тоталітарного режиму радянської України на два наступні десятиліття².

¹ Роготченко О. Нонконформізм першої фази в образотворчому мистецтві України. 1930–1950-ті (на прикладі школи М. Бойчука). *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв* : Мистецтвознавство. Архітектура : [зб. наук. пр.]. Харків, 2015. № 4. С. 105–110.

² Роготченко О. Школа М. Бойчука як контркультура соцреалізму першої фази. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучас-*

За двадцять років у державі відбудуться страшні події – війна, післявоєнна розруха, голод, боротьба з українським націоналізмом, «безрідним» космополітизмом, з усіма проявами інакомислення в сенсі вибору релігії та віросповідання. Ці роки характеризуються також масованими атаками на греко-католицьку, римо-католицьку церкви, на баптистські та інші, несанкціоновані владою, зібрання вірян. Системи доносів на однокурсників, співробітників, односельців досягнули небаченого навіть у довоєнні роки рівня. Здавалося б, у такому невільному соціумі неможливий навіть натяк на непідтримку офіційного мистецтва. Але трапилося непередбачене. Спочатку тихі, а згодом і публічні спротиви почали виникати в мистецьких організаціях і творчих спілках. Усе це відбувалося попри заборони, утиски, загрозу позбутися офіційного заробітку, навіть опинитися за ґратами. Початок 1960-х років став початком вільнодумства.

Серед шанувальників мистецтва модними стають ще не відомі вчора імена – А. Суммара, В. Ламаха, Г. Гавриленка, А. Лимарева, А. Левица, І. Марчука, Ф. Гуменюка, О. Дубовика, А. Горської, А. Рибачук, В. Мельниченко, А. Навроцького в Києві; Р. Сельського та К. Звіринського з учнями у Львові. Це також і «неформальна академія» ужгородця Ф. Манайла, творчість В. Макаренка в Дніпропетровську, А. Антонюка в Миколаєві. Багато художників-нонконформістів було в Одесі. Це О. Ануфрієв, В. Маринюк, В. Стрельников, В. Хрущ, Л. Ястреб.

Свідомість українських митців, навіть популярних і визнаних, переживає докорінну трансформацію. Для порівняння в цьому дослідженні наведено твори Т. Яблонської «Автопортрет в українському костюмі» 1946-го року та «Лебеді» 1966-го року. Таку ж зміну мистецьких настроїв простежуємо у Є. Волобуєва. Та в десятків вітчизняних митців, які переходять від панівного методу соціалістичного реалізму до власних стилів у творчості.

У мистецтвознавчій літературі, особливо російській, зокрема в працях О. Морозова, стверджується думка, що зображальне мистецтво всього СРСР – від межі воєнного лихоліття до «хрущовської відлиги» – було схожим¹. З таким твердженням важко погодитися передусім тому,

що митці інших республік не відчули тих утисків, які відчули на собі українські митці. Це, по-перше. А по-друге, до російського, білоруського митця, як і до митця інших союзних республік, не була так прикута пильна увага Комітету державної безпеки, як до митця України. Московське керівництво ніколи не довіряло Україні насамперед тому, що до неї вкрай негативно ставився Сталін. Цю нелюбов підтримували високопосадовці і воєначальники. Яскравим прикладом можуть бути вислови маршала Г. Жукова про Україну та українців під час підготовки наступу на Київ.

Тобто процеси, що відбувалися в Москві, не були тотожними аналогічним подіям у Києві, Львові, Одесі тощо. «После Второй мировой войны стало ясно, что проект коллективного советского искусства так и не стал тотальным, – а в его системе это означало не что иное, как тотальное поражение. Приватные формы существования искусства показали свою неистребимость» – так написала в книзі «Русское искусство XX века» Катерина Дьоготь^{2,3}. Далі вона говорить, що «... многие художники постсталинского времени (особенно те, кто прошел лагерь и ссылку), (а в українському варіанті – окупацію та насильницьке вивезення до Німеччини або полон. – О. Р.),⁴ уже не идентифицировались с государством и желали расторгнуть для себя негласный договор, к которому сводилось советское искусство»⁵. «Во время короткого периода либерализации, продолжающегося от смерти Сталина (1953) до 1962 года, это нонконформистское (по отношению к соцреализму) искусство запрещено не было, но имело молодежный и “экспортный” статус. На москов-

² Дьоготь Е. Русское искусство XX века. Москва : Трилистник, 2002. С. 154.

³ Сьогодні, наприкінці року 2023, коли за вікнами наших будинків літають російські ракети та безпілотники, а на фронтах точиться кривава бійня, дуже хочеться викреслити будь-яке нагадування про мистецтво та мистецтвознавство східного сусіда. Не викидаю спеціально, аби читач міг сам зробити висновки про те, як імперія СРСР і її спадкоємиця росія розуміла основи тоталітарного мистецтва і пропагувала свою версію. З таким твердженням щодо української зображальності погодитися важко. Адже приватний сектор чи «приватні форми» в УРСР практично не існували, за винятком дрібних арт-ілей і мініцехів ужиткової кераміки та біжутерії, які, зрозуміло, не впливали на мистецькі процеси. І якщо мистецькі процеси союзних республік розвивалися власними шляхами, соціокультурні поля їх часто були схожими між собою.

⁴ Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. С. 121.

⁵ Дьоготь Е. Русское искусство XX века. Москва : Трилистник, 2002. С. 154.

ність, теорія : зб. наук. пр. Ін-ту проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2005. Вип. 3. С. 217–128.

¹ Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов Москва : Галарт, 1995. 223 с.

ском Фестивалі молодіжи і студентів 1957 года молодые советские «авангардисты» увидели первую в СССР выставку современного американского искусства, что сыграло свою роль в моде на абстрактную живопись. Впрочем, художественная свобода была ограниченной и не слишком неожиданным оказался переход этого искусства в статус запретного, который произошел в конце 1962 года: на юбилейной выставке «30 лет МОСХ». В московском Манеже тогдашний лидер страны Хрущев назвал несколько работ антисоветскими, после чего публично выставиться для тех, кто не был членом Союза художников, стало так же невозможно, как вступить в этот Союз. В результате искусство, которое лишилось сферы публичности (стало «подпольным») означало особую систему институций»¹.

Насправді Микита Сергійович Хрущов не лише назвав деякі роботи на ювілейній виставці антирадянськими, а й дозволив собі в присутності преси назвати їхніх авторів «підарасами» (йшлося про гомосексуалістів). Оприлюднена Катериною Дьоготь дата пропонує початок нонконформістського руху вести з 1962 року. Варто згадати, що на цей час скандал довкола статті «Искусство не терпит шумихи» в Україні тривав шість років. А митців Аду Рибачук та Володимира Мельниченка очільники Спілки українських художників уже давно назвали «формалістами і продовжувачами традицій М. Бойчука та В. Єрмилова»².

Справжня боротьба незгодних митців з офіційною доктриною почалася не в Москві, і не в 1962 році. 1958-го року московська журналістка Алла Ласкіна в популярному журналі «Молода гвардія» наважилася надрукувати статтю про творчість АРВМ з детальною розповіддю про тиск української влади на митців. Зокрема, у публікації написано про брудні технології. Йдеться про виступи М. Дерегуса та В. Касіяна, які засудили твори молодих художників заочно, бо насправді ці твори були сховані й широкий загал із ними не був знайомий. Як відповідь на події в Україні московське спілчанське керівництво запропонувало зробити виставку творчого дуєту в Москві. Влітку 1958 року в московському клубі заводу «Серп і молот» було відкрито виставку «Молоді молодим». Від України взяли участь

АРВМ, від Росії – Ілля Глазунов. Ця виставка не була погоджена в УРСР і викликала незадоволення місцевого керівництва. Випадок розглядали на закритих і відкритих зборах Спілки художників УРСР³.

Київський живописець Олексій Михайлович Артамонов був тоді членом парткому та заступником голови ревізійної комісії Спілки художників УРСР. Він пригадував, що не всі члени парткому підтримували відверту боротьбу з молодими митцями, як пропонували «згори». «Горою» називали поради із райкому або відділу культури ЦК Компартії⁴.

Досліджувати такі факти сьогодні вкрай важко, адже в переважній більшості випадків прямих документів не збереглося, бо вони ніколи не існували. Вказівки надавали в телефонних розмовах або усно при зустрічах керівників творчих спілок та інших організацій із працівниками спеціальних відомств. До відділу культури київської газети «Вечірній Київ», який очолював журналіст Вегін, надійшла пропозиція написати «критичний» матеріал про дії митців АРВМ і висвітлити цей факт як негативний приклад. Телефонували зі Спілки художників. Формальний привід був. Йшлося про те, що митці не пройшли художню раду та самовільно відібрали твори. Вегін мав розмову з В. Касіяном і запропонував йому публічно підписатися під критичним матеріалом. В. Касіян відмовився – тому матеріал надруковано не було⁵.

Роком пізніше (1959) в Москві, у столичному парку Сокольники, експонувалася Американська національна виставка. Ця експозиція мала ефект розірваної бомби, оскільки разом зі смаком кока-та пепсі-коли вітчизняний глядач, у тому числі український, познайомився з небаченими раніше творами справжніх абстракціоністів. Тоді на московській виставці експонували твори Дж. Поллока, М. Ротко, А. Олбрайта, І. Тангі, О. Колдера, Де Кунінга. Поодинокі представники американського способу життя в СРСР об'єдналися в доволі міцний молодіжний рух «стиляги» (від слова «стиль»). Правоохоронцям уже стало неможливо забороняти музику «Бітлз» та Елвіса Преслі. На вулицях міст з'явилися перші хіпі, які підтриму-

¹ Деготь Е. Русское искусство XX века. Москва : Трилистник, 2002. С. 154.

² Касіян В., Дерегус М. Искусство не терпит шумихи. *Правда Украины*. 1959. 27 сент. С. 4.

³ Інтерв'ю з художником В. Мельниченком / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2014. 2 листоп. С. 3.

⁴ Інтерв'ю з художником О. Артамоновим / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2002. 7 вер. С. 1.

⁵ Інтерв'ю з художником В. Мельниченком / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2015. 22 лип. С. 8.

вали американський стиль вільного життя і вільного кохання¹.

Зародження та розвиток нонконформізму як мистецтва спротиву в Україні мали принципові відмінності порівняно з іншими союзними республіками. Знову вимушені цитувати К. Дьоготь: «Подпольный характер искусства означал, что оно не располагает такими банальными приметами искусства новейшего времени, как нейтральные стены и зритель, не знакомый с художником лично. При этом частный рынок у многих подпольных авторов 1950–1960-х годов, в отличие от членов Союза художников, был; однако это был не черный рынок, лишенный публичности. Покупатель (иностранный дипломат, тайно посещавший художников дома) приобретал не товар, а своего рода знаки страдания: ценность этическую, а не рыночную, и, следовательно, абсолютную, а не исчислимую»². Отже, така версія пропонує бачення народження та ствердження нонконформізму переважно з погляду відсутності діалогу митця з покупцем й аполітичності першого. Таку ж думку підтримує й інший відомий московський мистецтвознавець Олександр Морозов. У праці «Соцреалізм і реалізм» автор пише: «В 60-х годах, например, публика нередко сбивалась где-то в глубинах Манежа гудящими группами, среди которых шли горячие споры о неких выставленных картинах. И никогда это не были шедевры соцреализма. Люди собирались у холстов Лактионова, Глазунова, каких-то молодых “левых”... Широкою публику обыкновенно привлекала умиленная салонная декоративность или, напротив, толика диссидентской соли в сюжете, непривычные для советской живописи формы, почерпнутые как раз за пределами реализма»³. Вже наприкінці тексту розвідки про соцреалістичне минуле держави О. Морозов написав: «Между старшими и младшими на рубеже 1960–1970-х годов возник барьер стилистического характера. Напрашивается сопоставление: начало 60-х, а затем и 70-х знаменуется в нашем искусстве нарастанием полемических настроений, заметными обострением споров, множеством всякого рода дискуссий. Однако характер их существенно различается. На волне “оттепели”

главное направление полемической активности определялось по оси “художник – власть”»⁴.

Таким чином, вивчаючи й аналізуючи тексти російських учених, доходимо висновку, що спротив сусідів 1960-х базувався на відсутності реального покупця та розбіжностях у стилістичному характері творів. Простежуючи шляхи відродження і ствердження мистецтва спротиву в Україні від межі 1950-х до початку 1970-х, доходимо принципово інших висновків. Практично всі українські вчені, які досліджували проблеми вітчизняного нонконформізму, розглядають версію ствердження супротиву як початок національного відродження образотворчого мистецтва, літератури та музики після нищення української культури тоталітарним режимом упродовж 1930–1950-х. Розбіжності у відродженні другої хвилі мистецького нонконформізму в Україні й тихим стилістичним супротивом росії – разючі. Львівський учений Орест Голубець у ґрунтовній монографії «Мистецтво ХХ століття: український шлях» слушно констатує, що «...за значущістю в українській історії ХХ століття, період так званої “відлиги” 1960-х можемо порівняти до “українізації” 1920-х років»⁵.

«Прорив шістдесятників» став немовби тією потужною опорою, без якої, образно кажучи, не можливим було б зведення “трансчасового моста” модерного українського мистецтва»⁶.

О. Голубець, як і переважна більшість українських учених, вважає часом зародження мистецтва спротиву період 1959–1960 років. Насправді ж практика АРВМ на острові Колгуєв і перший офіційний конфлікт із викладачами КДХІ 1954 року дають всі підстави віднести початок нового мистецтва до осені 1954-го року. «Послаблення ідеологічного пресингу справило в Україні надзвичайний ефект, який можна порівняти з дією раптово звільненої могутньої пружини. Процес національного відродження ініціювали діячі культури і науки, вцілілі представники інтелігентів старшої генерації і нового покоління, сформованого в період духовного підпілля. Зокрема, в кінці 1950-х – першій половині 1960-х років були здійснені видання “Українського істо-

¹ Павельчук І. Витоки абстрактної творчості Карла Звіринського. *Образотвор. мистецтво*. 2010. № 1. С. 74.

² Дьоготь Е. Русское искусство ХХ века. Москва : Трилистник, 2002. С. 155.

³ Морозов А. И. Соцреализм и реализм. Москва : Галарт, 2007. С. 14.

⁴ Морозов А. И. Соцреализм и реализм. Москва : Галарт, 2007. С. 11.

⁵ Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. С. 93.

⁶ Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. С. 106.

ричного журналу”, “Української Радянської енциклопедії”, “Словника української мови”, “Історії українського мистецтва”, “Історії міст і сіл України”. Повернулися з небуття цілі галузі науки, такі як генетика, кібернетика та комп’ютерні технології. Поступливість влади була, однак, тимчасовою.

Паралельно з “неоукраїнізацією” в період “відлиги” зароджувалася нова лицемірно-вишукана форма “тихого тоталітаризму”¹. Це твердження підтримує та продовжує Віктор Сидоренко в монографії «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань»². У другому розділі «Мистецько-культурологічні аспекти еволюції нонконформізму» у главі «Нонконформізм у політичному контексті» читаємо: «Прикметним був той факт, що в другій половині 1950-х років хвиля відродження мистецького життя піднялася саме в Києві, який швидко став епіцентром основних подій... 20 грудня 1954 року Об’єднання українських письменників “Слово” надіслало до Москви Другому Всесоюзному з’їзду письменників телеграму такого змісту: “Українські письменники – політичні емігранти – вітають з’їзд і висловлюють співчуття письменникам усіх поневолених народів СРСР. 1930 року друкувалося 259 українських письменників. Після 1938 року з них друкувалося тільки 36. Просимо з’ясувати в МГБ, де і чому зникли з української літератури 223 письменники”. Дані про письменників вражають своїм трагізмом. За підрахунками Юрія Лавріненка, автора антології “Розстріляне відродження”, із 223 зниклих в СРСР українських письменників – розстріляно 17, покінчило самогубством – 8, заарештовані, заслані до концтаборів або якимись іншими заходами вилучені з літератури (розстріляні або померлі в концтаборах) – 175, зникли безвісти – 16, померли своєю смертю – 7. Лише 1956 р. почалася неспівмірна реабілітація кількох імен. Жертв серед художників було, мабуть, не менше: вони гинули в таборах або просто тихо вмирали, позбавлені можливості творити»³.

¹ Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів: Колір ПРО, 2012. С. 106.

² Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / ІПСМ АМУ. Київ: ВХ студію, 2008. 188 с.: іл.

³ Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / ІПСМ АМУ. Київ: ВХ студію, 2008. 188 с.: іл.] С. 64.

1960-ті, окрім реальних перемог у видавничій сфері й удаваного лібералізму щодо ставлення до творчих людей, увійшли в історію як потужний масовий пресинг не лише на вільнодумців, а й практично на всіх членів творчих спілок, про що ми докладно розповідали вище. Майже не були реабілітовані священнослужителі, які поверталися зі сталінських таборів, а також представники інтелігенції, чії терміни закінчувались у другій половині 50-х років. Театр масових показових амністій лікарів, інженерів, селян продовжувався до кінця 1960-х. Водночас були «...проведені розстріли членів підпільних націоналістичних організацій та посилений контроль процесів “відлиги” в західних регіонах України»⁴.

З середини 1950-х у творчі спілки направляли «кураторів» від Комітету державної безпеки, які безпосередньо відповідали за культуру. Вони тісно співпрацювали з відділами кадрів творчих організацій і з їхнім керівництвом. З цих часів починається «будівництво» достатньо розгалуженої системи агентів, яких комітет набирив серед художників, письменників, композиторів, журналістів тощо. Так, у Києві в Спілці художників та КДХІ офіційно одержували платню 33 особи, які співпрацювали із «системою». Агенти входили в довіру до простих членів спілок, пропонуючи останнім послухати політичний заборонений анекдот, підписати листи на підтримку політичних в’язнів або послухати заборонене радіо. Серед агентів було багато псевдонаціоналістів. Кожен зі співробітників, т. зв. «джерело» («источник» мовою оригіналу), мав свою кличку – «поганяло» на жаргоні. Багатьох агентів вербували серед тих, хто був в окупації, хто добровільно виїжджав на роботу до Німеччини, і, звичайно, тих, хто співпрацював із німецьким режимом. У Спілці художників групу «національно свідомих» очолював митець-«джерело», що служив під час Другої світової війни в поліції і мав кличку «Атлант». Влаштовували спектаклі із виключенням членів зі Спілки, але дивним чином виключені поверталися назад до членів СХ, а згодом практично всі обіймали, а деякі й досі очолюють професійні угруповання та обіймають керівні посади. Більшість справ агентів залишалася не лише в Києві, а дублювалася для архівів Москви, де вони зараз і зберігаються. Особливу увагу «свідомих» було прикуто до тих, хто насправді не сприймав офіційну доктрину тоталітарної влади. Зі свідчень

⁴ Зайцев Ю. Ті, що не мовчали. *Львівщина*: іст.-культур. та краєзнав. нариси. Львів, 1998. С. 348.

учасників процесу можна зробити висновок, що переважна більшість простих митців, до яких підсиляли «стукачів», це розуміла¹. Володимир Мельниченко розповідав Олексію Роготченку про мистецтвознавця, якого було приставлено до АРВМ. Мистецтвознавець кілька разів на тиждень приходив до митців. Обидві сторони знали правду про такі відвідування. Ада Федорівна Рибачук називала гостя «домашнім стукачем» і жартувала, що до нового треба буде звикати, а до цього вже звикли.

Водночас творити «заборонене» мистецтво погоджувалися далеко не всі. Досліджуючи мистецтво супротиву, слід пам'ятати, що було замало самого лише бажання працювати не в реалістичній манері, чи намагатися внести до композиції твору певну національну ознаку – вишивану сорочку, хрест на цвинтарі, церкву на краю села, чи не побоятися поставити поруч жовте й блакитне (заборонені кольори). Митець наражався на боротьбу з «системою», наслідки ж такої боротьби могли бути трагічними. Однокурсницю Володимира Мельниченка й Ади Рибачук, дочку відомого єврейського письменника Переца Маркіша, замордованого в катівнях НКВС, заарештували на третьому курсі КДХІ, не висунувши жодних звинувачень. Основною провинною молоді художниці був родинний зв'язок з ворогом народу – її батьком. Дівчину заарештували в інституті восени 1953 року. Під час зимових канікул скульптор Микола Рапай, однокурсник Ольги Маркіш, поїхав до Москви у свою першу «подорож» у пошуках коханої дівчини. Протягом тижня він щодня відвідував кабінети слідчих на Луб'янці, аж поки на сьомий день один із працівників відомства врешті повідомив юнакові, у якому таборі й за що перебуває під вартою київська студентка-художниця. Також співробітник порекомендував юнакові підшукати собі іншу наречену. Під час літніх канікул 1954 року М. Рапай поїхав до концентраційного табору, де й одружився з коханою. Заносючи запис шлюбу до спеціальної книги, працівник табору побажав, аби ув'язнена Ольга Рапай стала повноцінним членом суспільства. Але такі випадки були поодинокі².

¹ Роготченко О. Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960-х. *МИСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 184–197.

² Інтерв'ю з художником В. Мельниченко / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2015. 22 лип. С. 8.



Л. Панченко. Тіні забутих предків. Лінорит. 1969

Насправді система контролювала практично всі розмови в колективах заводів, фабрик, навчальних закладів. Наводимо маловідомі документи, розсекречені за останні роки архіви Комітету державної безпеки: «№ 476. Спецповідомлення наркома внутрішніх справ УРСР І. Серова секретарю ЦК КП(б)У М. Хрущову про реагування населення м. Києва на підвищення цін у системі державної торгівлі». З документа можна зробити висновок, наскільки потужною була система тотального стеження за населенням.

Думки творчих людей, як і висловлювання практично всіх верств, ретельно фіксували агенти Комітету державної безпеки. Ідеологічний «фронт» залишався передовим рубезем, і тому всі розмови і дії всередині соціуму старанно відслідковували відповідні органи.

Яскравою особистістю культурного поля Києва 1960-х років була молода художниця Ольга Петрова. Досліджуючи період, можна проаналізувати декілька течій вітчизняної мистецької непокори. Переважно шістдесятники збиралися в групи, як це видно з прикладу одеських, львівських митців. Водночас були митці-одинаки. Прикладом такого тихого супротиву офіційній доктрині є творчість художника з Черкас Едуар-

да Гудзенка. Окрім цього, були ті, які не боялися висловити свій протест голосно. Саме такою сміливою людиною була О. Петрова. У мистецтвознавчому дослідженні «Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960-х» О. Роготченко наводить інтерв'ю з О. Петровою: «“Ольго Миколаївно, скажіть, будь ласка, а як склалася Ваша доля у той час?” О. Петрова: “Я дружила з Сергієм Параджановим. Уже цього було достатньо, аби потрапити під державну немилість. Коли на першому ж допиті в КДБ мені запропонували співпрацю, а я, звичайно, відмовилася, почалися неприємності. У той же вечір я побачилася з Кочуром, який щойно повернувся з таборів, і у розпачі спитала: “Що ж я таке зробила, що мені пропонують бути стукачкою?” На це Кочур спокійно відповів: “Олю, заспокойся. Ці с.и пропонують абсолютно усім. Біда в тім, що не усі відмовляються”. Ми, звичайно, знали, що грошові замовлення дістаються лише своїм. Це стосувалося не лише монументального мистецтва та скульптури з дикими гонорарами, а й живописних творів і навіть декоративно-прикладних горщиків та глечиків. Зрозуміло, розпрацьовувалася “національна” тема. Але це настільки тонко і важливо для сьогоденного розуміння розвитку вітчизняного мистецтва, що у рамках однієї розмови часу замало”»¹.

2002 року секція критики та мистецтвознавства започаткувала круглі столи, які проходили в приміщенні НСХУ. Власне, це був клуб мистецтвознавчої спільноти, де народилося чимало гучних проєктів. Так почалася акція «Ніхто не забутий», підсумком якої стали оприлюднені розвідки про маловідомих митців. Вийшли друком матеріали «Анатоль Навроцький – нетипове явище соцреалістичної пори» (розповідь про професійного графіка Анатолія Навроцького, творчий шлях якого не вписувався в рамки моралі українського художнього життя 1950–1970-х)², «Гуру ювелірного мистецтва» (публікація про творчий шлях свердловських художників Володимира Вірачева та Володимира Стародуб-

цева, які в середині 1960 приїхали до України відроджувати знищене ювелірне мистецтво)³. Також побачили світ низка гострих проблемних розвідок про соціалістичний реалізм, надрукованих у матеріалах круглого столу в журналі «Образотворче мистецтво», і, звичайно, унікальні спогади одного з учасників художнього життя тих років – працівника відділу культури ЦК Компартії України Дмитра Янка. До виступів запрошували мистецтвознавців та художників. На одному із засідань Дмитро Янко докладно розповів про творчий шлях художника, розвідника та непересічної особистості – Миколи Глуценка. Пізніше цей матеріал зі скороченнями було надруковано в збірці мистецтвознавчих досліджень «МІСТ», також започаткованій секцією критики та мистецтвознавства КОНСХУ⁴. «На початку 1970-х років минулого століття, під час моєї роботи у Відділі культури ЦК КПУ, до мене зайшов секретар парткому Спілки художників України й повідомив, що йому зі Львова передали давній каталог виставки творів художника Глуценка, і там сказано, що під час революційних змагань він гасав на коні у складі петлюрівців. Я відповів, що то ж відомості п'ятдесятирічної давності і думаю, що коли у 1923 році йому було видане громадянство СРСР, то відповідні служби все належно перевірили. У 1936 році він повернувся до СРСР і жив у Москві, а з 1944 року жив й успішно працював у Києві. Пізніше я розповів про стурбованість секретаря парткому СХУ завідувачому відділу культури ЦК КПУ Павлу Максимовичу Федченку, а він мені повідомив дещо про заслуги М. П. Глуценка, як радянського резидента в Берліні та Парижі, і що нібито Сталін сказав, якщо б товариш Глуценко нічого не зробив як художник, то як громадянин – заслуговує всілякої похвали. То вже пізніше були опубліковані матеріали про його роботу, як розвідника під прізвиськом “Ярема”»⁵.

Практика залучення творчих особистостей була нормою в ті часи, а до особливо відомих і знаних митців «приставлявся» спеціальний агент

¹ Роготченко О. Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960-х. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*: [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 195.

² Роготченко О. Ніхто не забутий: Анатоль Навроцький – нетипове явище соцреалістичної пори. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*: [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2008. Вип. 4/5. С. 278–288.

³ Роготченко А. Гуру ювелірного искусства. *Журнал о металле*: всеукр. спеціалізор. журн. о кузнеч. искусстве. Донецьк, 2006. № 1 (7). С. 68–69.

⁴ Янко Д. Людина-таїна. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*: зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2008. Вип. 4/5. С. 395–398.

⁵ Янко Д. Людина-таїна. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*: зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2008. Вип. 4/5. С. 395–398] с. 395–398.

з-поміж близького оточення. Сьогодні практично стовідсотково відкриті архіви, де зберігаються особові справи переважної більшості українських митців, які працювали в період 1920–1960-х років. Звернемося до фонду¹. Ще зовсім нещодавно такі документи не фігурували в культурологічних розвідках. З проголошенням вільної суверенної української держави вчені здобули можливість дослідити навіть ті сторінки вітчизняної історії, які немовби і не варто чіпати з етичних міркувань. Річ у тім, що багато учасників описуваних подій досі живі. Живі і їхні діти. Про люстрацію ж у культурній сфері досі не йшлося. Відкриті архіви дають дедалі більше матеріалу для роздумів і можливості зробити правильні висновки. Розбираючи проблеми спротиву – нонконформізму, замало робити висновки лише споглядаючи твори того періоду. Прочитавши сотні документів доби соцреалістичної сваволі, автор доходить висновку, що паралельно з провідною метою високопосадовців від тодішньої культури прославляти соціалістичний шлях розвитку держави простежується маловідомий у вітчизняному мистецтвознавстві складник. Це те, що головним завданням очільників культурного фронту всіх рівнів було нищення непокірних і залякування мистецького соціуму. Залякування мало на меті недопущення навіть натяку на незгоду з офіційною доктриною. Наведений нижче документ наочно демонструє донос, зроблений письменником (адже у тексті є фраза, що розмова проходить у його (автора доносу – «джерела») кімнаті, у Будинку відпочинку літераторів «Ірпінь»). Письменник, який писав про Олександра Довженка, був з ним добре знайомий і належав до вищого кола письменницької еліти, оскільки був серед знаних метрів літератури – Бажана і Яновського. Початківець чи маловідомий літератор у такому гурті бути не міг. Крім того, О. Довженко довіряв колезі, адже говорив про речі, оприлюднення яких могло закінчитися табором чи розстрілом. Водночас, уважно прочитавши текст доносу, можна припустити, що Олександр Довженко знав про співпрацю співрозмовника з Народним комісаріатом внутрішніх справ і розумів, що його розмова буде передана оперуповноваженим з відділу, який опікується мистецтвом. Насправді О. Довженко, висловлюючи свою позицію про нищення української культури та кадрів українського мистецтва, не називав жодного, крім уже знищених високопосадовців (Косіор, Постишев, Шумятський), а також пра-

цівника кіностудії Дубового. Можливо, відомий режисер, розуміючи, що за такі слова йому особисто нічого не буде (бо спілкування зі Сталіним накладало певну індульгенцію на життя та творчість), у такий спосіб оприлюднив те, чого не міг сказати публічно. Письменник Борис Антоненко-Давидович, який провів у радянських таборах двадцять п'ять років, у розмові з мистецтвознавцем О. Роготченком стверджував, що в Спілці письменників практично за кожним письменником проводився нагляд. Найлегше було стежити за поведінкою митців у професійному колі: у редакціях, на відпочинку, у дворі будинку. А тому систему колективного проживання, відпочинку (Будинки творчості, ресторани при творчих спілках, більярдні тощо) планували так, аби мешканці постійно були під наглядом одне в одного. Це ж стосується і Будинків творчості художників, композиторів, журналістів, а також місць локального проживання та праці – музичних редакцій, творчих комбінатів, творчих майстерень². Чітка система стеження передбачала, що, крім спеціальних агентів, стежити та доносити будуть і свої. Тому працівниками Народного комісаріату внутрішніх справ, а пізніше Комітету державної безпеки ставали «джерела» – завербовані письменники, художники, журналісти, композитори. Як доказ сказаного може слугувати документ³. (Друкуємо мовою оригіналу. – О. Р). «Совершенно Секретно. Зам наркома внутренних дел Союза ССР Комиссар Государственной безопасности 1 ранга тов. Берия Л. П. Направляю копию донесения о кинорежиссере Довженко, который работает над картиной «Щорс». О состоянии Довженко проинформировал ЦК Кп/б/У. ЦК поручил тов. Корнейчуку осторожно повлиять на Довженко, помочь ему изжить истерические настроения и создать условия для восстановления работоспособности. Подпись. Народный комиссар внутренних дел УССР Комиссар государственной безопасности 3 ранга /Успенский/». Цей документ свідчить, що на рівні перших осіб республіки – Успенського та керівника всесоюзного відомства Берії розглядали питання, пов'язані з особою кинорежисера Олександра Довженка. Окрім того, ці матеріали є свідченням співпраці письменника Корнійчука з ЦК Компартії більшовиків України та Комітетом державної безпеки. Насправді імен художників, літераторів, компо-

¹ ЦДАМЛМУ. Ф. 61. Оп. 1, 2. [Трохименко К. Д.].

² Роготченко О. Будинок творчості в Седневі. *Образотвор. мистецтво*. 1984. № 2. С. 14–18.

³ ЦДАМЛМУ. Ф. 1073. Оп. 1. [Писаренко Л. П.].

зиторів у розсекречених документах трапляється багато. Інколи навіть створюється враження, що працівники спеціальних служб навмисно згадували в рапортах не лише клички «Атлант», «Ярема», «Пастор», «Статуетка», але й імена тих, хто співпрацював з органами. Вочевидь, знаючи, що такі документи мають строк давності й колись будуть розсекречені для загального ознайомлення. Професійні працівники спеціальних організацій, займаючись постійною вербовкою та збиранням інформації про творчих працівників, насправді до «стукачів» ставилися з презирством, хоча й допомагали кар'єрному зростанню останніх (з розповіді колишнього куратора НСХУ по лінії КДБ України В. Тютюнника).

Питання співпраці творчих людей з органами державної безпеки залишається невивченим. Це страшні сторінки вітчизняної культури, які показують невірний мистецький соціум держави зовсім з іншого боку. Насправді, окрім політичних уподобань, існував й інший складник – матеріальний. Тим митцям, хто погоджувався працювати з НКВС-КДБ, було набагато легше виживати в матеріальному плані. Навіть суто патріотичний радянський твір міг не пройти художню раду і на довгі роки або й назавжди залишитися в майстерні художника. Те саме стосувалося головних ролей у кіно чи театрі. Без спеціального перегляду та дозволу «куратора» кіно не потрапляло на екрани, спектакль – на сцену, а твір – на виставку. Звернемося до архівів¹. «Нач. СПО ОГПУ – тов. Молчанову. Оперуповноваженого 4 ОТД. СПО ОГПУ Шиварова Н. Х. Рапорт. Доношу, что

согласно Вашего распоряжения, сегодня 6/Х1 я был на закрытом общественном просмотре звукового кинофильма «Иван» – выпуск Укрфильм, автор – режиссер Довженко. О самом фильме сообщают: 1. Текст фильма на украинском языке, поэтому мне он был недоступен в своей основной части: момент вербовки рабочей силы в деревне для Днепростроя и важнейшие моменты из сказанного героем фильма – Иваном. Вот почему с уверенностью дать окончательную оценку я не могу». Далі оперуповноважений Шиваров детально описує сцени фільму, висловлюючи своє бачення й даючи власну оцінку. Для нашого дослідження важлива остання фраза рапорту: «Со всем тем, если нет соображений, вытекающих из оценки текста, я считаю картину допустимой на экране. Оперуполномоченный 4 ОТД СПО ОГПУ /Шиваров/»².

Тобто кінцевим вердиктом оприлюднення твору була не думка художньої ради, а дозвіл оперуповноваженого. Зрозуміло, що митців рівня Олександра Довженка було не так багато. Думка пересічних «рабісів» (работник искусства. – О. Р.) була малоцікавою для керманича. Боротьба з «системою» наражала митця на великі неприємності та позбавляла заробітку. Боротися за своє бачення в мистецтві наважувалися одиниці³. Але такі люди були, і саме вони заклали основу нового, не соцреалістичного бачення власної творчості. Запропонованими творами, що не потрапляли на офіційні виставки, а експонувалися в майстернях і домівках митців, вони торували шлях новому мистецькому соціуму.

¹ ЦДАМЛМУ. Ф. 1073. Оп. 1. [Писаренко Л. П.].

² ЦДАМЛМУ. Ф. 1073. Оп. 1. [Писаренко Л. П.].

³ Аккаш Е. Конформизм и протест как формы существования современного искусства. *Сучас. мистецтво* : наук. зб. / ІПСМ НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 6–12

THE DISTINCTIVE FEATURES OF THE FINE ARTS IN THE SOVIET UKRAINE OF 1930–50

Nowadays the Ukrainian art historians, theorists and critics have to go through a hard period of 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 professional research of the art works, composition principles and colour techniques goes to the forefront. Nearly each higher art school in Europe has on its curriculum art history and theory lectures which widely cover the specific features of the art in the totalitarian states and its influence on the world culture development.

The research of the art processes of the totalitarian epoch has become possible in Ukraine since a certain time distance of the independent state existence. Only today there have appeared the real possibilities for objective estimate of all changes taken place in the art environment of the Soviet times. The special at-

tention 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 postwar history facts casts light on the painter's actions and the art product which used to be created during that period up to the well-known XX Congress of C.P.S. U. The very understanding of the importance of 1930–50 periods made the author to write and publicize his investigation.

The research objective lies in the study of the number of facts of the changes in the Ukrainian fine arts and their development at the first stage of the Soviet totalitarian regime.

The following tasks aimed at reaching the target:

- to specify the art environment in Ukraine before the totalitarian period;
- to analyze social and political changes of 1930 that caused «the new» ways of the art and architecture development in the Soviet Ukraine;
- to outline the influence of the social and political background on the art processes by analyzing the most distinctive art works of some artists;
- to determine the tendency of one-vector dialogues «audience-painter» and «critic-painter» governed by the authorities;
- to show the impact of the cruel ideological pressing on the conscious thinking of the creators;
- to uncover differences between the European totalitarian regimes of those times and the orders ruled in the Soviet Ukraine in part of their influence upon the culture and art; the analysis is to be done on the basis of the thorough study of art and historical sources and evidences of the art people of that time;

– to illustrate that the dominant of the special type of the totalitarian regime in the Soviet Ukraine of 1930–1950 gives grounds to consider the Ukrainian art of that time as a unique phenomenon in the European and world art processes.

The fine arts of the Soviet Ukraine of 1930–1950 and specific art works of the painters, sculptors, graphic artists and architects became the subject of the given research. The short analysis of changes in architecture as a basis of the fine arts development summarizes the peculiarities of the creative methods.

Social and cultural processes in the art sphere of the Soviet Ukraine became the subject of investigation.

Systems and comparative analysis considered the Ukrainian Soviet art of 1930–1950 in the context of other typologically similar phenomena. Method of induction helped study special literature and historical records. The historical approach covered the historical aspects of the issue. The contextual method contributed to examination of the Ukrainian art of 1930–1950 years.

The chronological frames of the research determines the year of 1929 as

«totalitarian art of the first phase and 1960 as a Thaw period».

The paper examines the creation of the painters and art processes in the central and eastern parts of the Soviet Ukraine and provides the short characteristics of the art environment of Galicia, Transcarpathia and Bukovyna for comparison.

The scientific novelty lies in the facts that:

– for the first time in the national art study the peculiarities of the art process in Eastern and Central Ukraine are considered from the point of view of the creators who lived and worked under the totalitarian regime;

– the socio-political and socio-psychological background is outlined as the strictly controlled one-vector development of the Ukrainian art in 1930–1950;

– it was proved that the period of 1930–1950 belonged to the special type of the Soviet totalitarianism that caused the specific impact on the development of the Ukrainian art and culture; this fact determines the exclusive importance of the study of the materials connected with this period;

– the Ukrainian painters were emotionally and physically depended on the totalitarian system and a number of factors that had taken place only on the Ukrainian territory and determined the special order in the Ukrainian culture in general and the fine arts in particular;

– the research refutes the myth that there was no resistance in the art circles as to the creative meth-

ods which were obligatory to use in the second half of 1930;

– the scientific circulation includes the earlier unknown documents – correspondence of O. Dovzhenko, A. Petrytsky, M. Hlushchenko and O. KhvostenkoKhvostov, as well as the reports of the officers of the criminal investigation departments and staff reports to the punitive institutions in Kyiv and Moscow about the activity of the Ukrainian intellectuals;

Ukrainian artist Ivan Udovutsia and new works of Mykhaylo Boychuk's school were opened to the public.

The practical significance consists in the fact that the research material is little known to the public and the experts; its principal conclusions and theoretical considerations can be used in preparing certain sections of the new edition of the art history of Ukraine as well as in large-scale investigations of the art issues of the XX century. The author's general conclusions will stand in good stead for textbooks and lectures on history of art and culture. They will also contribute to the works of the museums of the modern Ukraine.

The distinctive features of the research are determined by the specific character of the historical period and by the fact that the firsthand materials of that period have become only recently available. There are practically no contemporary fundamental sources on the theme and it severely complicated the issue. In the long run the used literature sources can be divided into three essential groups.

The first group includes the editions that were published in 30–50 years of the XX century. They were first hand response to the process going on in that period. Those were, first of all, Moscow journals «Art» and «Creation», Kyiv magazines «Art and Sculpture», «Socialist Kyiv», «Fine Arts», «Construction and Architecture», Kharkiv's «New Generation» and Lviv's «Ukrainian Art». Their pages included the polemics that was not a discussion per se, but a mass, at first concealed and later barefaced propaganda, which then turned into an open ideological pressure. The latter, in its turn, changed into the crushing struggle with formalism, Ukrainian bourgeois nationalism and rootless 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. Holu-

biatnykov, M. Sharonov, I. Zhdanko, D. Shavykin, Yu. Sadylenko, I. Shtilman, I. Padalka, M. Epshtein, V. Zauze, O. Pavlenko, M. Zhuk, A. Cherkasky, O. Bohomazov, M. Shekhtman, F. Krychevsky, M. Rokytsky, M. Pavliuk, A. Ivanov, K. Gvozdyk, K. Yeleva, S. Nalepinska-Boychuk, V. Tatlin, K. Malevich, O. Myzin, L. Po, Zh. Dindo, O. Arkhypenko, O. Kurylas, A. Manastyrsky, P. Selsky, O. Novakivsky as well as art critics I. Vrona, P. Horbenko, F. Ernst, Ya. Zatenatsky. Ye. Kholostenko, V. Khmury.

It is important to speak of the publications printed abroad among the émigrés. Those were eyewitness recollections, articles expressing independent thoughts and real historical facts. They helped introduce the names of the painters who had to go into exile and thus, they automatically became the enemies of the people. Their unique creation and active exhibition activity were widely covered in Ukrainian journal «Notes from Art» published in Philadelphia (USA) in the fifties. The articles of Ye. 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 numerous analysis of the artificial situation in the art and culture of the totalitarian system in their discussion papers and fundamental monographic researches of the art processes of that period. Unprejudiced views were of considerable importance for conducting certain parallels and comparative analyses in our work.

It should be mentioned that the thirties turned out to be the most interesting years for many researches due to the fact that the period must have become rather significant in a sense of new formations in the art. It was just at that time when the socialist realism art started to appear in the USSR revealing certain analogies with the global wave of neo-real-

ism, metaphysical painting, surrealism, German impressionism, new essence and practice of the European totalitarian regimes. That period is extremely dramatic, dynamic and interesting in the Ukrainian art history. The quality category is not essential for understanding the physiology of the totalitarian art. This is the question of mentality but not of professionalism. However, it is impossible avoid the qualitative analysis while estimating the art heritage. The totalitarian art is capable to generate the genius creations – but truly speaking, only at the first stage of its development. There remains less and less freedom while forming up the style. The demand for real talents was decreasing; the just executors and epigones were in favor.

The fundamental articles of «Canons of Socialist Realism» Collection widely cover the theme of social realism and totalitarianism. The distinguished scientists of Germany, the USA, Switzerland, France and Russia – S. Boym, L. Geller, I. Golomshtok, B. Groys, H. Gunther, V. Paperny, O. Ronen and others among them – often gathered at the international scientific conferences at the Bielefeld University and Center for Interdisciplinary Research (Germany). The Collection includes about seventy articles. The publication was the first one to have a try at systemic description of the socialist realism canon in literature, fine arts and architecture.

The mentioned period is also interesting by the fact that the Western Ukraine, which was joined to the USSR only in 1939, was developing according to quite different laws. Its art life in the thirties and early post-war years was practically excluded from the scientific research by the totalitarian ideologists. Until quite recently only the Ukrainian émigrés abroad conducted some works on this period.

In Ukraine the articles and works on the socialist realism appeared in the years of 1990. Their authors break the customary stereotypes and try to give the real and principal estimate of those events. This period of the national art is characterized by the disclosure of the earlier concealed facts from the Ukrainian art history. One should here mention the researches of N. Aseyeva, M. Batog, H. Skrliarenko, S. Pobozhiy, O. Fedoruk, O. Holubets, O. Novytska, O. Petrova, M. Protas, Z. Chegusova, A. Revenko, O. Shpak, M. Selivachova, T. Kara-Vasilyeva, O. Rogotchenko, V. Ruban, O. Lahutenko, L. Lysenko, I. Mishchenko, V. Habelko, V. Kovalynsky, P. Shmahal, V. Kravchenko and others. The fundamental research of O. Holubets «Between Freedom and Totalitarianism: Art Environment of Lviv in the Second Half of XX Century» was published in 2001. The study and research of the

world totalitarian systems started abroad since the end of 1940. Nowadays a number of research papers have been translated into Ukrainian, though the majority still remains in the original languages. One of the largest works is «Around Politics» by Paul Rikel. Historians and art critics, who emigrated from the former USSR, hold the special place among the researchers of the Soviet totalitarianism. The papers that were forbidden in the motherland were highly appraised abroad. The fundamental and interesting researches of B. Levytsky were published in Germany in 1950–60. B. Groys, an author of «The Total Art of Stalinism», and I. Golomshtok, «of Totalitarian Art», immigrated to Germany in 1980–90. B. Lobanovsky, who wrote «Realism or Socialist Realism in the Ukrainian Art of the Soviet Period», moved from Ukraine to Germany. It looks like that the abovementioned authors seem to have investigated the foreign history. However, the history in general, especially the art history, is one of the complicated sciences. One should grasp the whole spectrum of emotions of the creators in order to draw right conclusions. A man shall dedicate the better part of his life to comprehend the innumerable amount of information to be capable to make self-conclusions. This phenomenon seems to have played the negative role in this case. The historians of the older generation, as a rule, turned to be unable to overcome the communistic stereotypes grasped since their childhood. The newest works of the true historical content was rather important for our research as they shed out the light on the «white spots» of the Ukrainian history and some socio-political cataclysms. For an obvious reason the Ukrainian scientists turned to these issues only in the beginning of 1990. «Cost of the Breaking Point» by S. Kulchutsky, the first monograph on the famine of 1932–1933, came out in 1991.

The research has the dominant method of the art review as the essential and most important component in depicting the art life in the years of 1930–1950. The assigned tasks were solved by addressing the principles of classification and 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 prerevolutionary academies and art schools and had the old understanding of the method and subject. The fear to fall within «the formalist camp» forced the artists to degrade their potential. Nearly every week the mass media published an article on the Soviet fine arts and the right paths in the creation. «Historic» resolutions of the Central Committee of All-Union Communist Party on art and literature clarified the ideology for the Soviet painters and directed their creative activity. Ukrainian painters, graphic artists and sculptors armed with the Party instructions were getting ready for the art exhibitions. They praised the glory of the Motherland, immortalized the labor heroism of the Soviet people and sang of the beauty of the native land.

«The Soviet artists do not imagine their life without deep study of «Short Course of the History of All-Union Communist Party» that has become our handbook. The Stalin book helped me in my work over «Lenin and Ukraine» print where I tried to show the historic role of the Party and its leaders in establishing and strengthening the Soviet Ukrainian State», wrote V. Kasian, a famous Ukrainian artist, in his article «The Handbook of a Soviet Painter».

The negative result of the Soviet regime lied in neutralizing creator's individuality and originality. The identical concepts of «method of art expressiveness» and «style» took on different meanings within the totalitarian doctrine.

As for the Ukrainian fine arts of the thirties, it was under strict control and supervision of not only local but also Moscow art criticism. One could hardly come across the criticism of the Russian art by the Ukrainian experts at that period; there were a lot of instructions for the Ukrainian artists by the Moscow masters though. Many Ukrainian art experts tried to tell truth to the public on the pages of the local newspapers and art collections issued by the Institute of Art, Folklore and Ethnography of the Science Academy of the Ukrainian SSR. However, even the slightest deviation from the communist doctrine into the national aspect or mentioning of impressionism and pre-revolutionary avantgarde art ran into trouble with Moscow. It was all for nothing to hope for any

favorable opinion as to the authenticity of the Ukrainian art within such a situation.

Thus, the method of the socialist realism based on «the high communistic morality» became the style of the Soviet Ukrainian art in the understanding of the post-war critics. The majority of the Soviet researches in the Ukrainian art used the term «socialist realism» while speaking of the modern art. There could not have possibly been the other way as the totalitarian system crushed the least will expression in the art.

We can state it in general – there is every reason to believe that the different understanding of the socialist realism urges to further examination of a diversity of the controversial issues.

At the early thirties the Ukrainian art regarding the plastic arts of other USSR republics, both of the European area (Belarus, Russia) and the Transcaucasian (Georgia, Armenia, Azerbaijan) and Central Asian regions (Kazakhstan, Uzbekistan and Kyrgyz), determined its own way of development based on the strong national traditions and achievements of the European art of that period. The struggle for the national ideals had started in Ukraine (both Eastern and Western) long before the victory of the socialist revolution of 1917 in Russia.

The cultural life of the beginning of the XX century was marked with numerous organizations and unions – their creative principles, congeniality and difference would become the subject of the national and global research. The overwhelming majority of the Ukrainian, Russian, Belarus, American and European scientists investigated the first years of the past century; of course, they studied the principles of the associations and unions in Russia and Ukraine. At the same time, there is still no common document and accurate classification with the art analysis. In the early thirties, the graphical art section of the 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 Revo-

lutionary Artists of Ukraine – took the leading role among a great number of the newly projects. Nearly all art organizations of Ukraine stopped their existence in the period of 1932–1938.

Resolution «On Reformation of the Literature and Art Organizations» put an end to the confrontation between the certain groups – the communistic unions of the Soviet writers, journalists and artists were arising shortly. The triumph of the art that was «national by its form and socialistic by its essence» turned out to be inevitable due to the intrusion of the Communist Party, its morality and ideology supported by the punitive institutions. This is the first important factor in objective understanding of the further development of the culture and art in 1930–1950. The people of little education and art knowledge came to power still in Lenin's times. The thesis that the art should belong to people and an artist should be political became the logical sequel in the ideology of the winners. The following twenty years made «essential» steps in distorting the art process. According to the opinion of Professor Yu. Shapovalov, 700 Ukrainian artists were repressed during 1920–1950. The regime took reprisals till the Great Patriotic War. At the same time, there appeared the new layer of «leader artists». Formula «about the Soviet Ukrainian art as a leading edge of the ideology» was accepted without any objections. The totalitarian system with its accomplices forbade and destroyed a mere trace of any opposition in the art at that period.

Such «a cultural» policy undoubtedly hindered the creative process of the

Ukrainian fine arts, literature and architecture. The country of short odds formed the similar culture. The USSR was under Bolsheviks supervision in the twenties (except for the Central Asia). Structuring of the Soviet republics finalized between 1924 and 1934. Nevertheless, the nationalism remained a constant threat for the stability of the state. Stalin understood and recognized that the national culture issues were closely connected with the political allegiance to Moscow and that is why the special attention was given to determination of the very essence of non-Russian cultures in the Soviet state. In May of 1925 Stalin made his speech

«On the Political Tasks of the Eastern Nations» where he stated «What is the national culture? How can it be agreed with the proletarian culture? Was not it Lenin who said that there are two cultures – bourgeois and socialist; the national culture slogan is a reactionary motto of bourgeoisie which tries to blight the working people with the poison of nationalism?» During the following fifty years the word combina-

tion 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 physically destructed. Having punished the team of the monumental artists of the new art ideas, the Soviet regime destroyed the basis that could have led to further development of the Ukrainian culture and art during the next ten years. The efforts of the ideologists leveled the concept «Boychukism» to the most negative meaning that was bearing hidden danger and threat to everybody who dared mention it. The Teacher and his School were doomed to death. M. Boychuk was put to death July 13, 1934. The monumental works of M. Boychuk and his colleagues V. Sedliar, I. Padalka, S. Nalepiska, M. Kasperovych and others were destroyed; their names disappeared from the pages of the Soviet art history for a long time. It is hard to find a sketch or student's drawing of 1930. Everything that was connected with the name of M. Boychuk or his students seems to have been found long ago or perished forever. In this research the author managed twice to come close to the originals of the art heritage of M. Boychuk and his circle. The first one is the record of conversation with V. Zabashta

who was Dean at the Kyiv State Art Institute in 1973 and tried to save the frescos of Boychuk's people that were discovered after the fire in one of the workshops on the second floor of the institution. The frescos' restoration was forbidden; they were painted out again according to the instructions of the management. It was also prohibited to take some pictures of them; but there is a detailed transcript of the depicted motives¹.

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 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 Praxiteles and the technique of Michelangelo, Rodin and Hildebrandt, the Ukrainian masters under the Party guidelines had to find their style that was typical for that period and to become a part of the Soviet ideological doctrine. A sculptor should support the myth about the extraordinary significance of the Party policy, demonstrate his full agreement with it and confirm the non-competence of the art. It was strange that irrespective of the ideological grips the general level of the sculpture school of the Soviet Ukraine in 1930–1950 improved and strengthened in the skills gaining the experience of the Aesop language.

With the beginning of the thirties the Ukrainian painting, as other plastic arts, was at the verge when all non-realistic achievements and gains were rather dangerous for creators. Before that time the Ukrainian culture, as a branch of the European art chain, was under the same impact which was common in other countries. This similarity was supported by the relations with the exhibition activity of France, Germany, Austria, Romania, Czech Republic, Po-

¹ The transcript is kept in the record library of O. Rogotchenko.

land as well as the painters' visits (mainly those from the Western Ukraine) to Canada and the USA. The Ukrainian painters of the mentioned period used to achieve the world success. A strong body, sound mind and iron will of the nation became the directive standard of the new art. The allegoric meaning of N. Ostrovsky's «How the Steel Was Tempered» (1932–1934) was an upbringing method for Bolsheviks. The phrases «the iron will of the leader and the party», «the iron unity of Bolsheviks», «iron pilots and tankmen», «iron wings» were the logical continuation of depiction of a strong man and his leader. The leaders of the totalitarian countries, in fact, supported the idea of a superman while depicting a leader and his actions. The Hitler's ideals were «bodies of soldiers as strong as steel». However, the Ukrainian painting phenomenon lied in the fact that under existing conditions of the forced choice and fear of imprisonment the creation of most painters did not fall into decay, but on the contrary, improved in its professionalism. The triumph of the socialist realism method did not come at once as it may seem now. It should be remembered that Ukraine, though being a Soviet republic, remained the European country and its art was advancing in the European context. The social orders used to reign in painting, that is, there were desirable and undesirable themes. Depiction of a strong and sound man was among the favorites. Fedir Krychevsky seems to have become the most typical here – in 1926 he painted

«Self-Portrait in the White Sheepskin» where he depicted himself as a mythic warrior, though emphasizing the nationality by the ornament on the sheepskin. One of the next works that would glorify the power of a man would be «Winners of Vrangele» with the strong figures standing on the conquered land. The painting

«Jolly Milkmaids» would fully prove the doctrine of likeness of the Ukrainian art with the Russian and European ones of those times. The Russian O. Deyneka addressed the strong man theme in his «Lunch-Break in Donbass» (1935) where he depicted five young men playing football; A. Plastov contrasted the physical power of a man with the bathing horses in his «Bathing of Horses» (1937). The strong backs in the painting of Ukrainian Yu. Bershedsky «Fishermen» have something in common with the same sound bodies of German A. Kampf «The Rolling Shop» (1935–1937); the merry confidence of «The Girl from HitlerJugend» (1937) of E. Sundt resembles the girlish characters in O. Luibimovsky's

«Evening in Steppe» (1937). The work of Spaniard R. Son-Scuv «Cement and Brick» (1936–1938)

with a worker with a hammer and brick in the strong hands reminds of the man characters in the works of L. Muchnyk «Rebellion on Cruiser

«Ochakov» (1936) and «Supply Provisions to Battleship «Potyemkin» (1934). The depiction of a physically strong man in the painting of the totalitarian countries had logical sequence in upbringing of a new man in the late thirties. This very art was confessed as a clear one for the plain people. The party concept would be of the most usage in the painting. According to O. Zhdanov's speech at the Session of the Union of Writers in 1934, 'the painting should be an ideological reformer and educational means in the spirit of socialism». The socialist realism painting of the Stalin epoch presented the events as a programmed «wonderful future». The party task to depict an ideal society found its response in the imaginative joy of many paintings («Jolly Milkmaids» of F. Krychevsky (1937),

«Collective Farm's Fields in Blossom» of H. Svitlytsky (1935), «Workers of Dniprobud» of K. Trokhylenko (1937) and others). Merry and light-hearted life could be traced in the paintings of other countries of the totalitarian regime. Germany and Italy were the most typical among them. The incessant promise of the Communist Party about the wonderful future would require the compulsory optimism in any painting; its absence might have tragic consequences. One could understand the psychological state of an artist who was forced to shut his eyes to great misery around. Meanwhile, in the nearest time the negative and tragic characters would get more places than the positive ones («Interrogation of an Enemy» of V. Kostetsky, 1937).

While comparing the painting of the thirties in the countries of the totalitarian regime (Ukraine, Russia, Germany and Italy) a number of similar traits in the art became rather clear. This can be vividly traced in the painting. The drastic changes took place in the painting circles of the above-mentioned countries during the ten pre-war years. The process was quite remarkable in the works of Ukrainian, Russian, German and Italian painters – there were number of identical subjects in depiction of the government leaders, workers, youth and leisure in the totalitarian countries of Europe. At the same time, there were considerable differences – enthusiasm and frequent portrayal of the bared female and male bodies by the German painters (E. Zobberbir, I. Salinger) was practically forbidden in Ukraine.

If in the early thirties there was some resistance to the official doctrine in the Ukrainian SSR, in the later period color, composition and subject were fully

dependent upon the totalitarian dogma. The similarity in development of painting genres of the different countries would last till the end of the Great Patriotic War. The thirties would become only the start of the new socialist culture in the painting of the USSR and the Ukrainian Republic and prosperity that had ended with the full destruction of the fascist cultures in Germany, to less extent in Spain and Italy. The first wave of the cultural terror gave rise to the new model of the totalitarian art in the late thirties. The desirable and recommended themes of the thirties would become obligatory in the following forties and fifties; the new totalitarian art would come into a new phase – a developed socialist realism.

The graphic arts of the Soviet Ukraine of the pre-war, war and post-war periods still remain the most tragic and less examined from the view of the social, political, economic and moral factors that influenced and formed the main lines in the art development. The union of three time periods of 1930–1950 is purely conditional from the point of review of the period. Art processes between the year of 1929 (anniversary of Stalin, the beginning of his cult, mass repressions, destruction of the majority of the Ukrainian intellectuals, famine genocide, collectivization, industrialization) and of June 1941 (the beginning of the war) differ drastically from the art development in the war periods. No matter how strange it may sound, art demolition process in the pre-war times determined by the political pressure and fear of physical destruction played a reverse role in the war graphic arts (posters, pencil drawing). An artist, especially a military one, got quite a different status. The graphic arts were enriched with the features of the social significance as they became a guide between the state and people. An artist turned into a figure necessary for a regime and state machinery. The censorship pressure did not reduce but it became somewhat different; the Stalin cult gave way to propaganda and an artist, especially a front-line soldier, turned into an executor of government orders. The overwhelming majority of the painters and sculptors became graphic artists as pencil drawing was the only possibility for creative work at that time.

The war years differed markedly from the other two periods. There was practically no struggle for art tendencies as it had been in the early thirties. The art creation, first of all, the graphic arts experienced the full submission to the government orders and supervision.

Reporting and illustrative scenes were implanted into the graphic arts since the middle of 1930. «Actualization» of the art of Itinerants was subordinated

to «the conflict-free theory» that envisaged depiction of the exclusively positive traits of the Soviet reality.

The political poster got a special strong social and economic support from the official authorities with the changes of the art policy after the resolution of

1932. This sector fully switched to the racks of the totalitarian ideological system. It became a fashion to use Stalin's quotes. The character of the leader and political slogans were spread over the easel graphic works and book script. The late thirties were marked with the considerable censorship pressure over the context of the publications and styling of the printed output. Thousands of publications were withdrawn every month; many authors were suppressed and got under repressions. The social situation in the Ukrainian SSR forced many artists to further ideologization of their art. At the same time, they tried to resist, to the extent possible, the party requirements that turned the art back hindering its advance. Many famous Ukrainian graphic artists did not enter the path of conformism. They produced the highly professional book illustrations full of convincing characters, individual manner, skill perfection and stylistic expressiveness.

The war period of 1941–1945 marked the creative fates of many artists. Lots of graphic masters perished in the war. It is notable that the words of the art posters and the stylistic techniques were richer and more courageous in the art means. Poster «Death to Fascism!» of A. Strakhov can serve as a sound example of the expressiveness. The artists in the hinterland worked at the military factories and enterprises.

Already in the early post-war years the posters and caricatures became one of the spiritual factors of Ukraine's culture and self-consciousness development. The artists started to work without war censorship, though the ideological clutches intensified their pressure on the creators – this might be explained by the beginning of «the cold war», ideological, military and political confrontation of East and West. On coming back from the war the Ukrainian artists started to experience the clutches and strict instructions that gradually drove them into a corner of the primitive topics.

The common themes, topical social problems of the everyday life that used to be far from the politics provided larger scopes for creation of the satire graphic artists in the post-war period.

The printed output returned to its pre-war volumes after the war, masters of the graphic arts began to work over the illustrations to the Soviet and foreign classics. The contemporary Ukrainian literature held a significant place in the works of the art-

ists. Creators of the elder and younger generations tried to restore the arsenal of the expressive means of book graphics. The best works of the leading Ukrainian artists of 1940–1950 gave a sense of resistance to the government ideology to follow the shallow canons of the vital activity. Servile flattering to the social orders of the Party clique guided for «varnished» and pseudo-optimistic depiction of the reality. It should be mentioned though that there was much development of the style and characters in many types of graphic arts that led to the qualitative change in the art of many Ukrainian masters in the middle of 1950. V. Kasian, O. Pashchenko, M. Deregus, O. Dovhal, Z. Tolkachov, I. Dayts, V. Myronenko, O. Kulchitska, O. Danchenko, O. Shovkunenko, V. Lytvynenko, K. Agnit, V. Hlyvenko, O. Koziurenko, B. Shapoval, O. Reznychenko, F. Samysev and many others were working productively in the genres of poster, caricature, book illustration, and easel-graphics. The artists did not lose their individual manner and style; even under the Stalin's dictate they did not betray their creative approach and adhered to the national and progressive traditions. Unfortunately, the 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, aesthetic, 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 loop-

hole 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. Cherleniiovsky, M. Symashkevych, N. Barova, S. Danylyshyn, L. Kosmina, M. Matkovych, O. Bobrovnykov, I. Kurochka-Armashevsky, M. Nedilko and others.

The repertoire of the drama and opera theaters in the post-war times was broadened at the account of not always professional works. The drama theater, being much dependent on the repertoires and handles, was in quite a miserable situation in the prov-

inces. The leading theaters were not in a better position. The repertoire policy of the regime forced the theaters to earn on tour and to stage

«crowd-puller» plays. The ideologically recommended performances were beneath criticism and had no success with the public – they often quitted the stage after the first night. It was that very time when the theater became the arena of great-power struggle with «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.



В. Зарецький. На тлі космосу. Картон, олія. 1960-ті



Т. Яблонська. Юність. Полотно, олія. 1969



М. Бабій. Цукор Поділля. Полотно, олія. 1986



О. Заливаха. Більярд (Табірне). 1989



О. Шинін. Перегони. Картон, темпера. 1989



С. Григор'єв. Прийняття до комсомолу. Полотно, олія. 1949



А. Рибачук. Юнга. Темпера. 1957



*І. Яценко. Герой Соціалістичної Праці Гагаскіна Л. І.
Полотно, олія. 1957*



*Ю. Сиротенко. Землемір.
Полотно, олія. 1968*



*В. Мамсіков. Бригадир.
Полотно, олія. 1974*



*К. Ломикін. Комуністична молодь.
Полотно, олія. 1969*



*В. Пузирков. Чорноморці.
Полотно, олія. 1947*



*В. Полтавець. Полководець
Богдан Хмельницький. Полотно, олія. 1974*



О. Солодовніков. Форсування Дніпра. Полотно, олія. 1970



П. Козін. В 41-му. Полотно, олія. 1985



Л. Сотник. 1941-й рік. Шахтарська дивізія. Полотно, олія. 1984



А. Горська. Дума. Сонячне коло.
Папір, монотипія. 1963–1964



М. Глуценко. Розмова селян з Тарасом Шевченком.
Полотно, олія. 1938



Г. Неледва. Тарас Шевченко –
студент Петербурзької академії. Полотно, олія. 1964.



К. Філатов. Тарас Шевченко на засланні.
Полотно, олія. 1964



В. Рижих, Г. Неледва. Т. Г. Шевченко і його сучасники. Полотно, олія. 1960



Г. Меліхов. Молодий Тарас Шевченко у К. П. Брюллова.
Папір, олія. 1952



М. Каплан. Тарас Шевченко у майстерні.
Полотно, олія. 1961



Ф. Кричевський. Портрет Тараса Шевченка.
Полотно, олія. 1928–1929



М. Івасюк. Портрет Т. Шевченка.
Полотно, олія. 1924



М. Романишин. Джерело. Полотно, олія. 1970–1971



І. Григор'єв. Будівництво. Полотно, олія. 1973–1976



П. Кодєв. На колгоспному полі. Полотно, олія. 1930



І. Падалка. Збирання помідорів. Полотно, олія. 1932



К. Ломикін. Троянди. Полотно, олія. 1980



Д. Кічко. Натюрморт. Полотно, олія. 1976



О. Шалабаєва. Натюрморт сільський.
Полотно, олія. 1970-ті



Є. Звєздов. Натюрморт з глеком. 1975



*І. Марчук. Міський пейзаж.
Картон, темпера. 1963*



*В. Пузирков. Біля ріки. Після дощу.
Полотно, олія. 1981*



*Г. Чернявський. Яблуні цвітуть.
Полотно, олія. 1963.*



*С. Шишко. Хрещатик.
Полотно, олія. 1973*



Г. Світлицький. Колгоспи цвітуть. Полотно, олія. 1935



Ю. Луцкевич. Жан-Жак Руссо і ми. Полотно, олія. 1980–1984



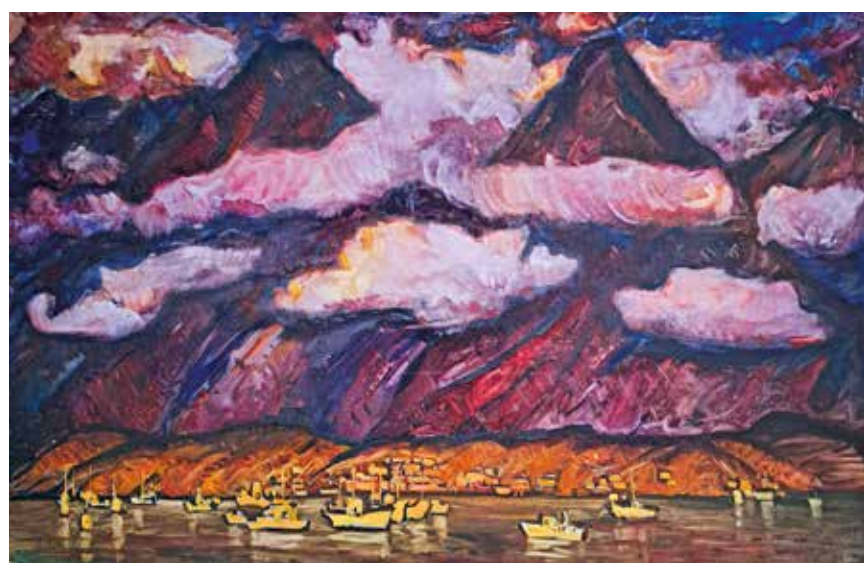
С. Пустовойт. Комета Когоутека. Полотно, олія. 1976



О. Полтавець-Гуйда. Останній автобус.
Полотно, олія. 1980



С. Одайник. Вечірнє світло.
Полотно, олія. 1982



Г. Чернявський. Біля східних берегів. Полотно, олія. 1980



М. Гуйда. Тиша. Полотно, олія. 1982,



Є. Ткаченко. Перше сонечко.
Полотно, олія. 1940–1950-ті



С. Григор'єв. Студентка.
Полотно, олія. 1976



В. Реунов. Портрет художниці
Галини Неледві. Полотно, олія. 1972



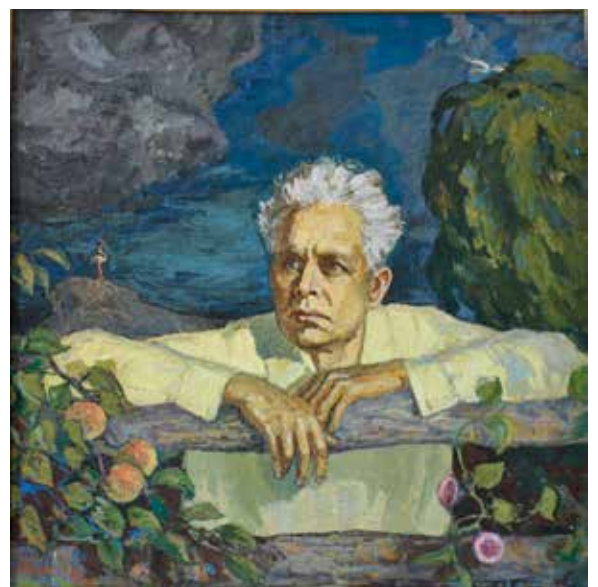
В. Зарецький. Зоотехнік Люба Палагута.
Полотно, олія. 1963



О. Баумейстер. Телятниця Є. Даценко.
Полотно, олія. Початок 1980-х



А. Горбенко.
Автопортрет. Полотно, олія. 1976



І. Кулик. О. П. Довженко на рідній землі.
Полотно, олія. 1976–1982



М. Бойчук. Жіночий портрет.
Початок 1910-х



І. Григор'єв.
Зоя. Полотно, олія. 1961



О. Шалабаєва. Портрет львів'янки.
Папір, акварель. 1970-ті



Ю. Вакулєнко. Автопортрет.
Картон, олія. 1980



С. Григор'єв. Ентузіасти Каховки.
Полотно, олія. 1976



О. Солодовніков. У хвилини відпочинку.
Полотно, олія. 1960-ті



Ю. Луцкевич. Відновлення депо.
Полотно, олія. 1979



*А. Горська. Козак Мамай.
Картон, олія. 1960-ті*



Л. Піша. Дорога. Полотно, олія. 1990



*М. Бойчук. Молочниця.
Картон, темпера.
1922 – початок 1923*



*Е. Котков. Параджанов і його муза.
Полотно, олія. 1965*



*В. Седляр. Портрет дівчинки.
Фанера, темпера. 1928*



*Г. Гавриленко. Дві жінки в природі.
Полотно, олія. 1965–1966*



*М. Бойчук. Урожай.
Папір, гуаш. 1910*



*Т. Яблонська.
Насіння. Полотно, олія. 1969*



Ф. Тетянич. Обличчя Всесвіту. Оргаліт, олія. 1980-ті



Є. Гула. Літа молодії.
Полотно, олія. Друга половина 1980-х



Ю. Вакулєнко. Син.
Картон, олія. 1984



С. Сичов. Ніч. Картон, олія, колаж. 1969.



В. Хруцц. Без назви. Полотно, олія. 1988



О. Дубовик. Реквієм. Полотно, олія. 1977



О. Заливаха. Картон, темпера



Л. Панченко. Вогнище інквізиції. Колаж. ДВП, пальтові тканини. 1973



О. Соколов. Музика сфер. Папір, мішана техніка. 1979



Б. Кузьма. Плотина в Габчи́ково. Полотно, олія. 1989



М. С. Кочубей. Їхали чумаки, та із України з серії «Наша пісня». Кольоровий офорт. 1989



В. Сидоренко. Весна. Полотно, олія. 1981



В. Сидоренко. Юність. Полотно, олія. 1982



С. Параджанов. Без назви [Дерево життя]. Картон, асамбляж. Ймовірно, початок 1980-х



*В. Одайник. Базар, етюд.
1968*



*Г. Севрук. Пролісок (Надія Світлична).
Картон, темпера. 1972*



М. Глуценко. Седнів. Полотно, олія. 1980-ті



Т. Яблонська. Нові вікна. 1964



В. Ковтун. У батьківському домі. Полотно, олія. 1988



В. Ковтун. Біля печі. Полотно, олія. 1991



М. Драк. Ескіз декорацій до вистави «Фронт». 1942



М. Драк. Ескіз декорації до вистави «Йшов солдат з фронту». 1942



М. Драк. Ескіз декорації до вистави «Запорожець за Дунаєм». 1942



А. Петрицький. Ескіз костюма міщанки до вистави «Тарас Бульба» М. Лисенка. 1955



А. Петрицький. Ескіз костюма святого отця Альбрехта до вистави «Навіки разом» Л. Дмитерка. 1949



Б. Ердман. Ескіз декорації до вистави «Правда». 1937



М. Драк. Ескіз декорації до вистави «Фронт». 1942



В. Агранов. Ескіз декорації до вистави «Павло Корчагін». 1956



М. Драк. Ескіз декорації до вистави «Честь сім'ї». 1952



М. Драк. Ескіз декорації до вистави «Маруся Богуславка». 1943



М. Драк. Ескіз декорації до вистави «Хазяїн». 1953



М. Драк. Ескіз декорації до вистави «Безталанна». 1942



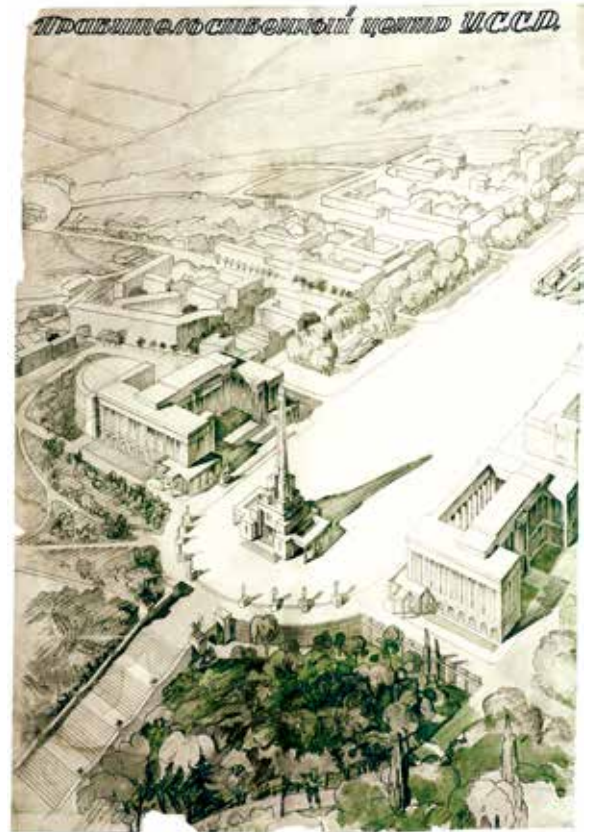
*Ф. Нірод. Ескіз декорації до опери «Арсенал»
Г. Майбороди. 1960*



*О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз декорації до вистави
«Молода гвардія». 1956*



Проект бригади Я. Штейнберга (Київ). 1935



О. Молокін. Перспектива з боку річки Дніпро.
Конкурс на забудову Урядового кварталу.
1934–1935



Проект бригади І. Фоміна (Москва). 1935



II тур. Проект бригади В. Рикова (Київ). 1935



В. Хоменко, О. Роготченко на виставці «Конкурсні проєкти Урядового центру в Києві 1935». Виставковий зал «Хлібня» Національного заповідника «Софія Київська». 2004



Архітектори Д. Чечулін, Г. Орлов (Москва).
II тур. З правом доопрацювання. 1935



Проєкт бригади В. Заболотного.
1935



Всесоюзний конкурс на готель у Києві. Проєкт під девізом «Метелик». 1939



П. Глущенко. Ваза. 1944



В. Павленко. Ваза. 1957



В. Павленко. Блюдо. 1957



Автори: форма – В. Царинюк, розпис – Копитюк. Унікальна ваза. Косів. 1950-ті.



О. Ранаї. Композиція «Зої від Олі». 1969



А. Мойсеєва,
Т. Герасименко.
Предмети
від чайного сервізу
«Фестиваль УРСР».
ПФЗ. 1957



Д. Головка. Лев «Кучерявий».
Посудина. 1967



О. Міловзоров.
Пес Макс. 1985



Д. Головка. Баран «Рогач».
Посудина. 1970



О. Жникруп.
Дебют. КЕКХЗ. 1960



Л. Івковська. Ван Клайберн.
КЕКХЗ. 1960



М. Трегубов. Композиція пам'яті кобзаря.
Коростенський ФЗ. 1964



Г. Кломбицька. Баба. Буди. 1960



С. Голембовська (Бовзан). Діти та голуби. 1957



О. Рапай. Станіславка. КЕКХЗ. 1962



Т. Демченко. Глина. Опішня. 1963.



В. Павленко. Чайна пара. 1960



Л. Мешкова.
Сережки, перстень.
Глина. 1965



*І. Литовченко.
Т. Г. Шевченко.
Гобелен. 1961*



*І. Литовченко.
Радянська Україна.
Гобелен. 1960*



*І. Литовченко.
Ленін. Гобелен.
Початок 1960-х*



Н. Клейн,
С. Кириченко,
Р. Кириченко,
Т. Г. Шевченко.
Мозаїка.
1978–1979



Н. Клейн,
С. Кириченко,
Р. Кириченко.
І на оновленій землі.
Мозаїка.
1978–1979



В. Вірачев.
Композиція «Лазурит». 1966



О. Косулін. Перстень і сережки «Лазурит».
Друга половина 1960-х



Ю. Мазуренко.
Сережки. 1967



Автор невідомий.
Сережки. 1969



О. Косулін.
Сережки «Листок». 1969



А. Крюков.
Перстень «Друза». 1967



Є. Жданов.
Брошка. 1966



Є. Жданов.
Кулон «Сердолік». 1967



Є. Жданов.
Брошка «Скіфія». 1968



В. Друзенко. Брошка
«Вільна композиція». 1967



О. Роготченко.
Перстень. 1969



А. Крюков. Перстень
«Фараон». 1969



А. Крюков. Жіночий
перстень. 1969



А. Крюков.
Перстень. 1969



Ю. Барановський.
Перстень. 1969



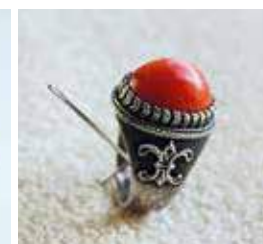
О. Косулін. Перстень.
Друга половина
1960-х



П. Чепурний.
Перстень. Сканд.
1969



Є. Жданов.
Перстень.
1967



О. Косулін. Жіночий
перстень. Кінець
1960-х



О. Роготченко.
Перстень «Коралі».
1969



О. Косулін. Композиція
«Діти миру». 1960–1970



О. Косулін. Кулон
«Роза». 1969



О. Косулін.
Кулон «Щастя». 1970



О. Косулін.
Кубок. Ескіз. 1969.
Виконання – 1976



Є. Жданов.
Кулон «Сердолік».
1967



О. Роготченко.
Композиція «Тополя». 1978



Є. Жданов.
Кулон. 1967



В. Балибердін.
Гарнітур «Птахи».
Кінець 1980-х



Зразки мосяжництва



А. Рибачук, В. Мельниченко. Огорожа на могилі лікаря В. Кравцова. Метал. 1990-ті



С. Роготченко в майстерні О. Міловзорова. Андріївський узвіз. 2017



О. Роготченко. Янголи пекла. Метал, гарячі емалі. 1979



О. Роготченко. Серія «Гра». Метал, гарячі емалі. 1979



Б. Новосельський. Кований метал. Початок 2000-х





А. Забой. Пієта – ХХ ст. на смерть Алли Горської. Бронза. 1970 р.



В. Протас. Портрет І. Стравінського. Бронза. 1987



Б. Микитенко. Т. Г. Шевченко. Бронза. Кінець 1970-х

М. Савельєв. Безкінечність. Дерево, різьба. 1960-ті



Ю. Синькевич. Коханці. Бронза. 1985



В. Бородай. Гіпс. Друга половина 1980-х

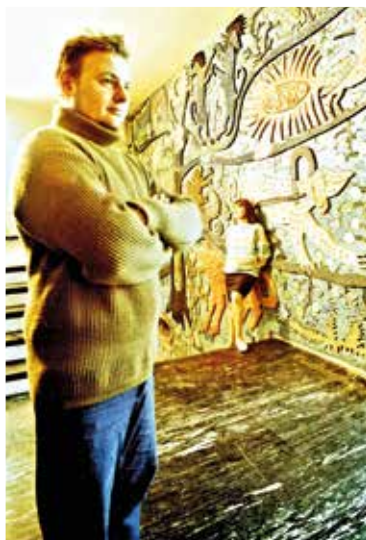


Є. Прокопов. Гра. Бронза і патина. 1982

Дорогой Алена!
мы надеемся – нет,
мы уверены – что
изучение этой книги
обогатит тебе
посылками в художес-
твенный институт
А.М.В.
сентябрь 1970г.



Перевод
Ж. Розенбаума
Вступительная
статья
и научная редакция
О. Швидковского







Авто, куплене митцями за допомогою фонду «Народний тил», їде на фронт. Голова фонду Г. Тука. 2014



Вручення нагороди доктору мистецтвознавства, професору Олексію Роготченку за багаторічну волонтерську діяльність та надання духовної допомоги війнам ЗСУ генерал-майором медичної служби, командувачем Медичних сил ЗСУ Анатолієм Казмірчуком. 2024



На відкритті виставки «Малюємо з війном». Проект «Артрерапія». Куратори проекту – підполковник ЗСУ Інна Черненко, доктор мистецтвознавства, професор Олексій Роготченко. 2024



Майдан Незалежності. На чергуванні. 2014



Відкриття ковальського монумента «Незламність» в одному з госпіталів України. 8 травня 2024 р.



Третій день війни. Київщина. 2022

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. Burluk, V. Yermilova). Boychukism became the bright national phenomenon.

Totalitarianism formed the other art that was fully dependent upon the Party instructions and policy. Introduction of the socialist realism approved by the First Congress of the Soviet Writers in 1934 as the only official creative method destroyed all other art tendencies. The regime chopped off any new forms of the plastic language accusing the artists of the formalism and depriving them of the inner development and experiment. In order to execute the art propaganda function with the help of the methods of the socialist realism the artists were assigned with a task to create a joyful picture of the realized dreams. The painter had to support the myth on the non-competitiveness of the art environment in Ukraine and the exceptional role of the Party policy and to demonstrate the full agreement with the regime. Any manifestation of the national peculiarities in the art was considered as «Ukrainian bourgeois nationalism». The avantgarde artists, who gave art language to the

post-revolutionary decade, turned out to be unready for producing myths as they did not grasp the life transformations and were oriented for the tastes of the certain intellectual elite that were destroyed by the totalitarian regime during the two decades after the revolt (1917–1937).

The official approval of the socialist realism deconstructed 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. Zerberbir, 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.

ПІСЛЯСЛОВО

У пропонованій монографії на основі багатого фактологічного матеріалу щодо природи змін в українському образотворчому мистецтві та шляхів його розвитку в першій і другій фазах становлення радянського тоталітарного режиму здійснено теоретичне обґрунтування стилістичних особливостей зображального мистецтва України 1920–1980-х. Для студіювання проблеми використано історико-культурні й інформаційно-аналітичні аспекти термінологічного слововжитку, що окреслюють термінологічну визначеність культурно-мистецьких явищ, характеризуються історико-культурною філіацією наукового ставлення до проблеми тоталітаризму в джерелознавчій ретроспективі та перспективі.

Дослідження підтвердило основні положення авторської концепції та забезпечило можливість сформулювати висновки.

1. Проаналізовано характер суспільно-політичних змін в Україні 1920–1980-х, що зумовили шляхи розвитку живопису, графіки, скульптури, мистецтва театральних художників, професійного декоративного мистецтва за радянського часу. У процесі аналізу комплексу архівних джерел, наукових праць і матеріалів з досвіду роботи митців досліджуваного періоду з'ясовано, що особистість митця досліджується не лише як найвища цінність суспільства, а її розвиток – як своєрідна творча місія, але передусім як культуротворчий центральний чинник, що актуалізує проблему обґрунтування мистецьких, політичних, психологічних і соціальних засад, забезпечення усіх видів мистецького життя, цілеспрямованого формування мистецького середовища, необхідність морфологічного аналізу творів мистецтва, що були створені в умовах вимушеного тотального контролю з боку держави.

2. Обґрунтовано теоретичну концепцію особливої моделі існування мистецтва в умовах

тоталітарного суспільства (на прикладі зображального мистецтва України 1920–1980-х років). Доведено, що за таких умов необхідно було перебороти опір митців старшого покоління, котрі здобули освіту в дореволюційних академіях чи художніх студіях і через те мали щодо новоствореного методу соціалістичного реалізму «старе розуміння». Страх митця перед загрозою опинитися в таборі «формалістів» спонукав останнього до безумовного і внутрішньо примусового зниження творчих потенційних можливостей. Спростовуючи поняття «стиль», радянське мистецтвознавство пропонувало об'єднання стилю з методом. Це дає змогу зрозуміти, навіщо комуністичній ідеології була потрібна боротьба з поняттям про стиль. Утверджений на початку 1930-х соцреалізм мусив водночас бути і стилем, і методом.

3. Виявлено науково-мистецтвознавчу сутність, закономірності, суперечності в процесі становлення зображального мистецтва України, здійснено уточнення й модифікацію основних понять тоталітаризму т. зв. першої (1920–1940-ті) і другої (1940–1960-ті) фаз розвитку зображального мистецтва. Залучення до розгляду архівних джерел із фондів Комітету державної безпеки УРСР, Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, архівів Національної спілки художників України, приватного архіву автора, переважна більшість яких оприлюднюється вперше, дозволило змалювати трансформацію форм суспільно-історичних процесів, що відбувалися в 1920–1980-х, із значною мірою наукової переконливості.

Встановлено, що довкола мистецьких процесів повоєнного часу, особливо в царині живопису, існують два підходи. Перший запропоновано незначним прошарком представників старшої школи мистецтвознавства, і він полягає

в тому, що мистецтво соцреалізму досягло великих успіхів завдяки ідейності та партійності. Другий передбачає заперечення мистецтва періоду 1920–1980-х як такого, що не відповідало нормам загальнолюдської моралі та прославляло несправжніх героїв, їхні удавані подвиги й досягнення. Практично всі докази стосовно наукової рівноваги обох версій ґрунтуються на прикладах творів зазначеного періоду.

4. Теоретично обґрунтовано структуру та періодизацію зображального мистецтва України 1920–1980-х. Доведено, що протистояння найбільш талановитих і творчо принципівих митців державному тиску продовжувалося упродовж 1940–1950-х, і лише у 1960-х, за доби «відлиги», цей процес конфронтації набув менш принципового характеру. Попри те, що в Україні на початок 1950-х існувало щонайменше чотири могутніх центри графічного мистецтва (Київ, Харків, Одеса, Львів), магістральне керівництво в напрямках становлення жанру, а також соціального замовлення тем здійснювали московські спілчанські очільники, і це завжди було підкріплено партійними дороговказами, статтями в центральній пресі, що мали силу документа, у внутрішніх регіональних постановках, обов'язкових до виконання.

5. Показано, що новітня культурологічна парадигма, побудована на здоровому глузді й свободі наукового пошуку, дала змогу дослідити підходи до теоретичного і термінологічного переосмислення явищ мистецтва України 1920–1980-х як таких, що не могли існувати в «позарамковій» ситуації.

Вияви нонконформізму, що набували різних форм, зосередилися в часовому проміжку початку 1950-х – кінця 1980-х і підтверджують, що нонконформізм не був цілісним системним рухом. Доведено, що це були емоційні відгуки окремих митців на всеохопну ідеологічну систему, спрямовану на утиск індивідуальності, самостійної творчості.

6. Розроблено модель дослідження мистецьких творів доби тоталітарного суспільства. Модель, запропонована для вивчення та дослідження тоталітарного складника українського повоєнного мистецтва, стає універсальною у віддзеркаленні суспільно-культурної парадигми тотального та індіферентного в зображальному мистецтві України. Для цього детально проаналізовано твори графічного мистецтва, скульптури та живопису з урахуванням ідеологічної фантомності образів удаваних героїв і зображення подій, яких

насправді не існувало. Особливу увагу приділено дослідженню феномену митців графічного цеху та їхнім творам як найбільш масово зробленим під час воєнних дій 1941–1945 рр. Графічні твори українських митців репродукувалися тисячними накладками в часописах і газетах, на плакатах і листівках. Встановлено, що сувора ідеологічна регламентація творчості призвела до того, що наявний у 1940–1960-х «офіціоз» став домінуючим не лише в замовних роботах, а й у виставкових творах, перетворившись на обов'язковий елемент доробку ледь не кожного митця.

7. Доведено, що в декоративно-ужитковому мистецтві паралельно з народними існували й контркультурні засади формування художніх ідеологем, які виявлялися в тематиці виробів професійних і самодіяльних майстрів-керамістів. У розвитку промислово-художнього текстилю художники намагалися застосовувати народні традиції всупереч провідній доктрині керівництва Міністерства промисловості будівельних матеріалів та Міністерства легкої промисловості, яким були підпорядковані згадані виробництва.

Простежено концептуалізацію творчих засад української металопластики в ювелірному традиційному та відродженому професійному напрямках, а також у творах ковалів, які працювали в кузнях відбудованих заводів у містах, у сільських кузнях та на підприємствах системи Художнього фонду України.

8. З'ясовано й теоретично узагальнено систему мистецтвознавчих знань, науково обґрунтовано механізми, технології та цикл дослідження мистецтва доби тоталітаризму. Окреслення термінологічної характеристики даного явища дає змогу розмежувати ці поняття. Так, термін «дисидентство» застосовується до представників опозиційного руху, котрі вимагали не лише громадянської свободи, але й свободи віросповідання. Дисиденти виступали проти утисків національних прав громадянина, проповідували свободу творчості. Зростаюче зацікавлення проблемами мистецтва незгоди в культурному житті України перших двох повоєнних десятиліть зумовило появу нового терміна.

9. Обґрунтовано наскрізні та поетапні критерії й показники динаміки розвитку образотворчого мистецтва України 1920–1980-х у різних сферах застосування: живописі, графіці, сценографії, скульптурі, декоративно-ужитковому мистецтві.

10. Доведено, що у формуванні культурно-мистецького тла України було залякування творця. У такий спосіб уперше досліджено роль мис-

тецького лідера, мистецького керманіча та пересічного художника, готового виконувати вказівки керівництва, нехтуючи власними вподобаннями.

Одержані результати дослідження підтверджують авторську гіпотезу щодо особливостей процесу розвитку зображального мистецтва України в умовах тоталітарного суспільства. Розроблення наукових засад тоталітарного мистецтва, їхньої особливої залежності від історичних, політичних і соціально-культурних чинників, сподіваємося, свідчить про ефективність вико-

наної протягом двох десятиліть мистецтвознавчої та культурологічної роботи. Доведено аспект політичної площини, коли тоталітарна система СРСР, знищивши мистецькі угруповання, створила єдину Спілку українських радянських художників і майже повністю узурпувала керівництво над митцями, які опинилися на 60 років у невилітному соціумі. Здійснене дослідження дало змогу виокремити й конкретизувати напрями подальших наукових і практичних пошуків у сенсі сучасних запитів мистецтвознавчої науки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Август І. Виставка мусить бути змістовніша. *Образотвор. мистецтво*. 1940. № 1. С. 8–15.
2. Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького: творчий шлях митця як фокусування процесів трансформації художнього життя в Україні 50-х – 80-х років ХХ століття / Ін-т проблем сучас. мистецтва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. 239 с. : іл.
3. Авраменко О. Трансформація моделі функціонування образотворчого мистецтва в Україні 2-ї половини ХХ століття. *Студії мистецтвознавчі*. 2003. № 3. С. 93–99.
4. Аккаш Е. Конформизм и протест как формы существования современного искусства. *Сучасне мистецтво* : наук. зб. / ІПСМ НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 6–12.
5. Алленов М. Структура и функция понятия социалистического реализма: тексты о текстах. Москва : НЛО, 2003. 353 с.
6. Алпатов М. В. Жолтовский и Габричевский. *Архитектура СРСР*. 1983. № 3/4. С. 103.
7. Альтюссер Л. За Маркса. Москва, 2005. С. 212.
8. Анненкова Л. Пути нашей керамики. *Декоратив. искусство СРСР*. 1983. № 6. С. 26–27.
9. Антонич Б. І. Спроба ідеалістичної системи мистецтва. *Образотвор. мистецтво*. 1993. № 3/4. С. 50–56.
10. Арендт Х. Джерела тоталітаризму / пер. з англ. В. Верлока і Д. Горчакова. Київ : Дух і літера, 2002. 539 с.
11. Арсенич П. І., Базак М. І. Гуцульщина : історико-етногр. дослідж. Київ : Наук. думка, 1987. 413 с.
12. Арсланов В. История западного искусствознания ХХ века. Москва : Проект, 2003. 763 с.
13. Архитектор Иосиф Каракис. Судьба и творчество : [альб.-кат.]. Київ : Символ-Т, 2002. 103 с.
14. Архитектура и психология / А. Степанов, Г. Иванов, Н. Нечаев. Москва : Стройиздат, 1993. 109 с.
15. Архіви окупації 1941–1944. Більше не таємно / упоряд. Н. Маковська ; Держ. ком. архівів України. 2-ге вид. Київ : Києво-Могилян. акад., 2008. 872 с. : іл.
16. Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ : Муз. Україна, 1970. 375 с.
17. Асеев Ю. С., Ігнаткін І. О. Архітектура. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ., 1961. 38 с. : іл.
18. Астанин М. Пространство конструктивизма. А. С. С. 2000. № 3. С. 94–95.
19. Афанасьев В. Верность памяти юности беспечной : путь в историю, пути в истории. *Сб. ст. и воспоминаний*. Пермь, 2002. С. 51–56.
20. Афанасьев В. Шляхами братерства і єднання. Київ : Знання, 1978. 47 с.
21. Афанасьев В. Веління часу. *Теоретичні проблеми радянського мистецтвознавства* : зб. наук. пр. Київ, 1977. С. 3–18.
22. Афанасьев В. Змістовний документ. *Українське мистецтвознавство* : міжвід. зб. наук. пр. Київ, 1993. Вип. 1. С. 155–163.
23. Афанасьев В. Ідейно-тематичне та сюжетне оновлення українського образотворчого мистецтва в процесі становлення соціалістичного реалізму. *Мистецтво і сучасність* : зб. наук. пр. Київ, 1980. С. 5–21.
24. Афанасьев В. Київський художній інститут : неопубліков. рукоп. *Приватний архів родини Афанасьєвих*. Київ, 1988. С. 35.
25. Афанасьев В. Риси сучасності. Київ : Мистецтво, 1973. 179 с.
26. Афанасьев В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. Київ : Мистецтво, 1967. 173 с.
27. Афанасьев В. Сторінка єднання. (Договір-на угода між АХРР та АХЧУ). *Мистецтво*. 1966. № 4. С. 9–13.
28. Афанасьев В. Українське радянське образотворче мистецтво 1917–1941 рр. Проблеми становлення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства / АН Української РСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ, 1984. 40 с.
29. Афанасьев В. Українське радянське образотворче мистецтво. Київ : Рад. шк., 1978. 120 с. : іл. Бібліогр.: с. 119.
30. Афанасьев В. Український радянський живопис / АН УРСР. Київ : Вид-во АН УРСР, 1962. 63 с. : іл.
31. Бадяк В. Творче життя за «перших сов'єтів». *Дзвін*. 2000. № 9. С. 131.

32. Бадяк В. Тоталітаризм і творчий процес : зб. наук.-попул. ст. Львів : ЛАМ, 1995. С. 35–36.
33. Бадяк В. Львівська організація Спілки художників України: становлення і розвій в роки сталінізму. *Вісн. Львів. акад. мистецтв* : зб. наук. пр. – Львів, 2000. Вип. 11. С. 60–70.
34. Бажан О. Політична русифікація в Україні в 50–60 рр. і реакція на неї з проукраїнської інтелігенції. *Наук. зап.* : зб. наук. пр. Полтава, 1999. Вип. 9. С. 185–188.
35. Бажан О. Процес десталінізації в Україні (друга половина 50-х – початок 60-х років). *З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ*. 1996. 1. С. 469–480. URL: http://resource.history.org.ua/publ/gru_1999_1_469.
36. Базаянц С. Украинские монументалисты: от количества к качеству. *Декоратив. искусство СССР* 1978. № 5 (246). С. 14–23.
37. Баран В. К. Україна 1950–1960-х рр.: еволюція тоталітарної системи / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича, 1996. 447 с.
38. Баран В. К. Україна: новітня історія (1945–1991) / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича, 2003. 670 с.
39. Баран В., Даниленко В. Україна в умовах системної кризи 1946–1980 рр. : [в 15 т.] Т. 13. Київ : Альтернативи, 1999. 304 с.
40. Барановська Н. П. «Відлига» й повернення до командної системи. *Україна : 2-га пол. ХХ ст.* : нариси історії. Київ, 1997. С.11–21.
41. Барбалат О. В. Візантійсько-києворуські золотарські традиції у сучасному ювелірному мистецтві України : дис. на здобуття ступеня д-ра філософії : 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Київ, 2023.
42. Бардина Р. А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры: товароведение и организация торговли. Москва : Высшая шк. 1977. 311 с. : іл.
43. Бардина Р. Товароведение изделий народных художественных промыслов и сувениров и организация торговли ими. Москва : Высшая шк. 1972. 247 с. : іл.
44. Бассехес А. Художники на сцене МХАТ. Москва : ВТО, 1960. 140 с.
45. Батіг М. Наші магістралі (1941–1944). *Карби* : [дод. до журн. «Образотворче мистецтво»]. 2002. № 1. С. 24–31.
46. Батіг М. Творчо-організаційна діяльність Львівської організації Спілки художників УРСР 1939–1989. Львів : Обл. кн. друк., 1990. 67 с.
47. Батіг М. Ювілей. *Молода Галичина*. 1998. № 19. С. 3.
48. Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині: спомин старого емігранта за роки 1908–1950. *Новідні*. Торонто, 1952. С. 6–9.
49. Безгін О. Становлення закладів освіти театрального та кіно-телемистецтва в Україні : іст. нарис. *Культурол. думка* : щорічник наук. пр. Київ, 2012. № 5. С. 103–108.
50. Безхутрий М. Олександр Довгаль : кат. вист. граф. творів 1958–1958. Харків : [б. в.], 1959. 61 с. : іл.
51. Безхутрий М. Олександр Михайлович Довгаль. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 58 с.
52. Беликова Л. Первородство керамики и реабилитация изобразительности. *Декоратив. искусство СРСР* 1981. № 10. С. 9.
53. Белічко Ю. Мистецтво, народжене Жовтнем. Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура : [альбом]. Київ : Мистецтво, 1987. 343 с. : іл.
54. Белічко Ю. Тема – ідея – образ: тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945–1972). Київ : Наук. думка, 1975. 278 с. : іл.
55. Березкин В. И. В. В. Дмитриев. Москва : Художники РСФСР, 1981. 296 с.
56. Березкин В. Театр Йозефа Свободы. Москва : Изобразит. искусство, 1973. 197 с.
57. Березницька Л. І. Від червоного до блакитного. Київ : Оранта, 2004–2005. 668 с. : іл.
58. Білокінь С. Масовий терор як засіб державного управління в СРСР 1917–1941 рр. : джерелознав. дослідж. Київ : Полімед, 1999. 446 с.
59. Білоус Л. Становлення і діяльність Музею українського народного декоративного мистецтва (1954–2004). *Музеї народного мистецтва та національна культура* : зб. наук. пр. за ред. д-ра мистецтвознавства М. Селівачова. Київ, 2006. С. 18–29.
60. Блакитний Є. Кричевські. Федір Кричевський. *Образотвор. мистецтво*. 1998. № 2. С. 55–57.
61. Блакитний Є. Мораль зневіри чи віри? (до проблеми сучасного мистецтва). *Нотатки з мистецтва*. 1982. № 22 (верес.). С. 5–8.
62. Блакитний Є. Творчий шлях українських митців. *Нотатки з мистецтва*. 1981. № 21 (лип.). С. 5–6.
63. Блакитний Є. Федір Григорович Кричевський. *Нотатки з мистецтва*. 1979. № 19 (жовт.). С. 5–29.
64. Богомазов О. Живопис та його елементи / вступ. ст. Д. Горбачова. Київ : Мистецтво, 1996. 156 с. : іл.
65. Богуславская И. Творческие проблемы современного народного искусства. *Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций* : материалы Всесоюз. науч.-творч. конф. Москва, 1991. С. 20–31.
66. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм : [кат. вист.] / авт. вступ. ст. та упоряд. О. Ріпко. Львів : Ред. вид-во від. обл. упр. по пресі, 1991. 88 с. : іл.
67. Бойчук М. До перебудови образотворчого фронту : виступ на Першому пленумі Оргбюро Спіл-

- ки художників та скульпторів УРСР. Київ, 1934. 112 с.
68. Бойчук М. О Бойчуке и бойчукизме. *Вечер. Киев*. 1929. 23 апр. (№ 93). С. 3.
 69. Большая советская энциклопедия : [в 66 т.]. Т. 52. Москва : Советская энциклопедия, 1947. 494 с. : ил.
 70. Боньковська С. Гуцульське мосяжництво і проблеми його розвитку / С. Боньковська. *Історія Гуцульщини*. Т. 6. Львів, 2001. С. 368–375.
 71. Боньковська С. Художній метал. *Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат* : [у 4 т.]. Т. 2 : Етнологія та мистецтвознавство. Львів, 2006. С. 727–751.
 72. Бородай Василь Захарович – український радянський скульптор, народний художник УРСР [Електронний ресурс]. URL: https://old-csam.archives.gov.ua/includes/uploads/opisy/f556_or1.pdf (дата звернення: 20.06.2021).
 73. Брежнев Л. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. Москва : Госполитиздат, 1976. 105 с.
 74. Брюховецька Л. Кіномистецтво : навч. посіб. Київ : Логос, 2011. 390 с. : іл., фото.
 75. Бугаєнко І. Микола Глуценко. Київ : Мистецтво, 1973. 65 с.
 76. Буллок А. Гитлер и Сталин. Жизнь и власть: сравнительное жизнеописание : [в 2 т.]. Т. 1. Смоленск : Русич, 1998. 656 с.
 77. Буряк А. Тоталитарность архитектурного мышления. А.С.С. 1998. № 2. С. 30–32.
 78. Бурячок І., Бурячок М. Графіка, живопис, театрально-декораційне мистецтво : [кат. виставки творів] / авт. вступ. ст. В. Габелко. Київ : Спілка художників України, 1982. 32 с. : іл.
 79. Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво (1941–1967). Київ : Вид-во АН УРСР. 1970. 216 с. : іл.
 80. В'юник А. О. Стефанія Гебус-Баранецька. Москва : Мистецтво, 1968. 55 с.
 81. Валентин Гаврилович Литвиненко : [альбом] / авт.-упоряд. В. Павлов. Київ : Мистецтво, 1972. 55 с.
 82. Валентин Зноба : альбом / авт.-упоряд. Є. Афанасьєв. Київ : Мистецтво, 1969. 74 с.
 83. Валіцький А. Марксизм і стрибок у царство свободи : історія комуністичної утопії / пер. з пол. Д. Андрухів. Київ : Всесвіт, 1999. 510 с.
 84. Валуєнко Б. Наборный титул и рубрики книги. Київ : Техніка, 1967. 125 с.
 85. Ванслов В. Изобразительное искусство и музыкальный театр. Москва : Совет. художник, 1963. 165 с.
 86. Ванслов В. Разработка эстетического наследия классиков марксизма-ленинизма. *Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов* / В. В. Ванслов ; под ред. Л. Ф. Денисовой. Москва, 1977. С. 6–26.
 87. Ванслов В. Содержание и форма в искусстве. Москва : Искусство, 1956. 371 с.
 88. Ванслов В. Художественный опыт России XX века. *Пути и перепутья* : материалы и исследование по отечеств. искусству XX в. Москва, 2001. С. 19–31.
 89. Варварецкий Ю. Становлення української радянської скульптури. Київ : Наук. думка, 1972. 127 с.
 90. Василько В. Театру віддане життя. Київ : Мистецтво, 1984. 407 с.
 91. Ватлин А. Германия в XX веке. Москва : Росспэн, 2002. С. 81–127.
 92. Введенский С. Ф. Покупателю о художественных товарах, подарках и сувенирах. Москва : Госторгиздат. 1963. 136 с. : ил.
 93. Вейль С. Любовь к Богу и несчастье / пер. с фр. и примеч. Петра Епифанова. *Континент*. № 141. 2009. С. 14–30.
 94. Вейль С. Укорінення : лист до клірника. Київ : Дух і Літера, 1998. 302 с.
 95. Велигодская Н. Показывают художники Западных областей Украины. *Декоратив. искусство СРСР*. 1981. № 6. С. 37–39.
 96. Велигодская Н., Жоголь Л. Декоративное искусство Украинской ССР : [альбом]. Москва : Совет. художник, 1986. 192 с.
 97. Велика Радянська енциклопедія : [у 40 т.]. Т. 34. Москва : Політвидав, 1957. 182 с.
 98. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. Ленинград : Академия, 1930. 330 с.
 99. Вериківська І. М. Становлення української радянської сценографії. Київ : Наук. думка, 1981. 206 с.
 100. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ін-т проблем сучас. мистецтва Нац. акад. мистецтв України. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
 101. Виставка архітектури київського нео [Електронний ресурс]. URL: <http://vcrc.org.ua/виставка-архітектури-київського-нео>.
 102. Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелінда О. В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України : [словник]. Париж : Майстерня кн., 2010. 416 с.
 103. Владич Л. Василь Касіян : п'ять етюдів про художника. Київ : Мистецтво, 1978. 174 с. : іл.
 104. Владич Л. Графіка Сергія Адамовича. Київ : Мистецтво, 1977. 95 с.
 105. Владич Л. Майстри плаката. Творчі портрети українських радянських художників-плакатистів : [альбом]. Київ : Мистецтво, 1989. 187 с. : іл.
 106. Владич Л. Проти плазування перед іноземщиною в образотворчому мистецтві. *Рад. мистецтво*. 1947. 27 серп. С. 3.
 107. Владич Л. Світло з Москви. *Рад. мистецтво*. 1947. 3 верес. С. 3.
 108. Владич Л. Толкачов Зіновій : вист. творів : [каталог]. Київ : Спілка художників України, 1983. 78 с.

109. Владич Л. Глибока бронза. *Спогади про художника* / Анатолій Петрицький / [упоряд. Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов]. Київ : Мистецтво, 1981. С. 112.
110. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : [в 10 т.]. Т. 3. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. 743 с. : ил.
111. Внешняя политика России: от Ельцина к Путину / пер. с нем. Н. Комарова ; сост.: С. Кройцбергер, С. Грабовски, Ю. Унзер. Киев : Оптима, 2002. 304 с.
112. Волкова П. Цена «Nostos» – жизнь. Москва : Зебра Е, 2013. 568 с.
113. Волобуев Е. Реализм – это такое сильное, живучее, огромное, вечно голодное чудовище. Київ : Оптима, 2011. 228 с.
114. Волобуев Евгений : заслуженный деятель искусств Украинской ССР : каталог / Союз художников СССР, Союз художников Украинской ССР ; [сост. кат. и авт. вступ. ст. В. П. Цельтнер]. Киев : Изд-во Союза художников Укр. ССР, 1976. [39] с. : ил.
115. Волошин Л. Українська академія мистецтв у Львові. *Образотвор. мистецтво*. 2001. № 1. С. 80–83.
116. Воронов Н. О дифференциации искусства предметного мира. *Человек – природа – среда* : [сб. науч. тр.]. Москва, 1980. С. 72–74.
117. Воронов Н. Советская монументальная скульптура 1960–1980. Москва : Искусство, 1984. 224 с. : ил.
118. Воронов Н. В. Советская монументальная скульптура. Москва : Знание. 1976. 56 с. : ил.
119. Врона И. Художественная жизнь Советской Украины. *Совет. искусство*. 1926. № 10. С. 12–17.
120. Врона І. Мистецтво революції АРМУ. Київ : [б. в.], 1926. 26 с.
121. Врона І. Михайло Гордійович Деревус : нарис. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. 77 с.
122. Врона І. Українське малярство на реконструктивному зламі. *Критика*. 1931. № 3. С. 25–27.
123. Выставка произведений театральных художников Украинской ССР : [каталог] / сост. А. Драк. Москва, 1954. 30 с. : ил.
124. Габелко В. Иван Курочка-Армашевський. *Музыка*. 1996. № 4. С. 26–32.
125. Габелко В. Сценографія театру Сергія Прокоф'єва. *Укр. мистецтво*. 2003. № 2. С. 80–87.
126. Габелко В. Т. Анатолій Волненко : нарис. Київ : Мистецтво, 1983. 70 с.
127. Габричевский А. Г. Теория и история архитектуры : [избр. соч.] / под ред. А. А. Пучкова. Київ : Самватас, 1993. 256 с.
128. Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі. Київ : Мистецтво, 1998. 224 с. : іл.
129. Галина Кальченко : [альбом] / упоряд. І. І. Верба. Київ : Мистецтво, 1969. 50 с.
130. Гаркус О. До історії розвитку художнього металу на Гуцульщині в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: мистецькі обрії 2012* / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2012. Вип. 4 (14/15). С. 283–285.
131. Геллер М., Некрич А. Утопия у власти. Москва : МиК, 2000. 856 с.
132. Гельман М. До питання про деформації в монументальній пластиці. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 1. С. 15.
133. Гельман М., Улич М. Праця молодих. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 8. С. 19–20.
134. Герасимов А. Вступительное слово. *Материалы 3 научной конференции «Современное состояние и задачи советской графики», 25–29 мая 1950 г. Москва, 1951. С. 2–4.*
135. Герасимов А. К новым достижениям украинского изобразительного искусства. *Правда*. 1948. 20 июня. С. 4.
136. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. Москва : МПЦ, 1991. 137с. : ил.
137. Гитлер А. Моя боротьба (Mein Kampf) / [пер. з нім.]. Москва, 2014. 550 с.
138. Гладун О. Д. Харківська школа графіки (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.05 / Гладун Ольга Дмитрівна. Харків : ХДАДМ, 2005. 16 с.
139. Говдя П. Украинское советское изобразительное искусство. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1960. 50 с. : іл.
140. Голомошток И. Соцреализм и изобразительное искусство. *Соцреалистический канон* / под общ. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург : Акад. проэкт, 2000. С. 134–145.
141. Голомошток И. Тоталитарное искусство. Москва : Галарт, 1994. 296 с.
142. Голота В. В. Театральная Одесса. Київ : Мистецтво, 1990. 245 с.
143. Голубець О. М. Львівська кераміка / АН УРСР ; Львів. від-ня Ін-ту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1991. 120 с. : іл.
144. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.
145. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів : Акад. експрес, 2001. 175 с.
146. Голубець О. Нова кон'юнктура у мистецтві 1990 років. *Вісн. Львів. акад. мистецтв* : зб. наук. пр. Львів, 2000. Вип. 11. С. 270–278.
147. Голубець О. Пріоритет духовності. *Образотвор. мистецтво*. 1991. № 2. С. 6–8.
148. Голубець О. Традиції гончарного промислу в творчості художників-керамістів. *Українське гончарство*. Київ, 1993. Вип. 1. С. 56–60.

149. Голубець Г. Професійне декоративно-ужиткове мистецтво в музейних колекціях Львова 1950–1990. Львів : «Колір ПРО». 2015. 239 с.
150. Голубець О. Українське мистецтво. Актуальні проблеми сьогодення і перспективи ХХ століття. *Мистецтвознавство 2000* : [наук. зб.]. Львів, 2001. С. 17–35.
151. Гончаров А. Проблемы оформления современной книги. *Книга. Исследования и материалы* : сб. 12. Москва, 1966. С. 116.
152. Гончарова И. И. Драгоценные и поделочные камни [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mining-enc.ru/d/dragocennye-i-podelochnye-kamni>.
153. Горбачев Д. Анатолий Галактионович Петрицкий. Москва : Совет. художник, 1971. 152 с.
154. Горбачов Д. О. На карті українського авангарду. Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. Київ : Мистецтво, 2000. С. 93–105.
155. Горбачов Д. Український авангард 1910–1930 років. Київ : Мистецтво, 1996. 400 с. : іл.
156. Горбенко А. Г. Харківський державний орден на Леніна академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1979. 200 с. : іл.
157. Гординський С. До проблеми соцреалізму в мистецтві України. *Свобода*. 1963. 23 бер.
158. Гординський С. Каміні і люди. *Львів* : зб. літ.-мист. пр. Філадельфія ; Київ, 1954. С. 132–142.
159. Гординський С. Люди, ідеї, твори. 50 років українського образотворчого мистецтва. *Зб. об-ня укр. письменників «Слово»*. Нью-Йорк, 1968. 456 с.
160. Горова Н. Супротиви українських митців офіційній доктрині методу соціалістичного реалізму на прикладі творчості Ади Рибачук та Володимира Мельниченка: межа 1960-х. *МІСТ* [Мистецтво, історія, сучасність, теорія] : [зб. наук. пр.] / ІПСМ НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 38–49.
161. Горький М. О литературе. Москва : Совет. писатель, 1953. 868 с.
162. Грабовський С., Ставряні С., Шкляр Л. Нариси з історії українського державотворення. Київ : Генеза, 1995. 608 с.
163. Гравюры Василя Касияна : [альбом] / авт. вступ. ст. В. Касиян. Москва : Совет. художник, 1968. 120 с. : іл.
164. Гринишина М. О. Театр української драматургії. Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках / ІПСМ АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. 283 с. : іл.
165. Гройс Б. Искусство утопии. Москва : ХЖ, 2003. 321 с.
166. Гройс Б. Отстроенная идеология. *Искусство кино*. 1994. № 10. С. 95–99.
167. Гройс Б. Полуторный стиль: соцреализм между модернизмом и постмодернизмом. *Соцреалистический канон* : [сб. ст.] / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 109–118.
168. Гройс Б. Рождение соцреализма из духа русского авангарда. *Вопросы лит.* 1992. № 1. С. 42–61.
169. Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата». *Вопросы философии*. 1990. № 11. С. 67–73.
170. Гройс Б. Утопия и обмен. *Стиль Сталин*. Москва : Знак, 1993. 187 с.
171. Грушевський М. Про старі часи на Україні. Київ : Оберіг, 1991. 10 с.
172. Губенко Е. Проблемы художественной интерпретации : филос. анализ. Новосибирск : Наука, 1982. 110 с.
173. Гудак В. До проблеми засвоєння історико-етнографічних особливостей народної кераміки в навчальному процесі на кафедрі художньої кераміки у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Київ : Молодь ; Опішне : Укр. народознавство, 1993. Кн. 1. С. 336–340.
174. Гудак В. Українська народна і професійна кераміка як невід'ємні складові суспільні чинники відродження духовності. *Українська керамологія* : нац. Щорічник. Опішне : Укр. Народознавство, 2001. Вип. 1. С. 162–173.
175. Гуроров И. Эпизоды жизни в утопии и обмане. Львов : Вільна Україна, 1998. 240 с.
176. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств. *Соцреалистический канон* : [сб. науч. ст.] / под. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 7–15.
177. Данилейко В. Віднайдення національного стилю. *Образотвор. мистецтво*. 1991. № 3. С. 9.
178. Данилейко В. Народне мистецтво, його вивчення і поступ. *Образотвор. мистецтво*. 1991. № 6. С. 1–3.
179. Данилейко В. О живіте, народні ремесла! *Зоря Полтавщини*. 1988. 14–17 лип.
180. Данилейко В. Працюйте, художні промисли! *Зоря Полтавщини*. 1989. 24–25 січ.
181. Даниленко В. Дизайн. Харків : Вид-во ХДАДМ, 2003. 320 с.
182. Даниленко В. М., Касьянов Г. В., Кульчицький С. В. Сталінізм на Україні: 20–30 роки. Київ : Либідь, 1991. 344 с. : іл.
183. Данченко Л. Художественные промыслы на Украине сегодня. *Совет. декоратив. искусство*. Москва, 1976. 134 с.
184. Данченко Л. Народна кераміка Наддніпрянщини. Київ : Мистецтво, 1969. 142 с.
185. Деготь Е. Русское искусство ХХ века. Москва : Трилистник, 2002. 223 с.
186. Декоративно-ужиткове мистецтво. Т. 1. А-К / ред. Я. П. Запаско. Львів : Афіша, 2000. 364 с. : 316 іл.
187. Декоративно-ужиткове мистецтво. Т. 2. Л-Я / ред. Я. П. Запаско. Львів : Афіша, 2000. 400 с. : 279 іл.
188. Дементьев А. Вопросы социалистического реализма на первом всесоюзном съезде советских

- писателів. *Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов*. Москва, 1977. С. 26–63.
189. Державний музей етнографії та художнього промислу АН УРСР : [альбом]. Київ : Мистецтво, 1976. 131 с. : іл.
190. Дзюба І. Пастка. 30 років зі Сталіним. 50 років без Сталіна. Київ : Криниця, 2003. 142 с.
191. Діалог культур : Україна у світовому контексті. *Художня освіта* : [зб. наук. пр.] / редкол.: І. А. Зюзюн (голов. ред.), С. О. Черепанова, Н. Г. Ничкало, О. П. Рудницька. Львів, 2000. Вип 5. 488 с.
192. Добренко Е. Соцреалізм в пошуках «історического пришлого». *Вопросы лит.* 1997. № 1. С. 26–57.
193. Добренко Е. Соцреалістический мимесис или «жизнь в ее революционном развитии». *Соцреалистический канон* : [сб. ст.] / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 459–471.
194. Долинська М. Майстри народного мистецтва УРСР : [довідник]. Київ : Мистецтво, 1966. 158 с.
195. Домогацький В. О скульптурі. Теоретические работы : исслед., ст., письма художника. Москва : Совет. художник, 1984. 368 с.
196. Донецьк. Перемогу здобуває Крим. *КМ*. 2007. № 4 (10). С. 96.
197. Драган М. Виставка праць О. Кульчицької. *Наші дні*. 1943. № 6. С. 14–15.
198. Драк А. М. Українське театральне-декораційне мистецтво : короткий нарис. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1961. 64 с. : іл.
199. Драк А. М. Федір Нірод : до 70-річчя від дня народж. *Музика*. 1977. № 3. С. 32.
200. Драк А. М. Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 48 с.
201. Дугаєва Т. З хроніки художнього життя. 1940–1998. *Митці Буковини* : [у 2 т.]. Т. 1. Чернівці, 1998. С. 8.
202. Едуард Базилянський : живопис, графіка : [моногр. альб. / авт. вступ. ст. О. Роготченко ; Нац. спілка художників України, Київ. орг. Нац. спілки художників України. Київ : Журавель С. В., 2006. 31 с. : іл., кольор. іл., портр.
203. Еко У. Поміж автором і текстом / [пер. М. Зубицької]. *Антологія світової літературно-критичної думки 20 сторіччя*. Львів, 1996. С. 564–578.
204. Єрмакова Н. П. Березільська культура. Історія, досвід / ППСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
205. Жарикова А. Роль культури в формуванні соціального капітала общества. *Системная трансформация общества: инновации и традиции* : сб. науч. тр. каф. соціально-гуманитар. наук / под общ. ред. И. И. Акинчица. Брест, 2012. С. 82–85.
206. Жданов А. Выступление на дискуссии по книге Г. Ф. Александрова «История западноевропейской философии» 24 июня 1947 г. Москва : Художеств. лит., 1953. 111 с.
207. Жердо М. Корбюзье Ле. Творческий путь. Москва : Стройиздат, 1969. 247 с.
208. Жидков В., Соколов К. Культурная политика большевистского государства. *Десять веков российской ментальности : картина мира и власть*. Санкт-Петербург, 2001. С. 435–622.
209. Жижек С. Метастази насолоди. Київ : Альтернативи, 2000. 187 с.
210. Жмир В. Вибране / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
211. Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере. Київ : Будівельник, 1986. 200 с. : іл.
212. Жоголь Л. Є. Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла. Київ : Будівельник, 1973. 112 с. : іл.
213. Жоголь Л. Чи цінуємо? Чи пишаємось? *Жінка*. 2002. № 5. С. 8–9.
214. Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. 168 с. : іл.
215. Жукова А., Журов Г. Українське радянське кіномистецтво. Нариси. 1930–1941. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. 234 с.
216. Жулинський М. Люди, що вирвались із обмежень звичності. Українська інтелігенція періоду хрущовської «відлиги». *Літ. Україна*. 1996. 26 верес. С. 2.
217. Журавель О. Співці рідного краю. *Образотвор. мистецтво*. 1979. № 2. С. 29–30.
218. За ленинскую национальную политику. *Совет. искусство*. 1933. 2 дек.
219. За ленинським планом. Монументальна пропаганда на Україні в перші роки радянської влади 1918–1922. Документи. Матеріали. Спогади / під ред. Л. В. Владича. Київ, 1969. 83 с.
220. Заболотный В. Тридцать лет советской архитектуры на Украине : [доклад]. *Материалы к IV сессии*. Київ, 1948. 56 с. : іл.
221. Зайцев Ю. Ті, що не мовчали. *Львівщина* : іст.-культур. та краєзнав. нариси. Львів, 1998. С. 325–354.
222. Заньківчани. Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької : [збірник] / упоряд. І. Піскун. Київ : Мистецтво, 1972. 187 с.
223. Заплотинська О. Літературно-мистецьке життя України в дзеркалі партійної політики 1960-х років. *Україна ХХ ст. : культура, ідеологія, політика* : [зб. ст.]. Київ, 2005. Вип. 8. С. 304–317.
224. Заплотинська О. Літературно-мистецький простір 1970-х. Політика партії та інтелектуальний нонконформізм. *Україна ХХ ст. : культура, ідеологія, політика* : [зб. ст.]. Київ, 2005. Вип. 9. С. 405–419.
225. Заплотинська О. Українське шістдесятництво. Визначення дефініцій та історіографія проблеми. *Укр. іст. зб*. Київ, 2003. Вип. 5. С. 448–458.
226. Заплотинська О. Формалізм чи новаторство? Інтелектуальний нонконформізм в офіційно-

- му дискурсі 1960-1970-х рр. в Україні. *Укр. іст. журн.* 2006. № 1. С. 145–157.
227. Заплотинська О. О. Інтелектуальний нонконформізм в Україні в 60–70-х рр. ХХ ст. (іст.-культур. аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 07.00.01. Київ, 2006. С. 16.
228. Заслужений діяч мистецтв УРСР В. М. Греченко. 1906–1967 : [кат. вист. творів] / авт. вступ. ст. Л. М. Шершер. Харків, 1972. 43 с.
229. Затенацький Я. Український радянський живопис. Київ : Мистецтво, 1958. 117 с. : іл.
230. Захарчук-Чугай Р. До питання збереження і розвитку опішнянського гончарного мистецтва українською діаспорою в США. *Українська керамологія* : нац. наук. щорічник. Кн. 2. Опішне, 2002. С. 277–279.
231. Захарчук-Чугай Р. Из опыта изучения и работы с народными мастерами. *Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций* : материалы Всесоюз. с междунар. участием науч.-творч. конф. Москва, 1991. С. 293–298.
232. Збірник архітектурно-будівельної інформації. Київ : Упр. в справах архітектури при Раді Міністрів УРСР : БНТІ, 1947. 65 с.
233. Звіринський К. Мистецько-промислова школа у Львові : спогади. *Альманах 95–96* : мистец. наук.-попул. іл. щорічник. Львів, 1997. С. 68–70.
234. Звіринський К. Українська академія мистецтв у Львові (1943–1944). *Артанія*. 1999. № 5. С. 73.
235. Здравомыслов А. Методология и процедура социологических исследований. Москва : Мысль, 1969. 205 с.
236. Зельська-Даревич Д. Соціалістичний реалізм і поза ним. *Альманах 94* : мистец. наук.-попул. іл. щорічник. Львів, 1995. С. 23–24.
237. Зіненко Т. Експорт художніх керамічних виробів у 1960–1970-х: здобуття «світової слави» чи «вигручування рук» традиційному промислу (на прикладі Опішнянського заводу «Художній керамік». *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / ІПСМ НАМ України. Київ, 2012. Вип. 8. С. 94–111.
238. Зіненко Т. Керамічна історія України через призму історії Опішнянського заводу «Художній керамік». *Імідж сучас. педагога*. 2009. № 5 (94). С. 22–27.
239. Зіненко Т. М. Полтавська порцеляна останньої третини ХХ століття у культурно-творчому становленні регіону : постаті, здобутки, асортимент (за матеріалами архівних, періодичних та музейних джерел). *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтва : Мистецтвознавство. Архітектура*. 2012. № 6. С. 36–73.
240. Зінкевич О. З генерації новаторів: Світличний і Дзюба. У джерел модерної української критики. Балтимор, Торонто, 1967. 48 с.
241. Зіновій Толкачов : [кат. вист. творів] / упоряд. Л. Владич. Київ : Мистецтво, 1983. 64 с.
242. Злочевский Петр Афанасьевич : [кат. вист.] / сост. В. Д. Власов. Одесса : Облполиграфиздат, 1983. 36 с.
243. Иванов В. Из истории борьбы за высокую идейность советской литературы. Москва : Художеств. лит., 1953. 253 с.
244. Игнатов О. Борьба за социалистический реализм в архитектуре Украины в период построения социализма 1917–1937 гг. : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. архитектуры / [науч. рук. М. П. Цапенко] ; АН УССР, Ин-т аспирантуры. Київ, 1954. 24 с.
245. Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930 годов / под ред. В. Ванслова, Л. Денисовой. Москва : Искусство, 1977. 413 с.
246. Издательское дело, книговедение : [науч.-информ. сб.] / авт.-сост. Б. В. Валуенко. Москва, 1970. 50 с.
247. Изобразительное искусство Советской Украины : [альбом] / ред. В. А. Тиханова. Москва : Совет. художник, 1956. 129 с.
248. Ильина Т. В. История искусств. Отечественное искусство : учеб. для вузов. Изд. 4-е, стер. Москва : Высш. шк., 2009. 405 с. : ил.
249. Искусство и утопия. Из истории западной живописи и архитектуры ХХ века / под ред. М. Я. Либмана. Москва : Наука, 1990. 300 с.
250. Искусство Советской Украины / под ред.: В. Касьяна, Ф. Рогинской ; Акад. художеств СССР, Ин-т теории и истории изобразит. искусств. Москва : Искусство, 1957. 296 с.
251. Искусство украинских шестидесятников / сост.: О. Балашова, Л. Герман. Київ : Основи, 2015. 384 с. : ил.
252. История русского и советского искусства / под ред. Д. В. Сарабьянова. Москва : Высшая шк., 1979. 449 с.
253. Иваненко Н. Уламок розбитого вщент. *Чорномор. комуна*. 1929. 18 жовт. С. 2.
254. Їльге В. «Помста пам'яті: Друга світова війна у політичних та культурних наративах» : лекція у центрі візуальної культури. Київ, 29 травня 2015.
255. Ільїна Т. Щоб хмари рвонули навпростець... *Музейний провулок*. 2007. № 2 (8). С. 106–109.
256. Іовлев Анатолій : [кат. вист. творів] / упоряд. Р. Звинаковський. Київ : Спілка художників України, 1990. 34 с.
257. Історія міст і сіл Української РСР : [у 26 т.]. Т. 9. Івано-Франківська область / ред. П. Т. Тронько. Київ : Голов. ред. УРЕ АН УРСР, 1971. 640 с.
258. Історія українського мистецтва : [у 5 т.]. Т. 5. Мистецтво ХХ століття / голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильева ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. 1048 с. : іл.
259. Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 4. Кн. 2. Мистецтво другої половини ХІХ–ХХ ст. / АН УРСР ; НДІ теорії, іст. та перспектив. проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1970. 436 с.

260. Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 5. Радянське мистецтво 1917–1941 років / голова редкол. М. П. Бажан ; АН УРСР ; НДІ теорії, іст. та перспектив. проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1967. 479 с. : іл.
261. Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 6. Радянське мистецтво 1941–1967 років / наук. ред. З. Лашкул ; АН УРСР ; НДІ теорії, іст. та перспектив. проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1968. 452 с.
262. Історія української архітектури : монографія / Укр. акад. архітектури ; ред. В. І. Тимофієнко. Київ : Техніка, 2003. 472 с. : іл., фото.
263. Кавалеридзе Иван : сб. ст. и воспоминаний / сост. и примеч. Е. С. Глущенко. Київ : Мистецтво, 1988. 123 с.
264. Каган М. С. Художественная культура XIX века: морфологический аспект. *Художественная культура в капиталистическом обществе*. Л., 1986.
265. Каллаи Э. Искусство и художники карпатского края. *Огоньки*. Ужгород, 1940. С. 35–38.
266. Кантор А. Как (не) создавался Союз советских художников. *Декоратив. искусство*. 1988. № 9. С. 18–20.
267. Канцедикас А. Искусство и ремесло. (К вопросу о природе народного искусства). Москва : Изобразит. искусство, 1977. 120 с.
268. Канцедикас А. С. Людям на радость : (очерки о народном искусстве Украины). Москва : Знание, 1970. 46 с.
269. Каплун А. Стил и архитектура. Москва : Стройиздат, 1985. 232 с.
270. Кара-Васильева Т.В., Чегусова З. А. Декоративное мистецтво України ХХ століття: у пошуках «великого» стилю. Київ : Либідь, 2005. 280 с.
271. Кара-Васильева Т. Нове слово мистецтвознавця. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва АМУ. Київ, 2006. С. 166–171.
272. Кара-Васильева Т. Нові підходи до історії українського мистецтва ХХ сторіччя. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва АМУ. Київ, 2006. С. 145–165.
273. Кара-Васильева Т. Оновлення стилістики і пошук нових шляхів декоративного мистецтва 1960–1980 років. *Музеї народного мистецтва та національна культура* : зб. наук. пр. Київ, 2006. С. 197–206.
274. Касіян В., Дерегус М. Искусство не терпит шумихи. *Правда Украины*. 1959. 27 сент. С. 4.
275. Касіян В. Видатний майстер гравюри. *Вільна Україна*. 1948. 7 бер. С. 2.
276. Касіян В. Настольна книга радянського митця. *Мистецтво*. 1948. № 39 (29 верес.). С. 4–17.
277. Касіян В. Українська радянська графіка. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. 194 с.
278. Касіян В., Турченко Ю. Українська дожовтнева реалістична графіка. Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. 192 с.
279. Касіян В., Турченко Ю. Українська радянська графіка. Київ : Вид-во АН УРСР, 1957. 223 с.
280. Касьянов Г. А. «Відлига», реакція і «застій». *Історія України : нове бачення* / В. Ф. Верстюк, О. В. Гарань, В. М. Даниленко та ін. ; під ред. В. А. Смолія. Київ, 1996. 456 с.
281. Касьянов Г. В. Україна 1991–2007 : нариси новітньої історії : фотоматеріали надані редакцією газети «Голос України». Київ : Наш час, 2008. 432 с. : іл.
282. Касьянов Г. Незгодні. Українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років. Київ : Либідь, 1995. 222 с.
283. Каталог V обласної художньої виставки : каталог / упоряд. В. Симоненко. Чернівці : [б. в.], 1956. 50 с.
284. Каталог виставки творів Івана Віцька. Полтава, 1983. 18 с.
285. Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові : [каталог] / авт.-упоряд.: В. Арофікін, Д. Посацька. Львів : Триумф, 1996. 102 с.
286. Каталог виставки произведений Полтавщины XXVII съезду КПСС : [каталог]. Полтава : [б. в.], 1986. 23 с.
287. Каталог-альманах III виставки Спілки Праці Українських образотворчих митців : [каталог]. Львів : [б. в.], 1942. 28 с.
288. Качкан В. Жива глина. Подорож в минуле і сьогоденішнє Опішного. Опішне : Укр. народознавство, 2004. 232 с.
289. Кейван І. Микола Неділко. *Нотатки з мистецтва*. 1984. № 24. С. 41–43.
290. Кисунько В. Подмена. *ДИ СССР*. 1989. (№ 381). С. 12–17.
291. Кілессо С. Архітектура 1930–1950. Історія Української архітектури / за ред. В. Тимофієнка. Київ : Техніка, 2003. 469 с.
292. Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства. Подорожній щоденник / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2013. 432 с.
293. Клименко О.О. Народна кераміка Опішні (до проблем традицій та інновацій у народних художніх промислах) : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.06. Львів, 1995. 18с.
294. Клименко О. Опішня. Проблемы промысла. *Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций* : материалы Всесоюз. с междунар. участием науч.-творч. конф. / под. ред.: М. А. Некрасовой, К. А. Макарова. Москва, 1991. С. 287–292.
295. Клименко О. Традиційні та нові риси в творчості сучасних українських гончарів. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 30–31.
296. Ковалев А. А – скульптор : [кат. вист.] / сост. Д. Г. Янко. Київ, 1985. 36 с.

297. Ковалинський В. Довженко і Михайлівський монастир. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва АМУ ; голова редкол. В. Сидоренко. Київ, 2003. Вип. 1. С. 79–82.
298. Ковалинський В. Історія Києва у медальєрному мистецтві. *24 карати*. 2002. № 2 (11). С. 52–53.
299. Ковальов О. : [альбом] / вступ. ст. Д. Янко. Київ : Мистецтво, 1977. 103 с.
300. Ковжун П. Національна за формою українська мистецька школа. Іван Падалка. *Назустріч*. 1936. № 4. С. 1.
301. Коврыгина В. М. Экономика народных художественных промыслов. Москва : Экономика. 1973. 215 с.
302. Кодьєва Е. Петр Кодьєв. Київ : Ал. Макс, 2012. 221 с.
303. Козловський К. Історія – це історія народних рухів. *Малярство і скульптура*. 1938. № 5. С. 13–17.
304. Козюра Н. Борьба с вулгарной социологией, классовость и народность искусства. Москва : Искусство, 1977. 124 с.
305. Колли Н. Летопись советской архитектуры 1917–1947. *Архитектура СССР*. 1947. Вып. 17/18. С. 21–24.
306. Комашка А. Проект платформи Всеукраїнської федерації художніх об'єднань (ВУФХО). *За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві*. Харків, 1931. С. 51–56.
307. Коммунизм. Террор. Человек. «Черная книга коммунизма». Дискуссионные статьи / сост.: С. Кройцберг, И. Маннтойфель, А. Штейнингер, Ю. Унзер. Киев : Оптима, 2001. 194 с.
308. Корогородський Р. Опішня : проблеми і перспективи. *Нар. творчість та етнографія*. 1971. № 3. С. 45–51.
309. Корусь О. Передмова до проекту «4 стани глини : кераміка Владислава Щербини». Київ : НМЗ «Софія Київська», 2015.
310. Косміна Т. Роль керамічних виробів у формуванні сучасної системи етнічних символів України. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 32.
311. Костенко М. Їх слава вище Карпат. Скульптор І. Я. Матвієнко. *Рад. слово*. 1945. № 198 (762).
312. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади. Едмонтон, 1987. 230 с.
313. Котова О. Мистецький нонконформізм Одеси 1960–1980-х. *Сучасне мистецтво* : [наук. зб.] / ІПСМ НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 55–60.
314. Кравченко Б. Соціальні зміни і національна свідомість в Україні ХХ століття. Київ : Основи, 1997. 423 с.
315. Кравченко Я. О. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час / Львів. нац. акад. мистецтв. Київ : Оранта, 2005. 312 с.
316. Красильникова О. Борис Васильевич Косарев вспоминает. *Советские художники театра и кино* / сост. В. Кулешова. Москва, 1984. 320 с.
317. Кречмар Д. Политика и культура при Брежнев, Андропове и Черненко. 1970–1985 гг. Москва : АИРО-XX, 1997. 320 с.
318. Криволапов М. Кризь роки. Спілка художників України : сторінки історії. Київ : Дирекція вист. Спілки художників України, 1988. С. 8–10.
319. Кривцун О. А. Актуальный вид искусства в истории культуры. *Проблемы методологии современного искусствознания*. М., 1989. С. 380–391.
320. Крупник Л. О. Професійні спілки і творча інтелігенція в 60–70-х роках ХХ століття. *Вісн. Акад. праці і соціальних відносин Федерації профспілок України*. 2000. № 1 (5). С. 8–10.
321. Крупник Л. О. Роль творчої інтелігенції України у збереженні християнських культурних надбань в епоху «розвинутого соціалізму». *Вісн. Київ. ін-ту «Слов'янський університет»*. 2001. № 10. С. 39–41.
322. Крупник Л. О. Умови функціонування українського професійного мистецтва в епоху застою. *Наукові записки : Історичні науки*. Київ, 2000. Вип. на 10-річчя кафедри історії України. С. 209–213.
323. Крупник Л. О. Вплив християнської традиції на життєтворчість українських професійних митців в епоху застою. *На межі тисячоліть : християнство як феномен культури*. Київ, 2000. С. 397–401.
324. Крупник Л. О. Опір українських митців радянській тоталітарній системі в роки застою. *Наукові записки* : зб. наук. ст. Нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова / уклад.: П. В. Дмитренко, О. Л. Макаренко. Київ, 2000. С. 199–208.
325. Крупник Л. О. Особливості українського мистецького опору у 60–80-х роках ХХ століття. *Проблеми державного будівництва в Україні*. Вип. 5. *Питання державного будівництва і вдосконалення суспільних відносин* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 14–15 квітня 2000 р. Київ, 2000. С. 454.
326. Крутенко Н. З досвіду роботи з народними майстрами в лабораторії архітектурно-художньої кераміки КиївЗНДІЕПу. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Кн. 1. Київ ; Опішне, 1993. С. 341–344.
327. Крутенко Н. Поетичний світ Олександри Селюченко. *Українська керамологія* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 432–436.
328. Крутенко Н. Українські обереги. *Образотвор. мистецтво*. 1991. № 3.
329. Крючкова В. Антиискусство : Теория и практика авангардистских движений . Москва : Изобразител. искусство, 1985. 304 с.
330. Кубриш Н. Міфопоетика скульптури О. Архипенка та І. Кавалерідзе : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Київ : Інформаційно-видавничий центр ПДДПУ ім. К. Д. Ушинського, 2004. 19 с.
331. Кудря Т. В. Стан економіки України кінця 50-х – першої половини 60-х рр. *Історія України*. 1998. № 11. С. 10–12.

332. Кудря Т. Україна в період загострення кризи радянської системи (1965–1985 рр). *Історія України*. 2002. № 43. С. 15–20.
333. Культура и власть от Сталина до Горбачева. Идеологические комиссии ЦК КПСС 1958–1964. Документы. Москва : РОССПЭН, 2005. 872 с.
334. Культурна політика та мистецька освіта : моделювання процесів / О. І. Безгін та ін. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2013. 176 с.
335. Культурне будівництво в Українській РСР (1917–1927). Київ : [б. в.], 1929. 96 с.
336. Культурне життя в Україні. Західні землі. Документи і матеріали. Т. 2. 1953–1966 / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Київ : Наук. думка, 1995. 919 с.
337. Кульчицький С. В. Спроби реформ (1956–1964). *Укр. іст. журн.* 1998. № 2. С. 102–114.
338. Кульчицький С. В. Утвердження незалежної України : перше десятиліття. *Укр. іст. журн.* 2001. № 2. С. 3–22.
339. Кульчицький С. Ціна «великого перелому». Київ : Дух і літера, 1991. 306 с.
340. Кульчицький С. В. Хроніка державотворчого процесу. *Історія України*. 2001. № 11. С. 43–52.
341. Кума Х. О национальных школах. *Декоратив. искусство СССР*. 1976. № 3. С. 40.
342. Кума Х. У львовских керамистов. *Декоратив. искусство СССР*. 1967. № 9. С. 42–44.
343. Курносів Ю. Інакомислення в Україні (60-ті – перша пол. 80-х років XX ст.) / Ін-т історії України НАН України. Київ, 1994. 222 с.
344. Курчатів О. Тарас Бульба. *Правда*. 1941. 27 берез. С. 2.
345. Кучеренко З. В. Вадим Меллер. Київ : Мистецтво, 1975. 80 с.
346. Кучеренко З. Вадим Меллер. *Хроніка 2000*. 1997. № 19/20. С. 325–344.
347. Лавренко Г. Молоді творці. *Малярство і скульптура*. 1938. № 2. С. 10–14.
348. Лагутенко О. Нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2007. 168 с.
349. Лагутенко О. Неовізантизм та ідеї сакралізації життя у творчості Михайла Бойчука. *Студії мистецтвознавчі*. 2003. № 1. С. 87–97.
350. Лагутенко О. У вирі мистецьких імпрес. *Образотвор. мистецтво*. 2001. № 3. С. 68–69.
351. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.
352. Лакуш З. В. Мистецтво періоду Великої Вітчизняної війни (1941–1945). *Історія українського мистецтва*. [В 6 т.]. Т. 6. Радянське мистецтво 1941–1967 / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР ; голова редкол. М. П. Бажан. Київ, 1968. С. 15–58.
353. Лансере Є. В шуканні реалістичного образу. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 8 (серп.). С. 5–7.
354. Лань О. Станіслав Вольський. Я біжу за Фаберже. *Високий замок*. 2001. № 12. С. 2–3.
355. Лариненко Г. Молоді творці. *Малярство і скульптура*. 1938. № 2. С. 10–14.
356. Ласовський В. Зауваги про сучасне мистецтво. *Карби. Орган “РУБу”*. 1932. С. 14–16.
357. Лащук Ю. Дещо проукраїнську кераміку. *Українське гончарство : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа*. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 60–76.
358. Лащук Ю. Кераміка. *Історія українського мистецтва*. [В 6 т.]. Київ, 1970. Т. 4. Кн. 2. С. 340–350.
359. Лащук Ю. Українське гончарство – феномен народного мистецтва слов'янського світу. *Українське гончарство : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа*. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 371–379.
360. Лащук Ю. Ф. Украинская народная керамика XIX–XX вв. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства. Київ, 1971. 46 с.
361. Лащук Ю. Ф. Украинская народная керамика XIX–XX вв. : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства. Львів, 1969. 526 с.
362. Лащук Ю. Художня спадщина і сучасна творча практика в гончарстві України. *Українське гончарство : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа*. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 32–34.
363. Лащук Ю. П. Розвиток орнаментики опішнянської кераміки. *Нар. творчість та етнографія*. 1963. № 4. С. 68–73.
364. Лебедев Г. Крестьянский санаторий в Одессе. *Строительство и архитектура*. 1970. № 6. С. 29–30.
365. Лебедев Г. Украинская архитектура 1920 – начало 1930 годов (основные тенденции развития) : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения / науч. консультант канд. архитектуры П. Г. Юрченко ; М-во высш. и среднего спец. образования СССР ; Москов. архитектур. ин-т. Киев, 1971. 23 с.
366. Левада М. Всеукраїнська художня виставка. Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ). *Рад. мистецтво*. 1928. № 6. С. 6.
367. Левінас Е. Між нами. Дослідження. Думки про іншого / пер. з фр. В. Куринський ; ред. М. Погребинський [та ін] ; Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Київ : Дух і Літера : Задруга, 1999. 291 с.
368. Ленин В. Ленин о литературе и искусстве. Москва, 1965. 519 с.
369. Ленін В. Повне зібрання творів. Т. 12. Київ : Політвидав України, 1970. 539 с.
370. Либкнехт В. Знание – сила, сила – знание! *Социализм и культура*. Москва – Ленинград, 1926. С. 84–87.
371. Лисенко Л., Протас М. Скульптура. *Історія українського мистецтва : [у 5 т.] / НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського*. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. С. 578–626.
372. Литвиненко Сергій – скульптор / за заг. ред.: С. Гординського, В. Січинського, М. Гоція, М. Островерхи. Нью-Йорк, 1956. С. 15–16.
373. Лифшиц М., Рейнгарт Л. Кризис безобразия: от кубизма к поп-арт. М. : Искусство, 1968. 132 с.

374. Личковах В. Неокласицизм та утопізм соцреалізму. Міфи про міф. *Соціалістичний реалізм і українська культура* : матеріали наук. конф. Київ, 1999. С. 36–40.
375. Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов. Від джерел соцреалізму до 1980-х років. *Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу*. Київ, 1998. 320 с.
376. Лоповик Л. Кілька слів про сучасну архітектуру та її критиків. *Нова генерація*. 1928. № 5. С. 37.
377. Лотман Ю. Избранные статьи : [в 3 т.]. Т. 3. Таллинн : Александра, 1992. 480 с.
378. Лук'янчук Н. Українська народна глиняна іграшка у збірці Художньо-педагогічного музею іграшки АПН СРСР. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 358–359.
379. Лукин Ю. А., Дмитриев В. А., Грибанов М. А. Искусство и идеологическая работа / Акад. обществ. наук при ЦК КПСС. Москва : Мысль, 1976. 351 с.
380. Луначарский А. Воспоминания и впечатления. Москва : Сов. Россия, 1968. 376 с.
381. Луначарский А. Ленин и искусство: Ленин о культуре и искусстве. Москва : Искусство, 1956. 572 с.
382. Лучинський О. Відділ художнього металу. Карби. *Образотвор. мистецтво*. 2002. № 1. С. 57.
383. Лучков А. Сомнения об архитектурном стиле. *Архитектуроведческие этюды*. Киев, 1996. 104 с.
384. Львівський С. За лаштунками великої виставки. *Наші дні*. 1943. Ч. 1. С. 4–5.
385. Майстренко І. Історія мого покоління. Спогади учасника революційних подій в Україні. Едмонтон, 1985. 228 с.
386. Максисько Т. Львівська художня школа. *Жовтень*. 1968. № 9. С. 133–137.
387. Максисько Т. Львівське училище прикладного мистецтва ім. І. Труша. *Українська радянська енциклопедія*. Київ, 1981. Т. 6. С. 275.
388. Малаков Д. В. Київ 1939–1945 : фотоальбом. Київ : Кий, 2015. 464 с.
389. Малли Л. Культурное наследие Пролеткульта : один из путей к соцреализму. *Соцреалистический канон* / под. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 183–192.
390. Манин В. В спорах о соцреализме. *Декоратив. искусство СССР*. 1988. № 4. С. 18–19.
391. Манин В. Искусство в резервации (Художественная жизнь России 1917–1941 гг.). Москва : Эдиториал УРСС, 1999. 264 с.
392. Манин В. История из истории. *Творчество*. 1989. № 7 (3). С. 12–15.
393. Манучарова Н. Д. Художні промисли Української РСР. Київ : Вид-во Акад. архітектури Укр. РСР, 1953. 82 с.
394. Манучарова Н. Д. Художня промисловість України / Н. Д. Манучарова. – Київ : Вид-во Акад. архітектури УРСР, 1949. 93 с.
395. Мардер А. Эстетика архитектуры. Теоретические проблемы архитектурного творчества. Москва : Стройиздат, 1988. 216 с.
396. Маркевич О. Безридіні космополіти в образотвірчій критиці. *Київ. правда*. 1949. 2 берез. С. 2.
397. Маркин Ю. Искусство тоталитарных режимов в Европе 1930-х годов. Истоки, стиль, практика художественного синтеза. *Художественные модели мировоздания*. Кн. 2. XX век / под общ. ред. В. П. Толстого. Москва, 1999. С. 121–137.
398. Маркин Ю. Искусство Третьего рейха. *Декоратив. искусство*. 1989. № 3/4. С. 30–38.
399. Маркин Ю. П. Искусство Третьего рейха. Москва : РИП-холдинг, 2012. 382 с.
400. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения : [в 50 т.]. Т. 29. Москва : Политиздат, 1962. 768 с.
401. Марочко Т. Стан економіки України наприкінці 50-х – поч. 60-х рр. *Історія України*. 1999. № 17. С. 10–11.
402. Мартыненко Н. Живопись США XX века. Київ : Наук. думка, 1989. 205 с.
403. Матушкин М. О вечном конструктивизме. *А.С.С.* 2000. № 3. С. 104–105.
404. Медведева Л. В. Історіографія нонконформізму в українському образотвірчому мистецтві 60-х років ХХ ст. *Україна : національна ідея*. Київ, 2003. С. 351–364.
405. Медведева Л. В. Сильова еволюція творчості В. І. Зарецького в контексті мистецького нонконформізму 60–80-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01. Київ, 2003. 18 с.
406. Медведева Л. Історіографія нонконформізму в українському образотвірчому мистецтві 60-х рр. ХХ ст. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2002. Вип. 1. С. 100–115.
407. Медвідь Л. Нонконформізм як явище культури 60-х років. *Сучасність*. 2002.– № 12. С. 132–139.
408. Менцель Б. Традиции и новаторство. *Соцреалистический канон* : [сб. статей] / под общ. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 492–501.
409. Миргородський керамічний технікум : історія, діячі, навч. процес. *Матеріали ювілейної наукової конференції*. Миргород, 1996. 98 с.
410. Мистецтво Львова першої половини ХХ століття : [кат. вист.]. *Концепція та реалізація виставки і каталога О. Ріпко*. Львів, 1996. 134 с.
411. Мисюга Б. Олександр Архипенко і проблема національного мистецтва в Галичині у 1930-і роки. *Олександр Архипенко і світова культура ХХ ст.* : матеріали наук. конф. Київ, 2001. С. 40–42.
412. Митрофанов К. М. Современная монументально-декоративная керамика / К. М. Митрофанов. Ленинград ; Москва : Искусство, 1967. 182 с.
413. Митці України : [енциклопед. довід.] / за ред. Кудрицького. Київ : «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1992. 848 с.

414. Михайло Жук : [альбом] / авт.-упоряд.: І. І. Козирод, С. С. Шевельов. Київ : Мистецтво, 1987. 120 с.
415. Михайлов М. Изоискусство реконструктивного периода. Москва ; Ленинград : Изогид, 1932. 208 с.
416. Михайлов Н. Социалистический реализм в архитектуре. *Архитектура Рад. України*. 1940. № 5. С. 12–15.
417. Михайлова Р. Д. Художня культура Галицько-Волинської Русі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства. Київ, 2009. 20 с.
418. Мілош Ч. Поневолений розум (розділи з книги). / пер. Богдана Струмінського. *Всесвіт*. 1991. С. 45–64.
419. Міфологічний простір і час у сучасній культурі : матеріали Міжнар. наук. конф. Київ, 2003. 62 с.
420. Мішутіна Н. Кераміка в колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва УРСР. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 345–349.
421. Міщенко Г. І ще раз – бойчукісти і наш час. *Образотвор. мистецтво*. 1997. № 1. С. 43–45.
422. Міщенко І. Буковинська графіка першої половини ХХ століття (до 1940 р.). *Мистецтвознавство України*. Київ, 2003. Вип. 3. С. 43–46.
423. Міщенко І. Діяльність мистецьких об'єднань на теренах Буковини у 1895–1910-х роках (за матеріалами Державного архіву Чернівецької області). *Вісн. Львів. акад. мистецтв*. Львів, 2000. Вип. 11. С. 51–62.
424. Міщенко І. Мистецьке життя Буковини (1900–1940 рр.). Спроба реконструкції за публікаціями в періодичних виданнях краю. *Чернівецький обласний художній музей* : річник. 2002. Чернівці, 2003. Вип. 1. С. 7–18.
425. Могилевський В. Декоративно-ужиткове мистецтво та дизайн. *Культура і життя*. 1999. № 2. (28 серп.). С. 3.
426. Молева Н. Когда отшумела оттепель... Москва, 1991. 165 с.
427. Моран А. История декоративно-прикладного искусства: от древнейших времен до наших дней. Москва : Искусство, 1982. 577 с.
428. Моренець М. Етюдна виставка студентів. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 5. С. 26–28.
429. Моріц Уманський : [кат. вист. творів] / авт. вступ. ст. З. Кучеренко. Київ : Спілка художників Укр. РСР, 1982. 48 с.
430. Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. Москва : Галарт, 1995. 223 с.
431. Морозов А. И. Соцреализм и реализм. Москва : Галарт, 2007. 271 с.
432. Музей історичних коштовностей України [Електронний ресурс]. URL: <http://www.miku.org.ua/> (дата звернення: 20.06.2021).
433. Музей українського народного декоративного мистецтва Української РСР : [буклет]. Київ : Мистецтво, 1970. 19 с.
434. Муравін Л. Молоді кадри скульпторів. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 1. С. 28–29.
435. Муріна Є. Проблеми синтезу просторових мистецтв. Москва : Архітектура, 1982. 127 с.
436. На антипатріотичних позиціях. *Рад. мистецтво*. 1949. 23 лют. С. 3.
437. На піднесенні. *Образотвор. мистецтво. Альм. 2 «Київ-Харків»*. 1934. С. 1.
438. Надточий Є. Друк, товарищ и Барт. *Даугава*. 1989. 43 с.
439. Найден А. Социальная матрица для метода : материалы «круглого стола» «Соцреализм: мифы и реальность». *Философская и социологическая мысль*. 1995. № 7/8. С. 47.
440. Найден О. Українська народна іграшка. Смилові та образні основи. *Образотвор. мистецтво*. 1991. № 3. С. 20.
441. Найден О. Українське народне мистецтво ХХ ст. *Нар. мистецтво*. 2001. № 1/2. С. 12.
442. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття : у 2 кн / ПСМ АМУ ; ред.-упоряд. О. О. Авраменко. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. 544 с.
443. Нариси з історії Північної Буковини / відп. ред. Ф. П. Шевченко. Київ : Наук. думка, 1980. 338 с.
444. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / редкол. П. М. Жолтовський та ін. Львів : ВЛУ, 1969. 191 с.
445. Нариси з історії українського мистецтва / за заг. ред. В. Г. Заболотного. Київ : Мистецтво, 1966. 669 с.
446. Народна керамічна скульптура Радянської України. Київ : Наук. думка, 1970. 87 с.
447. Народне мистецтво і художники авангарду. *Нар. мистецтво*. 2001. № 3/4. С. 14–17.
448. Народні художні промисли : [довідник]. Київ : Наук. думка, 1986. 143 с.
449. Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций. *Материалы Всесоюзной с международным участием научно-творческой конференции* / под. ред.: М. А. Некрасовой, К. А. Макарова. Москва, 1991. 378 с.
450. Наум Федорович Соболев : [кат. вист. творів] / авт. вступ. ст. М. В. Чернова. Харків : Прапор, 1965. 30 с.
451. Небесник І. Художня освіта в Закарпатті. Передумови та розвій. *Вісн. Львів. акад. мистецтв*. Львів, 1997. Вип. 8. С. 44–45.
452. Недошивин Г. Очерки теории искусства. Вопросы искусства социалистического реализма. Москва : Искусство, 1953. 339 с.
453. Некрасова М. Народное искусство и экология культуры. *Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций* : материалы Всесоюз. с междунар. участием научно-творч. конф. Москва, 1991. С. 4–19.
454. Неллі В. Моріц Уманський. Київ : Мистецтво, 1966. 32 с.

455. Непорожній П. Україна будує : [альбом]. Київ : Державне вид-во літ. з будівництва і архітектури УРСР, 1957. 220 с.
456. Нестеровська Г. Леонід Писаренко. Заслужений художник Української РСР : [кат. вист. творів] / [авт. вступ. ст. та упоряд. В. Т. Габелко] ; Спілка художників УРСР, Київ. орг. Спілки художників УРСР. Київ : [б. в.], 1977. 42 с. : іл.
457. Никорак О., Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво ХХ ст. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280 с.
458. Ницше Ф. Антихристиянин. *Сумерки богів*. Москва : Изд-во полит. лит., 1990. С. 17–93.
459. Ніколаюк Т. Соціалістичне мистецтво у 1930-ті роки як засіб ідеологічного впливу держави. Київ, 2003. № 10/12. С. 28.
460. Нікуленко С. І. Становлення вищої мистецької школи в Україні (1917–1934) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 1997. 20 с.
461. Нірод Ф. Художник в театре. *Правда України*. 1957. 11 черв. С. 3.
462. Нітгам Д. Українське мистецтво та міжнародний авангард у ХХ ст. *Альманах 94* : мистець. наук.-попул. іл. щорічник. Львів, 1995. С. 170–173.
463. Новицька О. Кризові та актуальні явища народного мистецтва. *МІСТ : мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] Київ, 2003. № 1. С. 112–121.
464. Новицька О. Народна творчість і соціалістичний реалізм. *Мистецтвознавство* 2000. Львів, 2001. С. 115–129.
465. Нога О. Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова впродовж 1920–1944 рр. Львів : Укр. технології, 2006. 263 с. : іл.
466. О партийной и советской печати : [сб. док.]. Москва : Правда, 1954. 690 с.
467. Олександр Ацманчук : [альбом] / авт.-упоряд. Л. І. Турунова. Київ : Мистецтво, 1980. 27 с. : іл.
468. Олександр Хвостов-Хвостенко. Сценограф, живописець, графік / авт.-упоряд. Д. Горбачов. Київ : Мистецтво, 1987. 128 с.
469. Олексій Олійник : [альбом] / авт.-упоряд. Л. О. Лисенко. Київ : Мистецтво, 1984. 87 с. : іл.
470. Олексій Шовкуненко та його учні : [альбом] / заг. ред. М. Блюміна. Київ : Мистецтво, 1994. 168 с. : іл.
471. Оліва А. Б. Культурний номадизм та діаспора : лекція. Київ : ЦСМС, 1996. 25 с.
472. Орлова Т. І. Естетика синтезу : категорії, універсали, парадигми в контексті художньої творчості / Т. І. Орлова. Київ : Абрис, 2002. 160 с.
473. Ортега-і-Гасет, Х. Вибрані твори. Київ : Основи, 1994. 424 с.
474. Основы марксистско-ленинской эстетики. Москва : Гос. изд-во полит. лит., 1960. 638 с.
475. Отрощенко Сергей – художник [Електронний ресурс]. URL: <http://artru.info/ar/art/223/1/> (дата звернення: 21.01.2015).
476. Павельчук І. Витоки абстрактної творчості Карла Звіринського. *Образотвор. мистецтво*. 2010. № 1. С. 74–77.
477. Павлинская А. Пути нашей керамики. *Декоратив. искусство СРСР*. 1984. № 5. С. 24–25.
478. Павлов В. П. Еммануїл Мисько. Київ : Мистецтво, 1978. 115 с.
479. Пайпс Р. Россия при большевиках. Москва : Росспэн, 1997. 662 с.
480. Паламарчук О. ...А музи не мовчали. Львів. 1941–1944 роки. Львів : Зерна, 1996. 96 с.
481. Панфілова М. Федір Нірод. Київ : Мистецтво, 1969. 82 с.
482. Паперный В. Культура Два. Москва : Новое лит. обозрение, 1996. 384 с.
483. Паперный В. Соцреализм в советской архитектуре. *Соцреалистический канон* : [сб. статей] / под общей ред.: Х. Пюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 132–138.
484. Партійне керівництво розвитком промисловості України (1917–1975 рр.). Київ : Вища шк., 1976. 343 с.
485. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту. *Сучасність*. 2000. № 4. С. 65–84.
486. Пащенко О. За високу ідейність, художню зрілість образотворчого мистецтва. *Рад. мистецтво*. 1949. 9 бер. С. 2.
487. Пащенко О. Лауреати Сталінських премій. *Образотвор. мистецтво*. 1941. № 3. С. 4–10.
488. Пелех У. Від розстріляного до замученого відродження : 1920–1960–1980 роки в укр. літ. : огляд життя і творчості вибраних авторів. Торонто : [б. в.] ; Вінніпег : Видавнича фундація Гуменюків, 1988. 266 с. : іл.
489. Перець О. Національне середовище – мотив, тема, жанр сучасного українського мистецтва. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва АМУ. Київ, 2006. Вип. 3. С. 259–269.
490. Перець. 1946. № 12.
491. Перець. 1946. № 1.
492. Перець. 1946. № 11.
493. Перець. 1946. № 14.
494. Перець. 1946. № 21.
495. Перець. 1946. № 4.
496. Перець. 1947. № 7.
497. Перець. 1955. № 12.
498. Перець. 1957. № 12.
499. Перець. 1957. № 22.
500. Петрицкий А. Оформление оперы «Черевички». *Совет. артист*. 1940. 20 дек. (№ 47). С. 4.
501. Петрицький А. Високе покликання художників. *Рад. мистецтво*. 1953. 4 листоп. (№ 46). С. 2.
502. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії : історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х рр. ХХ ст. – початку ХХІ ст. Київ : КМ Академія, 2004. 400 с. : іл.

503. Петрова О. Ноїв ковчег. Живопис України другої половини ХХ ст. Тенденції. *Мистецтво України ХХ століття*. Київ, 1998. С. 117–151.
504. Петрова О. Про сприйняття художньої спадщини професійним художником. *Образотвор. мистецтво*. 1991. № 5. С. 12.
505. Петрова О. Соцреалізм у типологічній системі стилів: зміна парадигми чизаміщення понять. *Матеріали наукової конференції [«Соціалістичний реалізм» і українська культура]*. Київ, 1999. С. 52–53.
506. Петрова О. Трете Око : мистец. студії / ППСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2015. 480 с. : іл.
507. Петрякова Ф. Фарфору України – 200 років. *Образотвор. мистецтво*. 1991. № 4. С. 32.
508. Побожій С. До проблеми вивчення творчої спадщини «забутих» художників. *Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст.* Київ, 2000. С. 71–84.
509. Подерв'янський Сергій. Живопис. Графіка : [альбом]. Київ : Мистецтво, 1986. 109 с. : іл.
510. Польш Д. Полтавщина : [енциклопед. довід.] / за ред. А. Кудрицького. Київ : Укр. енциклопедія, 1992. 1024 с. : іл.
511. Попова Л. Молодість, талант, труд. *Літ. газ.* 1957. 12 берез. С. 3.
512. Попович М. Соціалістичний реалізм як соціокультурне явище. *Український театр ХХ століття*. Київ, 2003. С. 199–276.
513. Популярная художественная энциклопедия / под ред. Полевого В. М. Москва : Совет. энциклопедия, 1986. 432 с.
514. Портнов Г. Вища якість образотворчого мистецтва. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 6. С. 4–8.
515. Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». *Сборник документов 1941–1960* : [в 2 т.]. Київ, 1961. Т. 1. С. 32.
516. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели от 10 февраля 1948 г. *Сборник документов 1941–1960* : [в 2 т.]. Київ, 1961. Т. 1. С. 112.
517. Постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград». *Сборник документов 1941–1960* : [в 2 т.]. Київ, 1961. Т. 1. С. 31.
518. Пошивайло О. Гончарні осередки України : від зеніту до заходу. *Укр. керамол. журн.* 2002. № 4. С. 3–8.
519. Пошивайло О. Гончарство як індикатор етносуспільних пріоритетів. *Укр. керамол. журн.* 2004. № 1. С. 7–14.
520. Пошивайло О. Етнографія українського гончарства : Лівобережна Україна. Київ : Молодь, 1993. 404 с.
521. Пошивайло О. Зберегти надбання українського гончарства. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 82–93.
522. Пошивайло О. Збереження визначних центрів народної художньої культури українців : уроки історії і шлях реанімації. *Українська керамологія* : нац. наук. щорічник. Опішне, 2002. Кн. 2. С. 5–11.
523. Пошивайло О. Консервація і реставрація гончарських раритетів в Україні. *Укр. керамол. журн.* 2004. № 2/3. С. 7–22.
524. Пошивайло О. Спадкоємність гончаротворення України. *Укр. керамол. журн.* 2002. № 2. С. 5–10.
525. Пригов Д. Прологомены неведомые к чему. *Художеств. журн.* Москва, 2001. № 36. С. 77–81.
526. Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві та етнології / відп. ред. М. Селівачов. Київ : Редакція вісн. «Ант», 2002. 264 с. : іл.
527. Промова В. М. Молотова на ювілейній сесії Верховної ради УРСР у день 30-ліття Радянської України. *Правда*. 1948. 25 січ. С. 1.
528. Протас М. Становлення української школи скульптури першої третини ХХ ст. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : в 2 кн. Київ, 2006. Кн. 1. С. 292–400.
529. Пучков А. Нарис історії архітектурознавства / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2013. 196 с. : іл.
530. Пучков А. Три парадокса тоталитарных сред. *А.С.С.* 1998. № 2. С. 34.
531. Пучков А., Сімакова С. Стильспадкоємність радянської архітектури. *Архітектурна спадщина України. Вип. 4 : Проблеми стильового розвитку архітектури України* / за ред. В. Тимофійенка. Київ, 1997. С. 152–159.
532. Рабин О. Три жизни. Книга воспоминаний. Париж ; Нью-Йорк : Третья волна, 1986. 180 с.
533. Рабінович І. К. Менше. *Образотвор. мистецтво. Альм. 2 «Київ-Харків»*. 1934. С. 91–143.
534. Радионов Г. Разгром бойчукизма и художественное образование : Письмо с Украины. *Искусство*. 1938. № 5. С. 23–28.
535. Раевський В. Венеційське бієнале 24 квітня 1924 р. *Інтервали. Космізм в українському мистецтві ХХ століття*. Київ, 2000. 262 с.
536. Раевський С. Викорінити рецидиви українського буржуазного націоналізму в образотворчому мистецтві. *Рад. мистецтво*. 1947. 8 жовт. С. 3.
537. Разумный В. О партийности искусства. Полемиические очерки. Москва : Изобразит. искусство, 1971. 198 с.
538. Райх В. Психология масс и фашизм. Санкт-Петербург : Унив. кн., 1997. 381 с.
539. Раппопорт С. Х. Неизобразительные формы в искусстве. Москва : Совет. художник, 1968. 271 с. : ил.
540. Реализмы двадцатого века (1916–1970) : [альбом] / авт. текста А. К. Якимович. Москва : Галарт : Олма-пресс, 2000. 176 с.

541. Редько К. Дневники, воспоминания, статьи. Москва, 1974. С. 56–57.
542. Ремезова Е. ВХУТЕМАС / ХИСИ : композиционная подготовка архитектора. А.С.С. 2000. № 3. С. 90–91.
543. Республіканська виставка творів художників театру і кіно Української РСР : [каталог] / упоряд. З. Фогель. Київ : [б. в], 1956. 55 с.
544. Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам : сб. док. за 50 лет. 1917–1967 гг. : [в 5 т.]. Т. 3 : 1941–1952. Москва : Политиздат, 1968. 751 с.
545. Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам : сб. док. за 50 лет. 1917–1967 гг. : [в 5 т.]. Т. 2 : 1929–1940. Москва : Политиздат, 1967. 798 с.
546. Риклин М. Немец на заказ: образ фашиста в соцреализме. *Соцреалистический канон* : [сб. ст.] / под общей ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 815–829.
547. Рильський М. Творчий успіх нашого театру. *Рад. Україна*. 1945. № 123. 22 черв. С. 2.
548. Рікель П. Навколо політики. Київ : Дух і літера, 1995. 346 с.
549. Ріпко О. Мистецьке життя Львова 1920–1930-х років. *Жовтень*. 1989. № 4. С. 69–82.
550. Ріпко О. У пошуках страченого минулого : ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. Львів : Каменярь, 1996. 62 с.
551. Роготченко А. Гуру ювелірного мистецтва. *Журнал о металле* : Всеукр. спеціалізор. журн. о кузнечном искусстве. Донецк, 2006. № 1 (7). С. 68–69.
552. Роготченко А. Киевская организация НСХУ. *Искусство наций*. Москва, 2012. Вып. 11. С. 277–279.
553. Роготченко А. Кованный металл глазами искусствоведа. *Журнал о металле* : Всеукр. спеціалізор. журн. о кузнечном искусстве. Донецк, 2006. № 2 (8). С. 32–26.
554. Роготченко А. Орнаментальное кузнечество посттоталитарного периода : украинский путь развития. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв* : *Мистецтвознавство. Архітектура* : [зб. наук. пр.]. Харків, 2011. № 2. С. 138–142.
555. Роготченко О. Біенале'55 як лакмус сучасного концепту. *Сучасне мистецтво* : [наук. зб.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва, Акад. мистецтв України. [Харків], 2005. Вип. 2. С. 64–71.
556. Роготченко О. Будинок творчості в Седневі. *Образотвор. мистецтво*. 1984. № 2. С. 14–18.
557. Роготченко О. Вітчизняна культура періоду створення спілок радянських письменників, художників, композиторів : складові становлення. *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. вісн. / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2014. Вип. 10. С. 117–125.
558. Роготченко О. Вітчизняний мистецький супротив 1950–1960-х. *Мистецтвознавство України* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 15. С. 103–110.
559. Роготченко О. Графіка Буковинської України як модель нищення образотворчого мистецтва в умовах тоталітарної сваволі (1930–1950 рр.). *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. вісн. / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2005. Вип. 2. С. 31–47.
560. Роготченко О. Думай з почуттям, відчувай з розумом... *Образотвор. мистецтво*. 2007. № 4. С. 108–110.
561. Роготченко О. Іван Аполлонов : [альбом]. Київ : Мистецтво, 1985. 108 с. : іл.
562. Роготченко О. Іван Аполлонов, заслужений художник Української РСР : художне скло : [кат. вист. творів] / Спілка художників України, КОСХУ. Київ : Київ. фабрика друк. реклами, 1984. 36 с. : іл.
563. Роготченко О. Керамічна веселка. *Вечір. Київ*. 1970. № 188. С. 3.
564. Роготченко О. Керамічна веселка. *Декоратив. искусство СССР*. 1978. № 250. С. 5–17.
565. Роготченко О. Київський завод художнього скла : [каталог-проспект]. Київ : Вид-во М-ва промисловості будівельних матеріалів, 1977. 6 с.
566. Роготченко О. КОНСХУ : шляхи розвитку і становлення. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 215–235.
567. Роготченко О. Крістіан Шад – дадаїст. *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. вісн. / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2013. Вип. 8. С. 323–334.
568. Роготченко О. Круглий стіл, розповідь про О. Стасюка. *Ковал. майстерня*. 2006. № 1 (3). С. 85.
569. Роготченко О. Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960-х / Олексій Роготченко. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 184–197.
570. Роготченко О. Микола Моргун – спомин юності бешкетної. *Образотвор. мистецтво*. 2013. № 3. С. 54–55.
571. Роготченко О. Мистецтво другої половини 1930-х – першої половини 1950-х років. Графіка. *Історія українського мистецтва* : [у 5 т.] / НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. С. 308–348.
572. Роготченко О. Мистецтво радянської України 1930-х років (Графіка. Живопис). *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.* : [у 2 кн.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2006. Кн. 1. С. 401–462.
573. Роготченко О. Мистецтво радянської України 1940-х років (живопис, графіка). *Художня куль-*

- тура. *Актуальні проблеми* : наук. вісн. / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2006. Вип. 3. С. 401–462.
574. Роготченко О. Мистецьке життя Закарпатської України після приєднання до СРСР. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архітектура* : [зб. наук. пр.]. Харків, 2006. № 6. С. 113–118.
575. Роготченко О. Митець від Бога : Тетяна Нилівна Яблонська. *Україна*. 2005. № 6/7. С. 17.
576. Роготченко О. Мій і Ваш соціалістичний реалізм, або Невивчена власна історія. *VI Міжнародний конгрес україністів, Донецьк, 26.06–1.07.2005 р.* : доп. та повідомл. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Міжнар. асоц. україністів, Міжнар. асоц. етнологів. Донецьк, 2005. Кн. 1 : Етнологія. Фольклористика. Культурологія. С. 286–292.
577. Роготченко О. Народні таланти. Майстер кераміки Володимир Борозенець. *Нар. творчість та етнографія*. 1983. № 1. С. 36–38.
578. Роготченко О. Незабуті імена. *Галерея*. [Київ], 2006. № 1/2 (25/26). С. 40–42.
579. Роготченко О. Незбудовані площі. *Укр. мистецтво*. 2008. № 4. С. 88–96.
580. Роготченко О. Ніна Косарева, заслужений майстер народної творчості УРСР : [каталог] / Чернівець. орг. Співки художників УРСР. Київ : Реклама, 1985. 36 с. : іл.
581. Роготченко О. Ніхто не забутий : Анатоль Навроцький – нетипове явище соцреалістичної пори. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2008. Вип. 4/5. С. 278–288.
582. Роготченко О. Нове прочитання соцреалістичної доктрини як обов'язкового стилю художнього життя до- і повоєнної доби СРСР–УРСР. *Мистецтвознавство України* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2014. Вип. 14. С. 169–174.
583. Роготченко О. Нонконформізм першої фази в образотворчому мистецтві України. 1930–1950-ті (на прикладі школи М. Бойчука). *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архітектура* : [зб. наук. пр.]. Харків, 2015. № 4. С. 105–110.
584. Роготченко О. Олександр Міловзоров : [кат. вист. творів] / Співка художників України, Галерея сучас. декоратив. мистецтва «Триптих». Київ : Поліграфкн., 1991. 48 с. : іл.
585. Роготченко О. Особливості розвитку образотворчого мистецтва Галицької України повоєнного періоду (1945–1960 рр.). *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архітектура* : [зб. наук. пр.]. Харків, 2006. Вип. 8. С. 130–142.
586. Роготченко О. Переключка деспотій. *Україна*. 2007. № 10. С. 90–91.
587. Роготченко О. Петро Петрович Печорний : [кат. вист. творів] / Співка художників України, КОС-ХУ. Київ : Поліграфкн., 1988. 64 с. : іл.
588. Роготченко О. Пластична анатомія у контексті розвитку сучасної вітчизняної образотворчості. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2012. Вип. 8. С. 279–306.
589. Роготченко О. Реалістичний не реалізм родини Надєждіних : нотатки глядача. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2008. Вип. 4/5. С. 282–294.
590. Роготченко О. Розповідь про неспокій (соціальні явища у формуванні елітарної науки) : Мистецтвознавство. *Укр. керамол. журн.* 2003. № 2/4. С. 121–126.
591. Роготченко О. Скульптор Іван Макогон. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2010. Вип. 7. С. 323–331.
592. Роготченко О. Современное искусствоведение как наука об искусстве. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архітектура* : [зб. наук. пр.]. Харків, 2010. № 2. С. 70–76.
593. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. 608 с. : іл.
594. Роготченко О. Соціалістичний реалізм : інфляція ідеї чи золотий запас? *Образотвор. мистецтво*. 2005. № 3. С. 53–54.
595. Роготченко О. Соціокультурне тло 1945–1960 років Радянської України (як модель нищення вільної думки). *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архітектура* : [зб. наук. пр.]. Харків, 2015. № 3. С. 89–93.
596. Роготченко О. Союз користі і краси. *Образотвор. мистецтво*. 1983. № 1. С. 28–29.
597. Роготченко О. Спомин про вчителя : Леонід Владич. *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. вісн. / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2010. Вип. 7. С. 599–609.
598. Роготченко О. Творчий процес на Слобожанщині в умовах становлення соціалістичного реалізму. *Вісн. Львів. нац. акад. мистецтв* : [зб. наук. пр.]. Львів, 2005. Вип. 16. С. 143–154.
599. Роготченко О. Творчі засади вітчизняної металопластики 1940–1960-х : нищення національних традицій та перші спроби відродження мосяжництва. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії '2015* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 7 (18). С. 29–37.
600. Роготченко О. Театрально-декоративне мистецтво як феномен супротиву офіційній доктрині соціалізму.

- лістичного реалізму. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архітектура* : [зб. наук. пр.]. Харків, 2005. Вип. 1. С. 77–86.
601. Роготченко О. Традиції та новації, сучасне та надсучасне в творчості Євгена Матвеева. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2014. Вип. 10. С. 205–211.
602. Роготченко О. Унікальність вітчизняної мистецької непокори 1940–1960-х. *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. вісн. / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 225–336.
603. Роготченко О. Чинники впливу на українську образотворчість періоду першої фази розвитку соціалістичного реалізму (1930–1950-ті). *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії '2014* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2014. Вип. 6 (17). С. 143–148.
604. Роготченко О. Школа М. Бойчука як контркультура соцреалізму першої фази. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2005. Вип. 3. С. 217–128.
605. Роготченко О. Шлях у прірву чи позасвідомість нездійснених ілюзій. *Сучасне мистецтво* : [наук. зб.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. [Харків], 2005. Вип. 2. С. 64–71.
606. Роготченко О. Щедре мистецтво народу. *Вечір. Київ*. 1970. № 184. С. 4.
607. Роготченко О. Ювелірне мистецтво України: радянський період. *Сучасне мистецтво* : [наук. зб.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 117–127.
608. Роготченко О. Юрій Савченко : кат. творів. Київ : ВХ[студіо], 2004. 36 с. : іл.
609. Роготченко О., Бурдук В., Руденко І. Художнє ковальство України. Кн. 1 : Відродження. Донецьк : Регіон, 2007. 120 с. : іл.
610. Роготченко С. В. Художнє ковальство Києва та Київщини 1970-х – початку 2020-х років: соціокультурний аспект : дис. на здобуття ступеня д-ра філософії : 034 «Культурологія». Київ, 2023.
611. Розенталь Б. Соцреалізм и ницшианство. *Социалистический канон* : [сб. ст.] / под общ. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 109–118.
612. Романец Т. О роли исторических исследований в деле возрождения и развития традиций народного искусства. *Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций* : материалы Всесоюз. с междунар. участием научно-творч. конф. / под. ред.: М. А. Некрасовой, К. А. Макарова. Москва, 1991. С. 275–286.
613. Романова Т. Експериментальна майстерня Ніни Федорової. Творчий осередок : до 100-річчя Ніни Федорової. Київ : Ньютон Продакшн, 2007. 48 с.
614. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. Москва : ОГИ, 2000. 152 с.
615. Рубан В. Василь Кричевський і українська художня культура ХХ століття. Київ : Криниця, 2004. 704 с.
616. Рузин М. В стороне от жизни. *Правда Украины*. 1946. 28 сент. С. 4.
617. Русначенко А. М. Національно-визвольний рух в Україні (середина 1950-х – початок 1990-х років). Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. 720 с.
618. Ряжба Яків. Скульптура : кат. вист. творів / авт. вступ. ст. та упоряд. Л. В. Владич. Київ : Вид. Спілки художників України, 1988. 55 с. : іл.
619. Савостьянов Е. Единство познания и творчества в искусстве : проблемы социалистического реализма. Москва : Изобразител. искусство, 1977. 121 с.
620. Сак Л. М. Макс Гельман. Київ : Мистецтво, 1975. 80 с. : іл.
621. Сакович І. В. Народні традиції в українській художній промисловості. Київ : Наук. думка, 1975. 183 с. : іл.
622. Самокиш М. Народ і художник. *Малярство і скульптура*. 1938. № 5. С. 2–3.
623. Саппа Н. Харьковщина заповедная. Харків : Прапор, 1987. 98 с.
624. Сарабьянов Д. Любовь Попова. Москва : Галарт, 1994. 48 с.
625. Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись. Теория. Москва : Искусство, 1993. 110 с.
626. Сварник Г. Листи Олександра Архипенка до брата Євгена Архипенка в Національній бібліотеці у Варшаві. *Збережено в Україні : Олександр Архипенко* : [матеріали конф. «О. Архипенко і світова культура ХХ століття» 14 груд. 2001 р.]. Київ, 2001. С. 57–58.
627. Светлов А. Глухой переулоч. *Вечер. известия*. 1929. 23 окт.
628. Седляр В. АХРР та АРМУ. Київ : [б. в.], 1926. 34 с.
629. Селівачов М. Р. Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві. Київ : Наук. думка, 1981. 137 с.
630. Селівачов М. Самодіяльна наука : за і проти. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2003. № 1. С. 181–184.
631. Семикін М. Український ампір. *Архітектура Рад. України*. 1940. № 3. С. 41–45.
632. Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу. Київ : Друга рука : Фенікс, 1993. 312 с. : іл.
633. Сенів І. В. Творчість Олени Львівни Кульчицької. Київ : Вид-во АН Укр. РСР, 1961. 179 с.
634. Сидор-Гібелінда О. Смерть реалізму. *Галерея*. 2002. № 9. С. 37.
635. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. Розви-

- ток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / ІПСМ АМУ. Київ : ВХ студіо, 2008. 188 с. : іл.
636. Сидоренко В. До проблеми розробки і використання новітніх мистецьких технологій у сучасній художній практиці. *Сучасне мистецтво* : [наук. зб.] / ІПСМ НАМ України. Київ, 2012. Вип. 8. С. 309–320.
637. Синявський А. (Абрам Терц). Что такое социалистический реализм? [Електронний ресурс] URL: <https://protivpytok.org/dissidenty-sssr/sinyavskij-a-d/abram-terc-cto-takoe-socialisticheskij-realizm> (дата звернення: 20.06.2023).
638. Сирота Н. Розвиток культури Радянської Буковини. Станіслав : Станіслав. обл. кн.-газ. вид-во, 1961. 105 с.
639. Січинський В. Українська академія мистецтв. *Українське мистецтво*. Львів : Падолист, 1989. С. 51–53.
640. Скляренко Г. Авангард в Україні : обшири явища, етапи розвитку. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідж., рец.* : зб. наук. пр. Київ, 2009. Вип. 9. С. 318–322.
641. Скляренко Г. Відблиск великих ілюзій. *Київ*. № 6. С. 183–187.
642. Скляренко Г. Між історією та географією (до питання періодизації українського мистецтва ХХ ст.). *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2003. № 3. С. 7–15.
643. Скорський М. А. Хмельницький театр ім. Г. І. Петровського. Київ : Мистецтво, 1981. 102 с. : іл.
644. Скрипник М. За самоусвідомлення та пролетарське настановлення в образотворчому мистецтві. Харків : [б. в.], 1931. 56 с.
645. Скуратовский В. Объективно изучать ретроспективу. *Философская и социологическая мысль*. 1995. № 7/8. С. 47–53.
646. Словарь иностранных слов русского языка [Електронний ресурс]. URL: <http://surl.li/uldrq> (дата звернення: 20.12.2021).
647. Словарь терминов Московской концептуальной школы [Електронний ресурс]. URL: <http://yanko.lib.ru/books/dictionary/m-k-sh/slovar-m-k-sh.htm> (дата звернення: 15.02.2021).
648. Словник художників України. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1973. 267 с.
649. Слотердайк П. Критика цинічного розуму. Київ : Тандем, 2002. 538 с.
650. Смирна Л. Ідеологічний фактор стилістичної класифікації українського мистецького нонконформізму. *Мистецтвознавство України* : [зб. наук. пр.] / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ, 2008. Вип. 9. С. 300–314.
651. Смирна Л. Іконографія нонконформізму. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 269–279.
652. Смирна Л. Український мистецький нонконформізм. Ч. 1 [Електронний ресурс]. *Art Ukraine*. 2016. URL: <http://surl.li/uldye> (дата звернення: 14.06.2021).
653. Смирна Л. Український мистецький нонконформізм. Ч. 2 [Електронний ресурс]. *Art Ukraine*. 2016. URL: <http://surl.li/uldzc> (дата звернення: 14.06.2021).
654. Смирна Л. Українські художники-нонконформісти: естетичний протест. *Вісн. Кн. палати* : наук.-практ. журн. 2013. № 5. С. 40–44.
655. Смирна Л. Художественный нонконформизм Украины 1970-х – начала 1980-х : «Стиль с половиной». *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.]. Київ, 2015. Вип. 11. С. 217–235.
656. Смирнов И. Соцреализм : антропологическое измерение. *Соцреалистический канон* : [сб. науч. тр.] / под. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 16–30.
657. Смолич Ю. К. Твори. У 8 т. Т. 7. Розповіді про неспокій / упоряд. О. Г. Смолич ; ред. тому й авт. прим. К. П. Волинський. Київ : Дніпро, 1986. 702 с.
658. Смолінський С. Деякі питання розвитку сучасного гончарства. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 36.
659. Смерж Л. Завтрашний день опішнянської кераміки. *Нар. творчість та етнографія*. 1968. № 4. С. 47–52.
660. Смерж Л. Роль мистецтва в гармонізації і духовному оздоровленні сучасної людини. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 94–104.
661. Советское декоративное искусство: 75 : [сб. ст.] / сост.: Н. Степанян, Н. Николаева, К. Рождественский. Москва : Совет. художник, 1976. 191 с.
662. Соколюк Л. Графіка бойчуків. Харків ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 2002. 223 с. : іл.
663. Соловйов В. До проблеми відродження народного мистецтва. (Канон і свобода. Співробітництво художньої інтелігенції з майстрами народного мистецтва. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 279–281.
664. Сопоцинский О. Образ нашей Родины в советской живописи. Москва : Изд-во Акад. художеств СРСР, 1963. 56 с.
665. Соціалістичний реалізм і українська культура : матеріали наукової конференції 3 березня 1999 року. Київ : Нац. худож. музей України, 1999. 74 с.
666. Соціологія : короткий енциклопед. слов. / уклад. В. І. Воловича ; Соціол. асоц. України. Київ : Укр. центр духов. культури, 1998. 728 с.
667. Соціологія : терміни, поняття, персоналії : [навч. слов.-довід. для студентів] / уклад.: В. М. Піча, Ю. В. Піча, Н. М. Хома ; (голов. ред. В. М. Піча) ; Соціол. асоц. України. Київ : Каравела ; Львів : Новий світ, 2000. 476 с.
668. Сталин И. Вопросы ленинизма. Москва : Госполитиздат, 1933. 612 с.

669. Сталін Й. Нова обстановка – нові завдання господарського будівництва : промова на нараді господарників 23 чер. 1931 р. *Повне зібрання творів : [у 13 т.]*. Київ : Укр. вид-во політ. літ., 1948. Т. 13. 415 с.
670. Сталін Й. Політичний звіт на 16 З'їзді ЦК ВКП (б). *Повне зібрання творів : [у 13 т.]*. Київ : Укр. вид-во політ. літ., 1948. Т.12. 391 с.
671. Сталін Й. Про політичні завдання Університету народів Сходу (промова на зборах студентів КУТС. 18 травня 1925 р.) *Повне зібрання творів : [у 13 т.]*. Київ : Укр. вид-во політ. літ., 1948. Т.13. 415 с.
672. Станіслав Вольський : ювелірна пластика, об'ємно-просторові композиції, живопис в емалі / авт. вступ. ст. Р. Шагалю. Львів : Колір ПРО, 2008. 72 с.
673. Станішевський Ю. О. Барви української оперети. Київ : Муз. Україна, 1970. 139 с.
674. Станішевський Ю. О. Режисура в українському радянському оперному театрі. Київ : Наук. думка, 1973. 278 с.
675. Станішевський Ю. О. Український радянський музичний театр. (1917–1967) : нариси історії. Київ : Наук. думка, 1970. 289 с. : іл.
676. Степанян Н. Заметки об изучении «соцреализма» в конце XX века. *Пути и перепутья : материалы и исслед. по отечественному искусству XX в.* Москва, 2001. С. 8–38.
677. Степанян Н. Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. Москва : ЕКСМО-Пресс, 1999. 316 с.
678. Степовик Д. В. Скульптор Лео Мол : життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1995. 224 с. : іл.
679. Степовик Д. В. Скульптор Михайло Паращук : життя і творчість. Едмонтон ; Торонто ; Київ : Канад. ін-т укр. студій ; Альберт. ун-т, 1994. 229 с.
680. Стефанович М. Київський державний орденіна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка : іст. нарис. Київ : Мистецтво, 1968. 274 с.
681. Сучасне мистецтво : [наук. зб.] / ІПСМ АМУ ; редкол. В. Д. Сидоренко (голова) та ін. Київ, 2004. Вип. 1. 288 с. : іл.
682. Сучасний ювелірний ринок України : [інтерв'ю з В. М. Абрамовим]. *24карати. Moda, стиль, коштовності*. 1999. № 2. С. 32–35.
683. Сыркина Ф. Я. Русское театральное-декорационное искусство. Москва : Искусство, 1978. 46 с. : ил. Библиогр.: с. 227–228.
684. Тарахан-Береза З. Василь Кричевський і національний музей-пам'ятник. *Образотвор. мистецтво*. 1998. № 1. С. 27–28.
685. Тарнашинська Л. Шістдесятництво. Філософія покоління як «публічна свідомість». *Сучасність*. 2005. № 4. С. 105–117.
686. Творческие Союзы в СССР. Москва : Юридич. лит., 1970. 287 с.
687. Тихонова В. Хотелось бы всех поименно назвать... Падалка И. И. *ДИ СССР*. 1990. № 392. С. 13.
688. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. Спогади про Миколу Садовського. Київ : Мистецтво, 1981. С. 182.
689. Тоталитаризм как исторический феномен / под ред. А. А. Кара-Мурзы. Москва : Филос. о-во СССР, 1989. 395 с.
690. Трагедия советской деревни. Коллективизация и раскулачивание : [в 2 т.]. Т. 2. Москва: РОССПЭН, 2000. 131 с.
691. Тугендхольд Я. Искусство народов СССР. *Печать и революция*. Москва, 1927. С. 46–58.
692. Тугендхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи. Ленинград : Академия, 1930. 199 с.
693. Україна будує : [альбом] / за ред. П. Непорожнього. Київ, 1957. 72 с.
694. Україна в період розгорнутого будівництва комунізму. Розквіт культури : [вид. в 5 кн.]. Київ : Наук. думка, 1967.
695. Українська радянська графіка / упоряд. І. Врона. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. 196 с.
696. Український драматичний театр. Нариси історії : [в 2 т.]. Т. 2. Радянський період / ред. М. Рильський. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. 647 с.
697. Український театр ХХ століття. Київ : ЛДЛ, 2003. 511 с.
698. Ушакова Н. Проблемы искусствознания в трудах Ф. И. Шмита. *Вопросы отечественного и зарубежного искусства* : сб. ст. Ленинград, 1982. Вып. 2 : Проблемы искусствознания и художественной критики.
699. Федір Нірод : [альбом] / авт. вступ. ст. І. М. Вериківська. Київ : Мистецтво, 1988. 160 с.
700. Федорук О. Авангард України: поміж Сходом і Заходом (1910–1930-ті роки). *Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів* : XI Міжнар. з'їзд славістів. Братислава, 30 серп. – 8 вер. 1993 р. Київ, 1993. 43 с.
701. Федорук О. К. Графіка як вид образотворчого мистецтва : [10 репродукцій і бр. з пояснюв. текстом]. Київ : Мистецтво, 1983. 10 с.
702. Федорук О. К. Перетин знаку : [вибр. мистецтвознав. ст. : у 3 кн.] / ІПСМ АМУ. Київ : Видавн. дім А+С, 2006. Кн. 1 : Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. 260 с. : іл.
703. Федорук О. К. Перетин знаку : [вибр. мистецтвознав. ст. : у 3 кн.] / ІПСМ АМУ. Київ : Фенікс, 2007. Кн. 2 : Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії. 360 с. : іл.
704. Федорук О. К. Перетин знаку : [вибр. мистецтвознав. ст. : у 3 кн.] / ІПСМ АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2008. Кн. 3 : Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії. 416 с. : іл.
705. Фельзенштейн В., Мельхингер З. Беседы о музыкальном театре / пер. с нем. и примеч. С. Барского. Ленинград : Музыка, 1972. 78 с.

706. Фиалко В. А. Режиссура и сценография: пути взаимодействия. Київ : Мистецтво, 1989. 150 с. : ил.
707. Филлер В. Современный польский театр. Варшава : Интерпресс, 1977. 124 с.
708. Фіголь Л. Політична сатира в українському мистецтві кінця XIX – початку XX століття : [корот. нарис]. Київ : Мистецтво, 1974. 56 с.
709. Фінберг Л. Попередження Ханни Арендт. *Джерела тоталітаризму*. Київ, 2002. С. 6–8.
710. Фісан Г. А. Дмитро Овчаренко : [нарис]. Київ : Мистецтво, 1972. 47 с. : ил.
711. Франко І. Твори : [у 20 т.]. Т.17. Київ, 1955. 314 с.
712. Фрейд З. Психоаналитические заметки об автобиографическом описании случая паранойи. *Психоанализ*. 2003. № 2. С. 42–93.
713. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». Будущее одной иллюзии. Москва : АСТ : Астрель, 2011. 188 с.
714. Френкель М. А. Современная сценография. (Некоторые вопросы теории и практики). Київ : Мистецтво, 1980. 132 с. : ил.
715. Фромм Э. Психоанализ и религия / пер. с англ. А. Дванова. Москва : АСТ, 2010. 153 с.
716. Фюре Ф. Минуле однієї ілюзії : нарис про комуністичну ідею у XX столітті / пер. с фр. В. Каденко. Київ : Дух і літера, 2007. 810 с.
717. Хабермас Ю. Отношение между системой и жизненным миром в условиях позднего капитализма. *THESIS*. 1993. Т. 1, вып. 2. С. 123–136.
718. Хайдеггер М. Время и бытие : ст. и выступления : пер. с нем. Москва : Республика, 1993. 447 с.
719. Хайт В. Об архитектуре, ее истоках и проблемах. Советский конструктивизм, Иван Леонидов и мировой архитектурный процесс. Москва : УРСС, 2003. 453 с.
720. Ханко В. Виставка кераміків. *Комсомолец Полтавщини*. 1978. № 118. 30 вер. С. 3.
721. Ханко В. Дух порцеляни Івана Віцька. *Образотвор. мистецтво*. 2000. № 1/2. С. 92–93.
722. Ханко В. Кераміка на виставці. *Прапор перемоги*. 1978. № 46. 21 берез. С. 3.
723. Ханко В. Миргородський вернісаж. *Зоря Полтавщини*. 1998. № 149. 16 верес. С. 4.
724. Ханко В. Мистецтво і ширвжиток. *Полтав. вісн.* 1992. № 14. 3–9 квіт. С. 5.
725. Ханко В. На виставку в Лос-Анджелес. *Зоря Полтавщини*. 1977. № 155. 3 лип. С. 4.
726. Ханко В. Обрії порцеляни Івана Віцька. *Зоря Полтавщини*. 1997. № 26. 18 лют. С. 2.
727. Ханко В. Порцеляна і гобелен на виставці. *Миргород*. 1998. 18 верес. С. 3.
728. Ханко В. Порцелянова веселка. *Ленін. шляхом*. 1982. № 53 (269). С. 4.
729. Ханко В. Роздуми-болі гончаря Михайла Хлоня і завтрашній день : відгук на статтю В. Данилейка «Оживіте, народні ремесла!». *Зоря Полтавщини*. 1989. № 15. 18 січ. С. 2–4.
730. Ханко В. Розумом і серцем. *Прапор перемоги*. 1989. № 90. 7 черв. С. 3.
731. Ханко В. Фарфор І. Вицько і ковры Л. Товстухи. *Советское декоративное искусство*. Москва, 1983. Вып. 6. С. 274–275.
732. Хан-Магомедов С. Две концепции авангарда : конструктивизм и супрематизм. *Архитектура СССР*. 1990. № 3. С. 12–19.
733. Хан-Магомедов С. Творческие течения, концессии и организации советского авангарда. Москва, 1997. 216 с.
734. Хан-Магомедов С. Уроки неистовых двадцатых. *Архитектура* : прил. к «Строительной газете». 1988. № 7 (671). С. 4–5.
735. Херсонский И. Тоталитаризм внутри нас. *Психоанализ*. 2003. № 2. С. 150–155.
736. Хижинський В. Становлення львівської школи професійної кераміки (1940–1960 рр.). *Вісн. ХДАДМ*. 2011. № 1. С. 134–136.
737. Холостенко М. Міс Ван-Дер-Рое. *Нова генерація*. 1928. № 10. С. 264–265.
738. Хомуецкий Н. Архитектура эпохи империализма : конспект лекций 1939–1940 гг. Ленинград : б. и.], 1939. 32 с.
739. Хохлова Е. Н. Современная керамика и народное гончарство. Москва : Легкая индустрия. 1969. 152 с. : ил.
740. Художник М. Г. Дерегус : [нарис] / ред. Г. Н. Логвин. Київ : Мистецтво, 1963. 73 с.
741. Художники об искусстве керамики. Современная художественная керамика 1954–1964 гг. / сост.: В. А. Попов, К. Н. Пруслина. Москва : Искусство. 1971. 310 с. : ил.
742. Художні промисли України : альбом / упоряд. Н. М. Кісельова. Київ : Мистецтво. 1979. 255 с.
743. Художні промисли: теорія і практика : зб. наук. пр. / голов. ред. О. К. Федорук. Київ : Наук. думка, 1985. 130 с.
744. Художня кераміка : [буклет]. Київ : Реклама, 1970. 42 с.
745. Художня обробка металу в навчальних закладах України. *Ковал. майстерня*. 2006. № 3 (5). 212 с.
746. Цапенко М. Идеализм и формализм архитектурной эстетики И. В. Жолтовского. *Архитектура и строительство*. 1949. № 4. С. 2–6.
747. Цапенко М. О национальной форме в советской архитектуре. *Архитектурное творчество* : [сборник]. Київ, 1953. С. 33–68.
748. Цапенко М. О реалистических основах советской архитектуры. Москва : Гос. изд-во лит. по строительству и архитектуре, 1952. 395 с.
749. Це нас стосується! Вандали в музеї. *Жовтень*. 1989. № 4. С. 13–15.
750. Цельтнер В. Валентин Гаврилович Литвиненко. Москва : Совет. художник, 1971. 142 с.
751. Цельтнер В. Дорожня пісня. *Молодь України*. 1957. 16 трав. С. 3.
752. Цеткин К. Воспоминания о Ленине. Москва : Госполитиздат, 1955. 524 с.

753. Цибенко П. А. Г. Петрицький : нарис про театральню-декораційну творчість. Київ : Мистецтво, 1951. 36 с. : іл.
754. Циганко О. П. Художньо-виставкова діяльність у Харкові (1917–1934) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01. Харків, 2003. 20 с.
755. Чаговець В. Живопис на фанері. *Вечер. Киев.* 1929. № 24. С. 2.
756. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. Київ : Атлант ЮЕмСі, 2002. 512 с.
757. Чепелев В. Про одну скульптурну ідею. *Образотвор. мистецтво.* 1939. № 10. С. 20–25.
758. Чепелик В. Теоретична спадщина українського архітектурного модерну. *Архітектурна спадщина України. Вип. 1. Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування* / за ред. В. Тимофієнка ; НДПТІАМ. Київ, 1994. С. 162–180.
759. Чепелик В. Український архітектурний модерн у дзеркалі епохи. *Архітектурна спадщина України. Вип. 3. Ч. 1. Питання історіографії та джерелознавства української архітектури.* Київ, 1996. С. 198–221.
760. Череватенко Л. «Промовте – життя моє – і стримайте сльози». Спогади О. Павленко. *Наука і культура.* 1987. Вип. 21. С. 376–377.
761. Червонная С. Проблемы национальных культур народов СССР в художественной критике. *Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов* / под ред.: В. Ванслова, Л. Денисовой. Москва, 1977. С. 250–318.
762. Черкасова Е. Новое строительство Харькова 1920–30-х гг. : революция и конформизм. *А.С.С.* 2000. № 3. С. 95–97.
763. Чернова З. Тоталітаризм та українське мистецтво 1930-х років : статус митця, уніфікація творчості. *Третій міжнародний конгрес українців. 26–29 серп. 1996 р. Філософія. Історія культури. Освіта. Доповіді та повідомлення.* Харків, 1996. С. 16–17.
764. Чернова М. Микола Рябінін. Київ : Мистецтво, 1973. 80 с.
765. Чечель Н. П. Українське театральне відродження. Київ : Наук. думка, 1993. 143 с.
766. Шаповал Ю. Маршрутами історії. Київ : Політвидав, 1990. 665 с.
767. Шаповал Ю. Україна. ХХ століття : особи та події в контексті важкої історії. Київ : Генеза, 2001. 558 с.
768. Шафран Р. Особливості професійного ювелірного мистецтва Львова кінця ХХ ст. *Вісн. ЛНАМ.* 2008. Спецвип. С. 80–103.
769. Швидковский О. Прикованный Прометей. *Ле Корбюзье. Творческий путь* / предисл. Мориса Жардо ; пер. Ж. Розенбаума. Москва : Изд-во лит. по строительству, 1970. С. 5–26.
770. Шевченко Л. А. Хрущовська «відлига» у культурно-мистецькому житті України. *М. С. Хрущов і Україна.* Київ, 1995. С. 113–120.
771. Шевчук О. А. Український національно-культурний рух (друга половина 50-х – початок 90-х рр. ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : 07.00.01. Запоріжжя, 1998. 18 с.
772. Шишко Сергій Федорович : [кат. вист. творів]. Київ, 1981. 83 с. : іл.
773. Школьна О.В. Фарфор-фаянс України ХХ століття : інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, організаційно-творчі процеси : [у 2 кн.]. Кн. 2. Історія виробництва. Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі. Київ : День печати, 2013. 400 с. : іл.
774. Шліпченко С. Архітектурні принципи постмодернізму : монографія. Київ : Всесвіт, 2000. 240 с.
775. Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру АН УРСР / голов. ред. М. Йосипенко ; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Мистецтво, 1980. 343 с.
776. Шмагало Р. Авангард і українська кераміка : дотичні і паралелі. *Український авангард 1907–1917.* Львів, 1994. С. 55–57.
777. Шмагало Р. Аналіз художніх особливостей творів гончарних промислів. *Українська керамологія.* Опішне, 2001. Кн. 1. С. 128–153.
778. Шмагало Р. Гончарний промисел і підприємництво: погляд крізь століття. *Народознав. зошити.* Львів, 2004. № 1/2. С. 110–115.
779. Шмагало Р. Зруйновані гончарні осередки Наддніпрянщини. *Артанія.* Київ, 1995. С. 48–50.
780. Шмагало Р. Львівська академія мистецтв : історичний матеріал. Львів : Малті-М, 1998. С. 4–47.
781. Шмагало Р. Професійна художня кераміка України на виставках. *Вісн. Львів. акад. мистецтв.* Львів, 1995. Вип. 6. С. 49–56.
782. Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу : [у 3 т.]. Т. 2. Художній метал України ХХ – поч. ХХІ ст. Львів : Апріорі, 2015. 276 с. : іл.
783. Шмагало Р. Українська кераміка ХХ ст. поза Батьківщиною. *Українська керамологія : нац. наук. щорічник.* 2002. Кн. 2. С. 244–276.
784. Шмагало Р. Т. Енциклопедія художньої культури. Мистецька освіта : бібліографія, документи, теорія. Львів : ЛНАМ, 2013. 520 с. : іл.
785. Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст. : структурування, методологія, художні позиції. Львів : Укр. технології, 2005. 528 с. : іл.
786. Шовкуненко О : [альбом] / упоряд. І. Блюміна. Київ : Мистецтво, 1994. 166 с.
787. Шпаков А. П. Олександр Олександрович Мурашко. Київ : Держмузвидав, 1959. 27 с. : іл.
788. Шпаков А. Станкова і книжкова графіка. *Історія українського мистецтва* : [у 6 т.]. Т. 5. Київ, 1967. С. 302–323.

789. Шпаков А. Художник і книга. Українська радянська книжкова графіка, шляхи становлення і розвитку. Київ : Мистецтво, 1973. 252 с. : іл.
790. Шпара П. Е. Записки архітектора. Київ : Будівельник, 1988. 88 с. : іл.
791. Шпеер А. Воспоминания : пер. с нем. Смоленск : Русич ; Москва : Прогресс, 1997. 696 с.
792. Щелков К. Лени Рифеншталь. *Бульвар*. 2003. № 12. С. 6–7.
793. Эггелинг В. Политика и культура при Хрущеве и Брежнев 1953–1970 гг. / [пер. с нем. Л. Молчанов] ; Ассоц. исслед. рос. о-ва XX века, Ин-т рус. и сов. культуры им. Лотмана при Рурском ун-те в Бохуме. Москва : АИРО-XX, 1999. 310 с.
794. Эдуард Гудзенко : [каталог] / авт. вступ. ст. А. Боровский и др. ; Рус. музей. Санкт-Петербург : Place Editions, 2014. 259 с. : ил.
795. Ювелір Експо Україна '2002. *АНТ : Археологія, мистецтво, культура*. 2003. № 7/9. С. 55–56.
796. Ювелірна промисловість, ювелірне мистецтво. *Українська радянська енциклопедія* : [у 17 т.]. Київ, 1981. Т. 12. С. 465.
797. Юзовский Ю. Патетическая соната. *Лит. газ.* 1932. 4 янв. С. 3.
798. Юнг К. Психология бессознательного. Москва : Мир, 1994. 264 с.
799. Юстус У. Возвращение в рай : соцреализм и фольклор. *Соцреалистический канон* : [сб. ст.] / под общ. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 70–80.
800. Юхимець Г. М. Українське радянське мистецтво 1941–1960 років. Київ : Мистецтво, 1983. 157 с. : іл.
801. Яблонська Тетяна : [кат. вист. етюдів]. Київ : Мистецтво. 1981. 59 с. : іл.
802. Яковлева Г. Массовое сознание и «третья реальность». *Творчество*. 1991. № 6. С. 48–52.
803. Якущенко Г. Леопольд Иванович Левицкий : наррис. Київ : Мистецтво, 1968. 72 с.
804. Янко Д. Г. Творець краси (до 90-річчя від дня народження скульптора Олександра Ковальова). *Дніпро*. 2005. № 11/12. С. 117–123.
805. Янко Д. Людина-таїна. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2008. Вип. 4/5. С. 395–398.
806. Янко Д. Памятники и монументы Украины 1811–1982 : [альбом]. Київ : Мистецтво, 1982. 63 с. : іл.
807. Яценко Володимир : [кат. вист. творів]. Київ : Реклама, 1986. 63 с. : іл.
808. Яців Р. Сценографічні шкідці Пронашків : львівська колекція. *Просценіум*. 2003. № 2 (6). С. 9–16.
809. Bilocerkowycz J. Soviet Ukrainian Dissent. A study of political Alienation. Boulder : Westview Press, 1988. 242 p.
810. Bown M. Socialists Realist Painting. London, 1998. 506 p.
811. Farmer K. C. Ukrainian Nationalism in the Post-Stalin Era : Myth, Symbols, and Ideology in Soviet Nationalities Policy. The Hague, 1980. 241 p.
812. Golomstock I. Tonalitarian Art. London, 1990. 306 p.
813. Herbert A. Simon. Models of Man. New York : John Wiley and Sons, 1957. 279 pp.
814. Hryciuk G. Ukrainizacja Lwowa. *Odra*. 1997. № 6. P. 9–10.
815. Malia M. The soviet Tragedy. 1917–1991. The Free Press, 1994. 402 p.
816. Marcuse H. One-Dimensional Man: Studies in ideology of advanced industrial Society. Taylor & Francis, 2002. 336 p.
817. Ostrowski G. Epilog polskiego życia artystycznego we Lwowie. *Odra*. 1992. № 12. P. 46.
818. Parchomenko W. Soviet Images of Dissidents and nonconformists. New York, 1986. 380 p.
819. Pohl D. Stalinistische Massenverbrechen in der Ukraine 1936–1953. Mannheim, 1997. 336 p.
820. Simon G. Nationalismus und Nationalitäten politik in der Sowjetunion. Baden-Baden, 1986. 326 p.
821. Ukraine after Shelest / ed. by Bohdan Krawchenko. Edmonton, 1983. P. 52–72.
822. Unofficial Art in the Soviet Union / Sjeklocha P., Mead I. Berkeley ; Los Angeles, 1967. 432 p.

Архівні джерела

823. АЛНАМ (Архів Львівської національної академії мистецтв). Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 3. Арк. 1–24, 37–50, 41–55.
824. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 260. 30 арк.
825. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 1. 296–304 арк.
826. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 10. Арк. 318–327.
827. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 1304. 1–24 арк.
828. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 143. 30 арк.
829. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 149. 40 арк.
830. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 153. 19 арк.
831. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 1559. 21 арк.
832. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 1587. 19 арк.
833. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 170. 15 арк.
834. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 195. 28 арк.
835. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 2. Арк. 60–83, 152–160.
836. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 245. 17 арк.
837. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 289. 27 арк.
838. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 302а. Арк. 57–59.
839. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 36. 45 арк.
840. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 4. Арк. 103–128, 423–451.
841. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 49. 30 арк.
842. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 51. 32 арк.
843. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 52. 12 арк.
844. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 52. 12 арк.
845. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 576. С. 513–517.
846. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 6–19. 17 арк.
847. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 6–23. 15 арк.
848. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 63. 27 арк.
849. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 73. 27 арк.
850. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 8. Арк. 93–110.
851. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 9–4. Арк. 74–101.
852. Архів КОНСХУ. Ф. 798. Оп. 1. Од. зб. 274. [1965–1981 рр.].
853. Архів Спілки художників України. Ф. 487. Оп. 1. Спр. 19. 1756 арк.
854. Архів УКООПХУДОЖНИК. Ф. 488. Оп. 1. Спр. 9. 342 арк.
855. Архів Федора Рибачука. *Приватний архів В. Мельниченка*.
856. ДАПО. Ф. 8762. Оп. 1. Спр. 774. 87 арк.
857. Державний архів Харківської області. Ф. Р-3188. Оп. 1. Спр. 1. 461 арк.
858. Державний архів Чернівецької області. Ф. Р-16. Оп. 1. Спр. 10. 43 арк.
859. Дирекція художніх виставок України Міністерства культури і мистецтв України. Ф. 665. Оп. 1, 2. Од. зб. 761. [1944–1985 рр.].
860. Документи діячів літератури і мистецтва з відомчих архівів прокуратури, суду і органів КДБ УРСР. Ф. 1196. Оп. 1, 2. Од. зб. 36. [1917–1990 рр.]. 21 док.
861. Інтерв'ю з В. Микитою / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2004. 2 лют. Касета 3.
862. Інтерв'ю з В. Микитою / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2003. 6 трав. Касета 1.
863. Інтерв'ю з графіком В. Куткіним / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2001. 12 верес. С. 3.
864. Інтерв'ю з Є. Чеканюк / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2010. 8 верес. С. 3.
865. Інтерв'ю з Л. Євтушенком / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 1986. 2 листоп. С. 3.
866. Інтерв'ю із сином художника І. Штільмана – А. І. Штільманом / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2001. 4 лип. С. 2.
867. Інтерв'ю з художником В. Мельниченком / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2014. 17 лют. С. 4.
868. Інтерв'ю з художником В. Мельниченком / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2014. 2 листоп. С. 3.
869. Інтерв'ю з художником В. Мельниченком / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2015. 22 лип. С. 8.
870. Інтерв'ю з художником О. Артамановим / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2002. 7 верес. С. 1.
871. Інтерв'ю з художником О. Міловзоровим / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2015. 11 лип. С. 2.
872. Інтерв'ю з Ю. Малишевським / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 1974. 2 листоп. С. 3.
873. Колекція творів образотворчого мистецтва з художніх виставок України. Ф. 700. Оп. 1. Од. зб. 557. [1924–1985 рр.].
874. Колекція театральних афіш і програм. Ф. 540. Оп. 1. Од. зб. 131. [1918–1982 рр.]. 90 док.
875. ХДАДМ. Ф. 1. Оп. 5. Спр. 2. 29 арк.
876. «Фонд» Спілки художників України. Ф. 487. Оп. 1. Од. зб. 1099. [1944–1980 рр.].
877. ЦДАМЛМУ. Ф. 1073. Оп. 1. [Нестеровська Г. А.].
878. ЦДАМЛМУ. Ф. 1073. Оп. 1. [Писаренко Л. П.].

879. ЦДАМЛМУ. Ф. 1159. Оп. 1. [Шишко С. Ф.].
880. ЦДАМЛМУ. Ф. 117. Оп. 1. [Пащенко О. С.].
881. ЦДАМЛМУ. Ф. 1205. Оп. 1. [Зарецький В. І.].
882. ЦДАМЛМУ. Ф. 1257. Оп. 1. [Братченко Л. С.].
883. ЦДАМЛМУ. Ф. 1258. Оп. 1. [Шифрін Н. А.].
884. ЦДАМЛМУ. Ф. 126. Оп. 1. [Козюренко О. Г.].
885. ЦДАМЛМУ. Ф. 1276. Оп. 1. [Кричевський В. Г.].
886. ЦДАМЛМУ. Ф. 1282. Оп. 1. [Замирайло В. Д.].
887. ЦДАМЛМУ. Ф. 1284. Оп. 1. [Нарбут Д. Г.].
888. ЦДАМЛМУ. Ф. 1308. Оп. 1. [Радиш М.].
889. ЦДАМЛМУ. Ф. 1354. Оп. 1. [Нірод Ф. Ф.].
890. ЦДАМЛМУ. Ф. 196. Оп. 1. [1925–1970, Касіян В. І.].
891. ЦДАМЛМУ. Ф. 229. Оп. 1. [Драк М. І.].
892. ЦДАМЛМУ. Ф. 237. Оп. 2. Спр. 176. 1 арк.
893. ЦДАМЛМУ. Ф. 237. Оп. 2. Спр. 261. 1 арк.
894. ЦДАМЛМУ. Ф. 237. Оп. 2. Спр. 268. 2 арк.
895. ЦДАМЛМУ. Ф. 237. Оп. 2. Спр. 270. 3 арк.
896. ЦДАМЛМУ. Ф. 290. Оп. 1. [Комашка А. М.].
897. ЦДАМЛМУ. Ф. 339. Оп. 1. [Греченко В. М.].
898. ЦДАМЛМУ. Ф. 423. Оп. 1. [Сальман О. В.].
899. ЦДАМЛМУ. Ф. 434. Оп. 1. [Цапок Г. А.].
900. ЦДАМЛМУ. Ф. 49. Оп. 2. Спр. 143. 2 арк.
901. ЦДАМЛМУ. Ф. 49. Оп. 2. Спр. 144. 8 арк.
902. ЦДАМЛМУ. Ф. 49. Оп. 2. Спр. 147. 1 арк.
903. ЦДАМЛМУ. Ф. 524 К. Оп. 1. [Борисовець В. П.].
904. ЦДАМЛМУ. Ф. 524 К. Оп. 1. [Гавриш О. С.].
905. ЦДАМЛМУ. Ф. 524 К. Оп. 1. [Грущенко С. О.].
906. ЦДАМЛМУ. Ф. 524 К. Оп. 1. [Джаман Я. Н.].
907. ЦДАМЛМУ. Ф. 524 К. Оп. 1. [Зарицький О. Б.].
908. ЦДАМЛМУ. Ф. 524 К. Оп. 1. [Іваницький М. Б.].
909. ЦДАМЛМУ. Ф. 524 К. Оп. 1. [Космина Л. І.].
910. ЦДАМЛМУ. Ф. 524 К. Оп. 1. [Лисак Є. М.].
911. ЦДАМЛМУ. Ф. 524 К. Оп. 1. [Щеглов О. М.].
912. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 126 а. Арк. 184.
913. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 128. Арк. 1.
914. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 128. Арк. 7–10.
915. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 533. Арк. 15.
916. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 98. Арк. 1.
917. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 126. Арк. 26–27.
918. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 253. Арк. 1.
919. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 526. Арк. 1–58.
920. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 963. Арк. 1–41.
921. ЦДАМЛМУ. Ф. 581, Оп. 1. Од. зб. 253. Арк. 9–22.
922. ЦДАМЛМУ. Ф. 59. Оп. 1. Спр. 342. 3 арк.
923. ЦДАМЛМУ. Ф. 59. Оп. 1. Спр. 367. 4 арк.
924. ЦДАМЛМУ. Ф. 59. Оп. 1. Спр. 344. 1 арк.
925. ЦДАМЛМУ. Ф. 61. Оп. 1, 2. [Трохименко К. Д.].
926. ЦДАМЛМУ. Ф. 626. Оп. 1. [Григор'єв С. О.].
927. ЦДАМЛМУ. Ф. 658. Оп. 1. [Шовкуненко О. О.].
928. ЦДАМЛМУ. Ф. 708. Оп. 1. [Кипріянін М. В.].
929. ЦДАМЛМУ. Ф. 731. Оп. 1. 1945–1958. [Яблонська Т. Н.].
930. ЦДАМЛМУ. Ф. 778. Оп. 1. [Толкачов З. Ш.].
931. ЦДАМЛМУ. Ф. 924. Оп. 1. [Фатальчук В. Д.].
932. ЦДАМЛМУ. Ф. 924. Оп. 1. [Юнан О. І.].
933. ЦДАМЛМУ. Ф. 931. Оп. 1. [Келл О. О.].
934. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 526. Арк. 75–91.



ЗОЛОТА МЕДАЛЬ

Рішенням Президії
Національної академії мистецтв України
нагороджується

Олексій Олексійович
РОГОТЧЕНКО

за вагомий внесок у розвиток вітчизняної науки
про мистецтво і культуру, плідну діяльність
у підготовці наукових кадрів та багаторічну
волонтерську роботу



Президент
Національної академії мистецтв України

Віктор СИДОРЕНКО

Київ, 18 квітня 2024 року, № 4/33-09





Світлана й Олексій Роготченки. Перші дні війни. Київщина. Загін самооборони. Фото А. Котлярчук. 2022

Наукове видання

ОЛЕКСІЙ РОГОТЧЕНКО

**ШІСТДЕСЯТ
ТОТАЛІТАРНИХ РОКІВ:
ЗОБРАЖАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО
УКРАЇНИ**

КНИГА 1

Редагування та коректура

Світлана Лавренюк

Дизайн та верстка

Олена Григоренко

На обкладинці

скульптурна композиція Н. Морозова «Родина». Гіпс. 1940

Підписано до друку 17.11.2024

Формат 60x84/8

Папір офсетний. Гарнітура Minion Pro.

Обл.-вид. арк. 30,53

Ум.-друк. арк. 29,76

Виготовлювач: ТОВ «Видавництво Ліра-К»

Свідоцтво № 3981, серія ДК

03142, м. Київ, вул. В. Стуса, 22/1

тел.: (050) 462-95-48; (067) 820-84-77

Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net