

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

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

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

Залучені до аналізу джерела можна класифікувати за двома групами: текстові та візуальні. Першу становлять текстові джерела, розмежовані за відповідною класифікацією. Це архівні документи та матеріали періодичних видань, досліджені автором, що були безпосередньо пов'язані з політичною, громадською та спільчанською діяльністю у сфері української зображальності 1920–1960-х. До цієї групи належать також документи та матеріали державних органів, як оприлюднені, так і ті, що не відомі широкому загалу. Ці матеріали становлять особливий інтерес з огляду на те, що центральні та республіканські органи влади в СРСР – УРСР здійснювали безпосередній нагляд і контроль за творчою діяльністю митців зазначеного періоду. Розпорядження, постанови, які торкалися регламентації мистецького життя, дали підстави автору визначити характерні риси поведінки окремих художників, зрозуміти мотивацію їхніх вчинків, здійснити комплексний підхід до обрання тієї чи іншої сюжетної та образної спрямованості конкретного твору. Важливими в цьому контексті є також особові справи митців, їхні автобіографічні та бібліографічні джерела, звіти відповідних державних органів, що опікувалися культурою. Під час написання роботи були опрацьовані доку-

менти, що стосувалися ювілейних, групових та персональних виставок, а також хроніки тогочасного мистецького життя. Багато таких документів об'єднані в офіційні збірки, що теж були своєрідною формою звітності тогочасних відділів культури та творчих спілок. Подібний пласт джерел дав змогу простежити хронологію виставкової діяльності та проаналізувати провідні виставкові заходи того часу. Персональний склад учасників найвизначніших художніх виставок уможливив визначити місце кожного художника в тогочасному рейтингу та сформуванню хронологію виставкової діяльності досліджуваного періоду. Слід зауважити, що художні виставки того часу теж мали чітку структуровано-рейтингову оцінку й відрізнялися за функціональними, соціокультурними, сюжетними та іншими ознаками. Значення мало навіть місце, де в експозиції був розташований твір. Джерела цієї групи ввібрали в себе відображення соціокультурного тла доби й тому демонструють сьогодні плин тогочасного мистецького життя та настрої середовища. Дослідження цих документів підтвердили авторську версію про політико-ідеологічний тиск на митців.

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

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

Крім вищезазначених, окрему підгрупу джерел становлять персоналізовані текстові доку-

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

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

родний суб'єктивізм джерел цього типу. Свідчення респондентів ми аналізували з опорою на принцип верифікації даних, зіставлення їх з іншими типами джерел.

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

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

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

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

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

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

Окрім того, у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України зберігаються документи, які дають змогу зрозуміти

становище митця в тоталітарному суспільстві. Досліджено архівні справи Г. Нестеровської, Л. Писаренко, С. Шишка, О. Пашенка, В. Зарецького, Л. Братченка, Н. Шифріна, О. Козюренка, В. Кричевського, В. Замирайла, Д. Нарбу-та, М. Радиша, Ф. Нірода, В. Касіяна, М. Драка та багатьох інших.

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

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

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

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

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

Важливу частину зазначеної візуальної підгрупи джерел становлять відео- та кіноматеріали. Автор здобував інформацію цього типу, працюючи в Центральному державному аудіовізуальному та електронному архіві, а також використовуючи матеріали мережі «Інтернет». Значення інформації візуального характеру полягає в тому, що, окрім фактологічного наповнення,

вона містить глибоку емоційну складову, яку не відображає жодна інша ілюстративна ситуація. При дослідженні джерел цієї групи застосовано контекстуальний метод аналізу.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Визначенню питань, пов'язаних зі становленням українського мистецтва, місцем і роллю митця в умовах тоталітарної монометодології соцреалізму, присвячені численні праці мистецтвознавців, істориків, філософів і культурологів, опубліковані після 1990-х. Це насамперед дослідження Н. Асеевої, М. Батога, О. Босенка,

Г. Вишеславського, О. Голубця, М. Гринишиної, Л. Жоголь, Т. Кара-Васильєвої, О. Клековкіна, В. Ковалинського, Я. Кравченка, О. Лагутенко, Л. Лисенко, І. Міщенко, В. Могилевського, О. Новицької, О. Петрової, Б. Пилипушка, С. Побожія, М. Протас, А. Пучкова, А. Ревенко, В. Рубан, М. Селівачова, А. Сидоренка, В. Сидоренка, О. Сидора-Гібелінди, Г. Складенко, Л. Смирної, О. Тарасенко, О. Федорука, З. Чегусової, О. Шкільної, О. Шпак, Р. Шмагала. Монографію Альбіни Ареф'євої «Естетика соцреалізму. Слово у вимірі публічності» (1997) та публікацію О. Петрової «Соцреалізм у типологічній системі стилів. Зміна парадигми чи заміщення понять?» (2004) можна вважати одними з перших мистецтвознавчих праць, що осмислюють підвалини тоталітарного мистецтва з філософської точки зору. Монографія А. Ареф'євої вийшла друком за чотири роки до оприлюднення «Соцреалістичного канону».

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

Діяльність української опозиції досліджено в монографіях істориків і мистецтвознавців Г. Касьянова, Ю. Курносова, А. Русначенка, у дисертаціях М. Багмета, О. Бажана, Л. Білоус, О. Голубця, Р. Дудки, Н. Жарікової, О. Заплотинської, Л. Крупник, Л. Медведевої (Смирної), І. Стасюка, В. Косіва, Я. Кравченка, Т. Миронової та ін. Важлива інформація міститься в мистецтвознавчих працях Л. Брюховецької, С. Васильєва, Р. Коломійця, В. Скуратівського, Ю. Станішевського.

Таким чином, можна констатувати, що наявна джерельна база дає підстави для формування загальної картини розвитку мистецького життя та визначення морфології стильових пошуків зображального мистецтва України 1920–1980-х загалом.



Художники-ветерани Другої світової війни на відкритті щорічної виставки, присвяченої Дню Перемоги. Початок 1970-х

**ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ РАДЯНСЬКОЇ
СУСПІЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ
ПАРАДИГМИ В ЗОБРАЖАЛЬНОМУ
МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ
1920–1980-х**



О. Роготченко у ювелірній майстерні. 1973

Важливим аспектом культурологічного дослідження є вивчення етимології видів і жанрів зображального мистецтва в контексті взаємодії раціонального та нераціонального способу культурної парадигми. Фактор трансформації провідних видів зображального мистецтва – живопису, скульптури, графіки та підвидів – сценографії, металопластики, декоративно-ужиткового мистецтва в часи змін соціальних умов буття суспільства є доведеним фактором міграції культурних процесів.

Практично всі історичні епохи мали свої домінуючі художні практики, серед яких виокремлювалися актуальні види художньої творчості. Переважно це було те мистецтво, яке могло найповніше проілюструвати реалії, завдання та вподобання епохи, мистецтво, яке могло відобразити психологію та філософію свого часу. Актуальні форми мистецького процесу узурпували теми та знаходили потрібних виконавців, що були здатними якнайкраще висловити актуальний ряд соціокультурних проблем. Специфічні прийоми в такий спосіб ставали формотворчим джерелом новонародженої творчості. Панівні методи та стилі потужно розвивалися, блокуючи розвиток інших напрямків творчості, навіть у межах одних видів чи підвидів культурного поля. Осмислення актуального виду творчості може стати ключем до розуміння соціокультурних та політичних умов існування суспільства взагалі й конкретних його представників зокрема. Вчені різних країн і різних епох досліджували актуальні види мистецтва, пояснюючи в такий спосіб загальну картину буття окремого історичного періоду. Слід згадати культурологічні праці Г. Веселовської, М. Кагана, О. Кривцуна, В. Малахова, М. Протас, М. Юр, у яких автори довели необхідність досліджень типологічних видів мистецтва. Таким чином, культурна спорідненість або, навпаки, розмежування окремих видів аж до знищення напрямків чи деяких представників стають логічним продовженням класової боротьби. Ба більше, з часом мистецькі процеси не лише підсилюють чи знекровлюють загальний плин розвитку історичного періоду, але й формують його існування. Отже, актуальними стають ті види та жанри мистецтва, які сповідають філософію часу й підтримують магистральний напрям політичної доктрини. Актуальна спільність декількох видів мистецтва об'єднується темою, ідеєю, образом, що у свою чергу становить внутрішні принципи кожної окремої

культури. Об'єднання раціональної та ірраціональної культури дозволяє мистецьким процесам створювати нові стилі й узагальнювати досягнення минулих періодів у народженні актуального мистецтва. Актуальним у досліджуваному періоді стало мистецтво соціалістичного реалізму, а його антиподом – мистецтво супротиву, яке увійшло в термінологію як нонконформізм. Перемога соціалістичного реалізму відбулася не на уламках мистецтва минулих періодів, а, навпаки, на нищенні міцного зображального процесу, що не збігався з ідеологією переможців, тобто партійного керівництва країни Рад. Знищення всіх мистецьких угруповань і створення єдиної Спілки радянських художників перегрупувало сили, зробивши нове соціалістично-реалістичне мистецтво актуальним і раціональним одночасно. Довоєнне та повоєнне зображальне мистецтво має принципові розбіжності. Метод соціалістичного реалізму до Другої світової війни був задекларований, але остаточно не переміг. В дуалізмі повоєнного мистецького українського соціуму раціональним стало соцреалістичне, а нераціональним нонконформістське мистецтво. З часом векторність зміниться й актуальним стане заборонене нераціональне, а його антиподом – реалістичне уже без приростка «соц». 1940–1960-ті увійдуть в історію вітчизняного мистецтва як час найбільшого тиску з боку керівництва культурою держави на митця. Живопис, графіка, пластика, театральне та декоративно-ужиткове мистецтво сформують принципово нову художню творчість, пристосувавши її до вимог художніх рад і мистецьких очільників. Супротив раціональному мистецтву врешті приведе до перемоги нераціонального, що сприятиме новим сміливим експериментам та інтеграції вітчизняної зображальності у європейське та світове культурне поле.

Дослідження зображального мистецтва України зазначеного періоду показує унікальність стильових пошуків. Художня творчість того часу здолає переломні епохи специфічними засобами – створенням шедеврів у невільному соціумі, з одного боку, налагодження масового, зрозумілого народу й підтриманого партійним керівництвом мистецтва – з другого, зародженням нових форм та стилів вітчизняної культури, що буде відповіддю на невідповідність поставлених перед митцями завдань культурно-мистецької парадигми.



Скульптор І. Зноба у майстерні. 1957

**ІДЕОЛОГЕМНА ФАНТОМНІСТЬ
ЯК ЧИННИК ВИРАЗНОСТІ
В СКУЛЬПТУРІ**

Розвиток української скульптури, як і скульптури всього СРСР, початку тридцятих років має певні особливості. Насамперед це замовлена літературність створюваних образів, які мусять бути популярні та зрозумілі споживачу, тобто простому народу – переможцю. Широкого розповсюдження в країні набуде гасло «Країна мусить знати своїх героїв». Художники, особливо скульптори, активно візьмуться за таку популяризаторську роботу. Цим буде пояснено два головних принципи тодішньої радянської й української радянської скульптури. Перший – це те, що скульптор як з власного бажання, так і під примусом стане прославляти і в такий спосіб підтримувати нову владу, другий – це те, що в зображальному мистецтві масово з'являться образи, які раніше,



Скульптор І. Зноба (співавтори В. Бородай та В. Зноба), архітектори А. Малиновський, Н. Скибицький, А. Ігнащенко. Монумент Революції для м. Київ. Гіпс тонований. 1967–1971

навіть теоретично, не могли претендувати на мистецьке оспівування (образ радянської людини). Ці два складники, помножені на політизацію зображального мистецтва, направлять українську радянську скульптуру в принципово інше русло розвитку. Прикладом може слугувати перша московська алея ударників соціалістичної праці, досвід якої стане обов'язковим для копіювання у всіх тодішніх республіках.

Нині відобразити, а тим паче дослідити та проаналізувати розвиток української пластики від початку влади Рад до перемоги стилю – методу соціалістичного реалізму стає все важче. Ще 1972 р. київський дослідник скульптури мистецтвознавець Юрій Варварецький писав: «Всебічний аналіз періоду становлення української радянської скульптури, який хронологічно обіймає п'ятнадцятиріччя з 1918 до 1933 р., утруднюється тим, що про значну кількість творів, особливо монументальних, доводиться судити за фотографіями чи на підставі більш-менш докладних згадок у тогочасній пресі»¹.

Зрозуміло, що скульптура завжди була тісно пов'язана з ідеологією і не постійно через наявність державного замовлення. План монументальної пропаганди, підтриманий персонально Леніним й усіма першими особами держави, так досі й не зрозумілий щодо свого кінцевого логічного завдання. Завдання замінити наявні монументи сатрапам на нові революційно-робітничі образи могло бути лише вершиною айсберга. Цілком можливо, що кінцева мета проекту крилася зовсім в іншому. До жовтневого заколоту Ленін сімнадцять років не жив у Росії. Перебуваючи за кордоном, переважно в Женеві, він, зрозуміло, долучився до зарубіжної європейської культури та побуту. Величезна кількість пам'ятників світського та сакрального характеру на вулицях і в храмах, певне, драгувала майбутнього вождя саме сповіданням буржуазного способу життя і міцних засад стабільного суспільства, проти чого він виступав. Адже, провівши аналогію між закордонними масовками – виїздами за місто веселою громадою й запровадженням у переможному СРСР обов'язкових для виконання пролетарських свят, можна зробити припущення, що радянська монументальна пропаганда могла бути відповіддю хворої особи на предмет роздратування – буржуазне закордонне мистецтво. Збіг наступних магістральних шляхів розвитку

¹ Варварецький Ю. Становлення української радянської скульптури. Київ, 1972. С. 3.

європейських держав із тоталітарними устроями СРСР, Німеччини, Італії, Іспанії зробив розвиток зображального мистецтва доволі тотожним. Втручання партійних еліт у мистецькі процеси спостерігаються не лише в СРСР. Щоправда, такої міцної опіки, яка була в Радянському Союзі, особливо в його європейській частині, не було в інших країнах.

Дослідженню скульптури радянської України зокрема та Радянського Союзу в цілому (бо процеси розвитку, нищення й занепаду були практично ідентичними) присвячено багато праць українських, російських, німецьких, італійських мистецтвознавців. Переважна кількість джерел наведена в списку використаної літератури, але особливої уваги заслуговують розвідки Л. Владича, В. Цельтнера, І. Голомштока, М. Нике, Т. Лахусен, А. Замкова, К. Кларк, Б. Менцель, Н. Асеевої, Ю. Варварецького, Д. Янка, М. Протас та Л. Лисенко. Три останні автори дослідили розвиток української радянської скульптури настільки ретельно з погляду фактичного, історичного, мистецтвознавчого аналізу, що копіювання оприлюдненого стає неможливим через норми мистецтвознавчої професійної етики. Автор цієї розвідки мав спілкування з усіма вищезгаданими мистецтвознавцями, а також з В. Константиновим (свідком процесу) у Харкові, І. Каракіс у Києві, Г. Баррасом у Сімферополі. Тому в цьому дослідженні перелік авторів, що жили й працювали між 1930 і 1980 та їхніх творів буде наведено в неповній кількості, оскільки така робота вже проведена й оприлюднена. Особливу подяку висловлюю Людмилі Лисенко, Марині Протас та Дмитру Янку за допомогу в написанні цього розділу та за дозвіл користуватися їхніми архівною та джерельною базами.

В. Толстой в одній із перших ґрунтовних розвідок, написаній у другій половині 1980-х, досліджуючи художні процеси 1920–1930-х¹, звернув увагу на те, що «...подвійність розвитку станкової скульптури простежується у передвижницьких жанрових композиціях, які протистояли авангардним пошукам переважної більшості митців періоду, що вивчається. Першим і найвірогіднішим поясненням такого бачення мистецтва керівною владою може бути навіть не реалістичне зображення моделей у творах прибічників академічного стилю, а домінанта в новій архітектурі інтер'єрних просторів в дусі “сталінського



А. Футерман. Пам'ятник В. І. Леніну в Коростені.
Граніт. Чавун. 1935



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

¹ Толстой В. Рубеж 1920–1930-х годов в истории советской художественной культуры. *Искусство*. 1990. № 5. С. 26.



В. Бєлік. В. І. Ленін.
Композиція. Чеканка. Мідь. 1977



І. Зноба. В. І. Ленін.
Бориспільський аеропорт. 1965

ампіру», що були розраховані на масштабні повнофігурні групи, створені в офіційному стилі тоталітаризму – «радянському класицизмі». Але таке пояснення може сприйматися сьогодні суто як версія. Бо в голодні післяреволюційні роки монумент навіть з «монументальної пропаганди» залишався джерелом заробітку й можливістю вижити, а в наступні роки – аж до створення Спілки художників і скульпторів – можливістю вижити й не потрапити під лещата каральної системи. Тому розмірковувати стосовно стилевих уподобань митців, що опинилися в резервації, некоректно. Цілком можна погодитися, що радянська скульптура початку тридцятих зберігала високу культуру пластичної мови попередників. Разом з тим «скульптура усе більше набувала політичного забарвлення, театралізованої оповідності, тяжіла до натуралізму. Митцеві обов'язково треба було догодити смакові замовника. Нерозуміння замовником твору могло мати трагічні наслідки. Пріоритетною в естетичній оцінці стає ідеологічна заангажованість твору та його відповідність «правді життя в її революційному розвитку»¹.

Після того як у 1929 р. не було визначено кращий проект пам'ятника Т. Г. Шевченку для Харкова і другий конкурс 1930 р. також не дав результатів, московське керівництво (вважається, за вказівкою О. Жданова) прийшло на «допомогу» українському скульптурному мистецтву, і наступний конкурс вже було оголошено всесоюзним. Під пильною увагою опинився не лише харківський, а й канівський і київський монументи. В рік, коли Україна переживала спланований сталінським режимом геноцид, між двома провальними колективізаціями 1931–1932 рр., голодом 1931 і першим Голодомором 1932–1933 рр. українські скульптори були змушені взяти участь у конкурсі (з огляду на сьогоднішнє бачення історії, розуміючи, хто стане переможцем)². Перемогу визначила не лише мистецька вартість проекту, а передусім політико-ідеологічна благонадійність автора, який не захоплювався свого часу авангардом (державна увага надавала чимало переваг скульптору, як свідчив Л. Молодожанін, що навчався тоді в М. Манізера, допомагаючи йому

¹ За ленінським планом. Монументальна пропаганда на Україні в перші роки радянської влади 1918–1922. Документи. Матеріали. Спогади / під ред. Л. В. Владича. Київ, 1969. С. 59.

² Серед українських скульпторів були: Б. Кратко, Ж. Діндо, Л. Блох, І. Кавалерідзе, М. Гельман, О. Кудрявцева, Л. Муравін, Я. Ражба, М. Новосельський, А. Писаренко, П. Мітковицер.

ліпити постать поета)¹. Разом з тим «не захоплення» авангардом М. Манізера зовсім не завадило йому після перемоги в конкурсі кардинально переробити перші задуми і звернутися саме до авангардної побудови модульної композиції, яка у графічному виконанні дуже нагадувала проєкт башти III Інтернаціоналу В. Татліна (1919). Серед пропонувананих конкурсних проєктів лідерство захопили варіанти Ф. Кричевського, С. Меркурова, М. Драгана, К. Бульдїна. У проєкті-переможці М. Манізера будуть запозичені східці Ф. Кричевського та ритм другорядних фігур К. Бульдїна. Пластична ж частина пам'ятника віддзеркалює суцільну відповідність вимогам єдиного методу. Порухення встановлених нормативів таврувалося «буржуазним націоналізмом» і жорстко викорінювалося.

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

Звичайно, преса тих часів і наступних (1940–1950-х), і навіть описовий жанр українського радянського мистецтвознавства 1970–1980-х не звернули уваги на такий плагіат і використання найкращих ідей суперників. Роботи росіян М. Манізера та Й. Лангбарда були визнані за зразок «класичних творів української монументальної пластики». «Вони свідчать: скульптура оволоділа ідеями свого часу і необхідною художньою мовою для їх втілення»². Зрозумілою стає причина відхилення проєктів пам'ятника та оформлення Чернечої гори в Каневі спочатку в розробці Б. Кратка, а потім – архітектора В. Кричевського і скульптора В. Клімова (реалістична постать в дусі часу планувалася великого розміру – 24 м): авторів, що захоплювалися модерністськими засобами моделювання, не вважали керівні структури гідними перемоги. Тому їхні проєкти визначені як формалістично-націоналістичні, а на Чернечій горі встановлений пам'ятник М. Манізера (1939). Київський пам'ятник Т. Шевченку М. Манізера (1939) більш статичний порівняно з харківським та канівським. Як справедливо стверджує М. Протас, «...за орієнтир було обрано “класичну” російську пластику другої половини XVIII – початку XIX ст., яка



І. Зноба. В. І. Ленін з дівчинкою.
Кована мідь. Друга половина 1970-х

в історії зарекомендувала себе гуманістичним висококультурним мистецтвом і яку запозичить радянська держава. Німецький тоталітаризм цього періоду запозичить античні надбання». Це стовідсотково справедливий висновок, який допоможе правильно зрозуміти наступний, післявоєнний період, коли бетонні монументи розтиражуються сотнями примірників і будуть встановлені в міських парках та на сільських кладовищах. Можливо, саме період 1945–1980-х і варто було б назвати монументальною пропагандою української комуністичної ідеології, на відміну від загальноприйнятих дат монументальної пропаганди, за часи якої кількість оприлюднених по всій країні творів можна порахувати на пальцях двох рук.

Передвоєнна українська скульптура розвивалася згідно з принципами образотворення, визначеними Першим Всесоюзним з'їздом письменників (1934), де були сформульовані нормативні критерії єдиного творчого методу соціалістичного реалізму. Їх затвердження декларував і Перший з'їзд радянських художників України 1938 р. «Провідною темою скульптури стає радянський народ, радянська людина – будівник нового життя, творець, полум'яний патріот соціалістичної Вітчизни. Основною формою партійного, державного проводу розвитком цієї галузі мистецтва стали конкурси на проєкти пам'ятників, оголошені не лише урядом УРСР, а й місцевими радянськими орга-

¹ Павлов В. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. Київ, 1983. С. 56.

² Павлов В. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. Київ, 1983. С. 56.



І. Макогон. Подвиг. Гіпс тонований. 1948

нами»¹. Відтак крилата фраза тих років, що належить одному з провідних ідеологів тоталітарної зображальності В. Касіяну, «...скульптура є живим літописом радянської історії», не лише виправдовує себе, але й прояснює головне етапне завдання ідеології, коли тематика і художня якість пластики фіксує етапи формування міфології тоталітаризму, «...ставлячи перед українськими скульпторами завдання багатобічного відображення духовного змісту радянської людини. Це вимагало подальшого вдосконалення майстерності, подальшого вивчення життя народу, його праці, його побуту»². Варто додати, що подальше вивчення життя народу ніколи не було радянським «ноу-хау», бо митці всіх періодів існування професії вивчали модель. А от те, що моделлю ставав народ, заслуговує на подальше дослідження. Радянський народ зразка

воєнного лихоліття та повоєнного періоду становив піраміду, у вищій точці якої стояв Бог. Радянських богів за період, що досліджується, було декілька – Ленін, Сталін, Хрущов, Брежнєв. Образи й значущість цих фігур спиралися на напівбогів – секретарів партії, голів республік, партійних діячів, професійних передовиків і воєначальників. У наступних періодах під час правління Л. Брежнєва буде узаконено встановлення погруддя на батьківщині двічі Героя Радянського Союзу. Скульптор радянської України початку тридцятих років мав дороговказ, яким і мусив користуватися у власній творчості. Його, зокрема, ілюструє альманах «Образотворче мистецтво» за 1934 р. – орган Спілки радянських художників і скульпторів УСРР (правопис тих років). Альманах починається портретом С. Кірова роботи В. Касіяна і некрологом, що закінчується зверненням до художників, які «...ще більше посилять свою пильність до класового ворога, ще тісніше згуртуються навколо Комуністичної партії і великого Сталіна». Перша невідомою редакційна стаття альманаху «На піднесенні»³ вже в другій фразі спрямовує українського митця (окремо виділяючи скульптора): «Художники, скульптори заглибились у творчу роботу, вони в масі наполегливо шукають можливостей і шляхів до якнайдосконалішої форми й образної мови, яка допомогла б передати те, що їх хвилює, передати правдиво теми боротьби й соціалістичного будівництва, дати твори високої ідейно-політичної й художньої якості»⁴. Власне, цієї цитати було б цілком достатньо, аби проілюструвати соціально-політичне тло української скульптури від початку 30-х рр. ХХ ст. У монографії додається можлива версія бачення розвитку української радянської пластики під проводом комуністичної партії, а також досліджено методи впливу на митця. Скульптору початку тридцятих як позитивний приклад для наслідування пропонується творчість російських передвижників та бельгійського художника К. Меньє. На 54 сторінках з ілюстраціями у провідному органі Спілки художників – «Образотворчому мистецтві» – вміщено статтю І. Рабіновича «К. Меньє». З творчості бельгійця періоду 1880–1890-х тенденційно відібрано твори

¹ Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 6. Київ, 1968. С. 26.

² Искусство Советской Украины / под ред.: В. Касияна, Ф. Рогинской. Москва, 1957. С. 150.

³ На піднесенні. *Образотвор. мистецтво. Альм.* 2 «Київ – Харків». 1934. С. 1.

⁴ На піднесенні. *Образотвор. мистецтво. Альм.* 2 «Київ – Харків». 1934. С. 3.

робітничої тематики, які ілюструють пропоновані засади¹.

Марксистська теза про пролетарське суспільство, у якому немає класових конфліктів, призводить на ґрунті пластики до безпроблемних, гіпертрофовано оптимістичних й однозначних у створенні та сприйнятті образних схем. Інтер'єрні простори радянської архітектури в дусі «сталінського ампіру» були розраховані на повнофігурні групові композиції, створені в офіційному стилі тоталітаризму – «радянському класицизмі»².

Радянська критика справедливо констатувала: «Саме у 1930-ті рр. з новою силою стверджується роль пам'ятника як ідейно-художнього, смислового, композиційного центру міської забудови»³. Компромісне наслідування офіційним мистецтвом здобутків авангарду критика схвалює, і проєкт вважається «новаторським». «Проте пластична частина пам'ятника віддзеркалює зовсім іншу тенденцію – суцільну відповідність вимогам єдиного методу»⁴. Ці слова, написані Володимиром Павловичем Цельтнером (псевдонім Павлов) 1983 року, сьогодні можна читати як послання і як код. Володимир Павлович був моїм учителем (О. Р.), готував мене до вступу в художній інститут і студіював з історії архітектури, скульптури та живопису. Це була людина енциклопедичних знань. А якби Володимир Павлович жив і творив сьогодні, громада дізналася б набагато більше прихованих фактів. Тому посилятися сьогодні на творчість мистецтвознавців післявоєнної доби треба делікатно й напрочуд обережно. За часів панування ідеологічного диктату провідні мистецтвознавці вчилися писати двома мовами – офіційною та міжрядковою. І коли ви читаете, що роль пам'ятника – це передусім смислове, ідейно-художнє навантаження в міській забудові, слід пам'ятати, яке саме смислове навантаження принесли в міста пам'ятники Сталіну, Леніну, Хрущову, Брежневу, чекістам, партійним керівникам і керівницям і чому з такою ненавистю змужніла партократія спочатку знищить монументи царизму та «їх сатрапів», а в наступних періодах руйнуватиме все, що не підпаде під ідейно-художнє навантаження комуністичної ідеології.

¹ Рабінович І. К. *Меньє. Образотвор. мистецтво. Альм.* 2 «Київ – Харків». 1934. С. 91–143.

² Толстой В. Рубеж 1920–1930-х годов в истории советской художественной культуры. *Искусство.* 1990. № 5. С. 26.

³ Павлов В. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. Київ, 1983. С. 52.

⁴ Павлов В. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. Київ, 1983. С. 56.

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

* * *

Ідея синтезу архітектури та монументально-декоративної скульптури, поширена в 1930-ті, втілювалася в Україні відповідно до партійної постанови «Про реконструкцію старих міст і бу-



І. Горовий. Вручення партійного квитка на Малій землі. Бронза. 1980



А. Білостоцький. Солдат миру.
Бронза. 1975

дівництво нових промислових та адміністративних центрів» (1931).

Головні ж сили українських майстрів пластички були сконцентровані в Києві та Харкові.

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

З погляду художньої виразності твір і досі здається бездоганним. Зображені молоді завзяті люди, які ще не набули рис «вождів». Талант художників примушував тисячі людей повірити у «світлі образи». Цілком можливо, що скульптори й самі в них вірили, бо агітаційна машина, як до речі, і машина фашистської Німеччини, вже працювала на повну міць. До кола мистецьких парадоксів, для порівняння з «Керівниками», можна внести творчість німецького кінематографіста цих років Лени Рифеншталь, яка зуміла зняти документально-художній фільм «Тріумф волі», що прославляв фашистський Рейх. Цікаво, що у стрічці жодного разу не показано зброї, насильства чи «надлюдності». Для пропаганди ідей німецького націонал-соціалізму й конкретно гітлерівської коаліції цей фільм зробив набагато більше, ніж всі інші твори, що реалістично відображали могутність Третього рейху¹.

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

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

«Оскільки розмах архітектурного будівництва, – як відзначив І. Голомшток, – вимагав великого обсягу робіт скульптурно-декоративного оформлення з обов'язковою умовою зробити замовлення в короткі терміни, скульптори все частіше стали створювати творчі бригади для виконання монументальних робіт. Така колективна творчість, яку схвалювало партійне й державне

¹ Щелков К. Лени Рифеншталь. *Бульвар*. 2003. № 12. С. 6–7.

² Искусство Советской Украины / под ред.: В. Касяна, Ф. Рогинской. Москва, 1957. С. 146.

керівництво, декларувала ідейну перемогу єдиного методу над суб'єктивістськими інтенціями митців 1920-х рр. ...Саме повсякденне життя, хоч і відсунене на периферію художнього процесу, у світлі революційних перетворень набувало нових барв: побут, природа і навіть звичайні речі, відображаючи в собі риси нового життя, повинні були, згідно з радянською теорією, наповнюватися іншим і глибшим змістом»¹.

Паралельно з бригадою Лисенко – Муравін в Україні починають творчо працювати ще кілька колективів. Таке об'єднання було в дусі того часу. Створюють об'єднання літературні, художні, шкільні та заводські. Саме такі об'єднання творчих людей за інтересами і стануть наріжним каменем у наступній жорсткій ідеї правлячого клану – ідеї знищення всіх угруповань і насильницького згуртування в одне – Спілку. Адже саме бажання створення резервації залишиться домінуючим у народженні спілок інтелігенції. Це будуть спілки письменників, архітекторів, журналістів, композиторів, художників, народних майстрів. Практично вся творча інтелігенція в такий спосіб ставала підвідомчою та керованою. А відсутність можливості заробітку поза спілкою швидко зробила людей покірними.

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

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

Досліджуючи художні образи бригади тих років, слід зважати на те, що «...занадто підкреслена театральність та показовість образів, зайва деталізація, перезавантажений антураж, спрямовані на переконання глядача в правдивості ілюзії, – така пластична мова пов'язувалась не з втратою

митцями почуття міри», – як про це з відомих причин писав В. Павлов².

Масові репресії інтелігенції досягли піку 1937 року. Саме в цей час продовжується боротьба з формалізмом, імпресіонізмом та проявами конструктивістських ідей у пластиці. Життю скульпторів, особливо причетних до зображення вождів, загрожує фізичне знищення. Статті Г. Лариненка «Молоді творці»³, В. Чепелева «Про одну скульптурну ідею»⁴, М. Гельмана «До питан-



А. Футерман. На відпочинку. Гіпс тонований. 1946

ня про деформації в монументальній пластиці»⁵, Л. Муравіна «Молоді кадри скульпторів»⁶, опубліковані в «Образотворчому мистецтві», підтверджують неприхований тиск на скульпторів.

¹ Голомшток И. Соцреализм и изобразительное искусство. Соцреалистический канон : сб. статей / под общ. ред.: Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 138.

² Павлов В. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. Київ, 1983. С. 61.

³ Лариненко Г. Молоді творці. *Малярство і скульптура*. 1938. № 2. С. 10–14.

⁴ Чепелев В. Про одну скульптурну ідею. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 10. С. 20–25.

⁵ Гельман М. До питання про деформації в монументальній пластиці. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 1. С. 15.

⁶ Муравін Л. Молоді кадри скульпторів. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 1. С. 28–29.



П. Голович. Пам'ятник Герою Радянського Союзу генералу А. Купріянову. Бронза, граніт.



І. Горвий. Бюст Шпигунова. Глина. 1989



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

В оприлюднених матеріалах йдеться про необхідність боротьби з декоративізмом та відходом від натури. Будь-яке формальне рішення образу, навіть натяк на неакадемізм, оголошується хибним і ворожим принципам партійності та народності радянського мистецтва¹.

«Публічні каяття митців – художників, літераторів, музикантів, які в минулому віддавали данину модерністським пошукам, стають ознаками доби. Симптоматичним для 1930-х був факт остаточного звільнення М. Гельмана від впливу «ворожих» т. зв. «формалістичних буржуазно-націоналістичних» тенденцій, що дало йому змогу в 1939 р. здобути звання професора скульптури Київського художнього інституту, де він працював з 1926 р. Вимушений компроміс у творчості (до війни М. Гельман працював головним чином над портретною галереєю сучасників) рятує митця від фізичного знищення та позбавляє від нескінченних принизливих масових обговорень особистої справи як неблагонадійного або ворога народу», – напише М. Протас².

У другій половині 1930-х з'являється оновлене ім'я в скульптурних колах країни – М. Гельман.

Привертають увагу насамперед правдивість відображення та зрозумілість репродукованих обра-

зів. Протягом п'яти років побачили світ «Будьонівець» (1935), «Колгоспник» (1936), «Піонервожата» (1939), «Інженер-винахідник Краківський» (1936), «Народний артист РСФСР В. Топорков» (1936), «Портрет артистки В. Бендіної» (1939), «Т. Шевченко» (1939) та ін. Людмила Сак, київська дослідниця творчості М. Гельмана, 1975 р. у монографії «Макс Гельман» обережно оминає цей період у творчості скульптора, пишучи: «Однією з основних проблем, що хвилювали радянських скульпторів наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр., було створення узагальненого образу радянської людини...»³. Насправді це був вимушений порятунк. Яскравим прикладом компромісного мистецького образу стає твір М. Гельмана «На кордоні» (закінчено 1937 р.), який став реабілітацією майстра. Композиція була схвально сприйнята високопосадовцями, бо оспівувала офіційно пропоновану версію – казку про ворога, який хоче перетнути кордон і знищити державу. Насправді «ворожих» версій було дві. Ворог зовнішній – «На кордоні» і ворог внутрішній – «Допит ворога» В. Костецького, «Впіймали диверсанта» К. Шурупова. Вищенаведені твори стають яскравим прикладом служіння зображальних мистецтв тоталітарній радянській системі. Такі твори згуртовували молодь навколо провідної ідеї, виховували молоде покоління в дусі служіння ідеалам комуністичної моралі. Образи Павли Корчагіна, Павлика Морозова, Зої Космодем'янської, героїв підпілля, а також пісні тих років, що прославляли партію та Сталіна,

¹ Муравін Л. Молоді кадри скульпторів. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 1. С. 28–29; Гельман М., Улич М. Праця молодих. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 8. С. 20.

² Протас М. О. Українська скульптура ХХ століття / ІПСМ АМУ. Київ, 2006. С. 58.

³ Сак Л. Макс Гельман. Київ, 1975. С. 26.



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



І. Горовий. Бюст Князевої. Глина. 1990



І. Зноба. Портрет М. Калимус. Мармур. 1949

насправді принесли багато лиха, бо виховували людей у сліпій вірі ідеалам брехливої тоталітарної системи, у якій життя людини було нічого не варте. Існують сотні прикладів, коли молоді люди віддавали життя за систему, підбадьорені вигаданими художніми образами тодішньої зображальності. У реальності мистецтво допомагало агітаційній пропаганді передвоєнного періоду знаходити та підтримувати боротьбу і ненависть до вигаданого диверсанта, шкідника, зловмисника. Системі був потрібен митець-провокатор і його твір. Тридцять років стануть початком зловісної гри тоталітарної держави зі своїм народом, де роль митця у вихованні суспільства стоятиме на головних позиціях. У подальших періодах – військовому (часів Другої світової) і після перемоги у війні аж до середини 1980-х – співпраця нововирощеної творчої радянської інтелігенції під проводом КДБ, Вищої партійної школи, комітетів комсомолу та комуністичної партії набуде образу тандему із загальною користю для обох учасників.

Утворення Спілки художників України дозволило контролювати діяльність скульпторів, живописців, графіків, інтегруючи партійну ідеологічну політику у творчість митців. Спілка уособлювала водночас державний партійний апарат і персону вождя¹.

¹ Чернова З. Тоталітаризм та українське мистецтво 1930-х років: статус митця, уніфікація творчості. *Третій Міжнародний конгрес українців. 26–29 серпня 1996 р. Філософія. Історія культури. Освіта: доп. та повідомл.* Харків, 1996. С. 181.

«Сталінське суспільство повинно було стати завершенням усіх шляхів всього людства, і тому, що воно виявляється центром, перехрестям усіх доріг, то все минуле також відчужується і стає також «нашим», – напише про це В. Паперний у 2000 р.².

Нові правила гри і виживання докорінно змінять творчість однієї з найяскравіших жінок-скульпторів довоєнної доби Л. Блох (1881–1943). Учениця Родена забуде студії вчителя і, зрозумівши ситуацію правильно, стане слухняною академісткою. Прикладом може слугувати пам'ятник Короленку в Полтаві (1940), який згодом назвуть «сухуватим»³. Нещаслива доля талановитого майстра Л. Блох закінчиться далеко від батьківщини. Вона житиме під час евакуації в Казахстані й навіть зуміє зробити декілька творчих робіт. Показовою буде остання – «Казашка-медсестра» (1942), де майстриня, розуміючи свою долю, позбудеться страху перед худрадою і виконає твір у своїй манері юних років як гідна роденівська учениця. Скульптура буде повністю позбавлена натуралістичних рис, притаманних переважній більшості творів доби, і нагадуватиме розкуту творчість обдарованої художниці часів щасливої сецесії.

² Паперный В. Соцреализм в советской архитектуре. Соцреалистический канон: сб. ст. / под общ. ред.: Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 132.

³ Павлов В. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. Київ, 1983. С. 62.



С. Астраулов. Розстріл партизанів.
Штучний камінь. 1961–1963

* * *

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

Наприкінці 1930-х рр., після закінчення Київського художнього інституту, до скульптурної еліти несподівано потрапляє зовсім юний В. Мухін. Його студентська композиція «Хлопчик-рибалка» (1937) – пропонується гіпсовий ескіз до міського фонтану в Києві – потрапляє в тему. Напівголене тіло юного атлета повністю відповідає тодішнім партійним установам – створенню образу «сталевий людини». Безумовно, талановитий молодий скульптор протягом наступного року блискуче захищає диплом композицією «Й. В. Сталін, К. Є. Ворошилов і С. М. Будьонний на південному фронті. 1919 р.» Практична цитата з цієї роботи – твір Г. Петіна «Й. Сталін й К. Ворошилов», що був оприлюднений 1939-го. Протягом трьох наступних років, аж до початку війни, В. Мухін у

співавторстві з П. Гевеке і А. Гріншпуном виконує зразки для масового тиражування. Серед них твори – «М. І. Калінін», «С. М. Кіров», «Л. М. Каганович», барельєф «А. О. Жданов», скульптурна група «К. Є. Ворошилов і О. Я. Пархоменко».

Залізний дух і залізне тіло – бажані теми для скульптурних завдань. У прогресивному українському місті Сталіно для парку ім. Горького 1935 р. розробляється фонтан скульптором Й. Риком (1897–1958). Це дівочі тіла, які практично тотожні з образами росіянки В. Мухіної («Колгоспниця» для парної скульптури «Робітник і колгоспниця») (1936), а також німця А. Брекера («Месник») (1935) та п'ятиметрових оголених скульптур Й. Торрака у композиції «Товариство» (1937), що були відлиті в бронзу та встановлені біля входу в павільйон Німеччини на виставці в Парижі 1937 року. Наступною відомою довоєнною роботою Й. Рика стала композиція для Харківського палацу піонерів і школярів «Хлопчик з човником» (1936).

Дніпровським українцем називали друзі по цеху Якова Самійловича Ражбу, який народився в Кременчуці 1904 року. Рідний Дніпро був від малих літ і протягом усього довгого життя майстра (до 1986-го) його наснагою та сумом. Яків Самійлович прожив життя трударя-філософа. Йому пощастило проминути 1937, 1949 і всі шістдесяті, період, коли талант майстра розквітнув на повну силу. Він брав участь у великій кількості виставок, був відзначений численними нагородами. Дружив з Л. Владичем, перу якого належить багато текстів про скульптора. Ражба здобув першу мистецьку освіту 1929 р. в Харкові. Юнакові сильно пощастило. Його учителями з фаху були Л. Блох та Б. Кратко, про яких у книзі, яка вийде вже після смерті скульптора і мистецтвознавця, Л. Владич напише, що останні були визначними художниками-педагогами, носіями високих реалістичних традицій і прищеплювали своїм вихованцям справжню культуру пластики. Кожне написане слово відповідало дійсності. Можливо, варто було б додати сьогодні, що з усіх претендентів на пам'ятник Т. Г. Шевченку Я. Ражбі єдиному було «поставлено на вид» саме нереалістичне бачення образу поета. Молодий скульптор наважився показати образ, який навіть теоретично не зміг би сподобатися журі. Скульптор за короткий час тричі буде звертатися до образу Кобзаря. 1930 – міжнародний, 1933 – всесоюзний і 1936–1937 – всеукраїнський конкурси на будівництво пам'ятників у Харкові, Києві, Каневі. На міжнародному конкурсі 1930-го він показує про-

ект, де домінанта – фігура Кобзаря, вбраного в костюм моди тих років, у 8 разів більша за модулем од юрби людей коло ніг поета. Можливо, такий образ міг би сподобатися сьогодні. Та й то без упевненості. Юнак випередив час у розумінні ролі генія. Він створив образ, могутній як Дніпро. І в абсолютному нерералізмі зумів передати біль отця нації. У цій першій конкурсній роботі читається все. Це і радість життя, і спілкування в мистецькій столиці, і, безумовно, вплив «березільських» постановок Курбаса, і захоплення театральними художниками й театральними виставами авангардного конструктивістського молодого театру, і, звичайно, кубістичні захопленості 25-річного юнака-художника. Л. Владич припускав, що на творчість Я. Ражби впливали літературні образи В. Маяковського, який неодноразово відвідував Харків з виступами, але це недоведений факт. Пошуки Я. Ражби «в галузі монументально-декоративної пластики набувають чимдалі чіткішої цілеспрямованості» (наприклад, в композиції «Т. Шевченко» (1925) і в другому варіанті (1930)¹. За 1936–1941 рр. Ражба створює монументальні скульптури для обеліска «Звільнення Києва від білополяків» (1937). Цим роботам передують горельєф «Кавалерійська атака» та захоплення окремим різновидом скульптурної творчості – рухомими скульптурами для святкових демонстрацій, які набувають в Україні, як і в Німеччині, сили нового політичного мистецтва. Сьогодні можна констатувати той факт, що митцеві таке життя подобається. Він працює по 20 годин на добу і не відчуває втоми. Народжуються нові й нові твори на переможну соціалістичну тематику, в яких немає жодного фальшу. Рельєфи «Жінки в індустрії» та «Жінки в колгоспному будівництві», горельєф «З поля» 1937, де зображені дівчатка, що повертаються додому, абсолютно едентичний твору німецького художника Леопольда Шмуцлера «Робітниця, які повертаються з поля» (1940). Феномен полягає в тому, що обидва митці – українець і німець – закохані у свої моделі та свято вірять у чистоту зображуваних образів. У 1941 р. встановлюють пам'ятник Леніну в Ізюмі, зруйнований під час бомбардування. Паралельно Я. Ражба виконує для Українського павільйону в Москві рельєфи «Сільське господарство» та «Індустріалізація» (1939) і розпрацьовує (певно, для заробітку) бюст Й. Сталіна та погруддя В. Леніна для тиражування у фарфорі (не доведено,

1939–1941). У післявоєнні роки Я. Ражба продовжує оспівувати соціалістичний лад – «Погруддя двічі Героя Радянського Союзу С. Супрун» (1947), «Герой Соцпраці Г. Буркацька» (1957). Обминувши космополітичну кампанію, 1952 р. Яків Ражба всуває до лав комуністичної партії, що рятує його від тоталітарного свавілля професійних художників-провокаторів, штатних працівників КДБ у бурхливі 1960-ті.

З другої половини тридцятих на замовлення державних скульптурних майстерень починає працювати ще одна учениця Л. Блох – Ірина Мельгунова.

Відмінний портретист, вона одразу привертає увагу до своїх робіт саме з погляду вивірної академічної побудови твору. Підміна понять «класичний академізм» і «соціалістичний реалізм» виведе її роботи в ряд майстрів, які беруть участь у художніх виставках і художньому житті країни. На VI Всеукраїнській художній виставці, що відбулася 1935 р. у Києві, І. Мельгунова репрезентує скульптуру «Дівчина, що заплітає косу». І тоді, і зараз буде проводитися паралель між жіночими образами вчителя й учениці – Блох



М. Денисенко. Павло Корчагін. Глина. 1957

¹ Яків Ражба. Скульптура : кат. вист. творів / авт. вступ. ст. та упоряд. Л. Владич. Київ, 1988.



І. Зноба.
Куца Марія.
Мармур. 1959



І. Горовий.
Бюст Ірини Дерюгіної.
Глина. 1977



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

і Мельгунової. Насправді це принципово різні композиції, що відображають різний настрій портретованих і, що головне, різне соціальне навантаження творів. Дівчина, що заплітає косу, роботи І. Мельгунової – робфаківка з 1930-х. Переданий внутрішній світ моделі не тотожний сецесійній дівчині роботи Л. Блох французького періоду. За твердженням професора Людмили Лисенко, піонерство Ірини Мельгунової полягає не в копіюванні, а у відродженні чи правильніше народженні ліричного портрета-образу в час найжорстокішого тоталітарного утиску зображального мистецтва. Важко сказати, свідомо чи підсвідомо це зробила молода скульптореса, але саме їй належить ліричний психологічний портретний образ, сутність якого була заборонена тодішньою компартійною ідеологією. Вона випередила час щонайменше на десять років, бо ліричні образи переможців живописці та скульптори почнуть створювати лише на межі 1940–1950-х, та й то спочатку в живописі – у творах С. Григор'єва, Т. Яблонської. Ірина Мельгунова перекреслила своєю «Дівчиною» усю стратегію військової доктрини держави, де образ юні обов'язково мав асоціюватися з фізкультурницею, парашутисткою, комсомолкою, молодою людиною, яка завтра без вагань віддає своє життя за владу Рад, тобто тим людським матеріалом, де не залишалося місця емоціям індивіда, тим людям, смерті яких у найближчому часі будуть рахувати сотнями тисяч, тим людям, життя яких буде цікавити державу виключно як робоча сила на фронті, заводі, таборі. Ще більше ця різниця очевидна в роботах «Бюст ударниці Христенко»

(1935), «Портрет стахановки» (1938), «Школярка» (1941). І. Мельгунової вдаються портрети, що несуть два коди – зовнішній і прихований. Внутрішня суперечка моделі виводить її з образу суто мистецького в образ філософський. До війни Мельгунова виконує погруддя вождів і діячів культури (1939). Наступна етапна робота – постань С. Орджонікідзе, а для Дніпропетровського оперного театру – фігура «Циганки». Війна зупиняє на довгі роки злет молодої обдарованої скульпторки, слід якої губиться в післявоєнних катаклізмах держави.

15 травня 1942 р. під час безглуздо спланованої Керченської кампанії разом із тисячами радянських солдатів і матросів у складі Ельтигенського десанту героїчно загине у віці 34 років талановитий київський скульптор Геннадій Пивоваров. З огляду на дослідження його доробку можна констатувати, що в чорноморсько-азовських водах загинув один із найобдарованіших українських скульпторів передвоєнної доби. Від закінчення в 1931 р. Київського художнього інституту Г. Пивоваров пропрацював лише десять років, але навіть за цей блискавично короткий час зумів зробити напрочуд багато. Спочатку скульптор працює у співтворстві з Білостоцьким і Фрідманом. Вони створюють композицію «В. І. Ленін, Й. В. Сталін у Горках» (1935). Твір стає популярним, і його тиражують великими серіями. Не будучи комсомольським чи партійним лідером, сповідуючи академізм у радянській скульптурі, Пивоваров береться за виконання найважливіших замовлень. Романтика перемоги нового устрою щиро захоплює юнака та відкриває йому шлях до мо-



Г. Морозова.
Діна.
Глина. 1957



В. Проскуров.
Студентка з Москви.
Гіпс. 1978



Р. Андреева.
Павлинка. Дерево.
1953

нументальної скульптури. Майстра цікавлять великі за розміром об'єми, він переносить скульптуру з майстерні на вулицю, де твір живе зовсім іншим життям. Для центральної київської площі імені Сталіна в 1937 р. Г. Пивоваров виконує нову композицію, новий образ вождя, який сприймається глядачем цілком логічно як композиційна домінанта центру. На відміну від переважної більшості аналогічних творів, що швидко виконуються в усіх республіках колишнього СРСР, київський монумент показує фігуру вождя народів, що сидить. Це був доволі небезпечний експеримент, бо скульптор наближав портретованого до народу, а не оспівував його велич, як це пропонували практично всі конкурси тих років, а особливо проекти забудови Площі Рад, де домінантою обов'язково була фігура Леніна чи Сталіна. Наступним пам'ятником стане фігура Й. Сталіна для Президії Верховної Ради УРСР (1937). Протягом останніх передвоєнних років Г. Пивоваров працює над образами української та російської інтелігенції – «О. Пушкін» (1937), «Академік Павлов» (1938–1939), «О. Довженко» (1938), портрети «Т. Шевченко» (1939), «І. Франко» (1940).

Разом із скульпторами Ю. Білостоцьким і Е. Фрідманом Г. Пивоваров розробляє та виконує для Всесоюзної сільськогосподарської виставки трифігурну композицію «Передовики соціалістичної індустрії». Це знаковий твір доби, де бездоганною майстерністю професіонала оспівується час, у якому живе митець. Водночас це твір європейського рівня, що міг би становити конкуренцію роботам вітчизняних і німецьких скульпторів.

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

І. Макогон народився 1907 р. у селі Грушоваха Харківської області. До 1922 р. він живе в родині батьків – селян-бідняків, а тоді залишає родину і два роки виховується у свого вчителя – комуніста Н. Верклова з міста Ізюм. Це були щасливі роки дитинства, які швидко скінчилися. 1924 р. вихователь захворів на туберкульоз й І. Макогон опинився в дитячому будинку міста Харкова. Цілком можливо, що саме цей перебіг подій стає доленосним, адже у великому столичному місті Іван за два роки перебування в дитячому будинку (з 1924 до 1926) закінчує Харківську художньо-промислову профшколу і влітку 1926 вступає до Харківського художнього інституту, який закінчує 1931 р. 1934 р. І. Макогон закінчує військово-саперну школу й одержує звання командира саперного взводу. Кілька місяців художник працює командиром саперного взводу в саперному батальйоні, після чого його демобілізують (звільняють у довгострокову відпустку, як буде зазначено в офіційних документах й особовій справі). Тобто справу зроблено. Людина влаштована за фахом, залишаючись кадровим військовим. Йде 1934 р., і Іван Макогон – син селянина-бідняка, чиста людина, завзятий художник, юнак, що обожнює нову владу і вважає її єдино правильною, бо не зазнав жахів голоду і Голодомору, встиг пожити в столичному місті, закінчив престижний виш і вже прислужився в Робітничо-селянській Червоній армії, підходить на роль ведучого на складному ідеологічному фронті. П'ять років він вільно живе та працює в Києві.

«В цей час я з великою наполегливістю працюю в царині скульптури, а разом з тим виконую ряд живописних творів на замовлення комітету у справах мистецтв та інших організацій. Та у найближчому часі я цілком віддаюся роботі в скульптурі, відчуваючи, що саме в скульптурі моє призначення. В художніх виставках беру участь виключно скульптурними творами. Учасник виставок 1935, 1936, 1937 і 1939 рр. У 1938 р. був на курсах підвищення командирів запасу РККА і протягом 1939–1940 рр. брав участь у визвольних походах РККА у Західну Україну та Північну Буковину. В жовтні 1940 р. я звільняюся в ДСО



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

і знову повертаюся до мистецтва», – власноруч напише Іван Макогон в автобіографії. Це скупий фактичний документ, який пояснює цілу низку фактів із життя майстра. У потрібний час його висмикують з налагодженого цивільного мистецького життя, і митець стає військовим. Іван Макогон вірив у радянську владу і служив їй, залишаючись талановитим, обдарованим митцем.

Зрозумівши перевагу жовто-білого італійського мармуру, І. Макогон переводить у матеріал композицію «Пам'яті скульптора Ігоря Левицького», яка у всіх наступних документах буде фігурувати як «Композиція». Цей твір, на щастя, пережив усі лихоліття й залишився в скарбниці Національного музею зображального мистецтва України. Митець зображує дві голови в надзвичайно складному для сприйняття ракурсі, а саме перпендикулярно одна до другої. Голова дівчини є другорядною, бо вона за задумом автора лише підкреслює образ скульптора. Голова скульптора І. Левицького зроблена українським митцем у першій половині тридцятих років у близькій тотожності з головами німця А. Брекера того періоду. Звернення до античного героя яскраво демонструє прихильність українця до європейської скульптурної моди. Наступного 1935 р. він створює «Маску» у твердому матеріалі – граніті. 1936 І. Макогон звертається до нової для себе техніки та нового матеріалу. Він робить психологічний, глибоко драматичний образ Івана Северина. Проробляючи ніс, очі, вуха, він навмисно не звертає уваги на волосся і вуса. На шиї та передпліччі скульптури видно сліди від пальця. Твір виконано в теракоті з подальшим високим обпалом.

У такій самій манері, із залишками сліду від пальця, приліпленими на міцному погрудді, але вже з детальними пропрацьовками обличчя – академічними з реалістично відображеними глибокими зморшками на лобі – «Портрет батька» вимальовується втіленою в матеріалі мрією про подяку. Художник і цього разу звертається до теракоти, випалюючи її до рожево-червоного блиску. Скульптура потрапила на Виставку кращих творів образотворчого радянського мистецтва за двадцять років і 1937 експонувалася в Москві.

1938 р. І. Макогон виконує пам'ятник «Історика Грушевському» і пам'ятники-надгробки «діячу української культури і науки (актору Саксаганському) та історика Яворницькому» (цитуюмо згідно з оригіналом. – О. Р.). Про «Історика Грушевського» далі практично ніде не згадується. До війни І. Макогон ще встигає виграти кон-

курс Комітету у справах мистецтв на ювілейну медаль «Т. Г. Шевченко».

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

Усі наступні скульптурні образи будуть високопрофесійними, завжди відповідатимуть духу і завданню часу та принесуть авторові всі можливі нагороди на художній ниві. Він стане заслуженим діячем мистецтв, пізніше професором, викладачем, партійним та спілчанським діячем. Творчість майстра байдуже буде йти двома напрямками, але вже ніколи не потрапить під критичне перо.

* * *

В 1934 р. до Києва з Харкова переїжджає випускник Одеського художнього інституту (майстерня проф. П. Мітковицера і Б. Яковлева, дипломна робота «Вантажник») Е. Фрідман (1904–1982), де його «випробовують», залучаючи до виконання скульптур-зразків, що підлягають масовому тиражуванню (таким став його бюст С. Кірова), і того самого року він входить у колектив бригади скульпторів, що виконувала численні відповідальні державні замовлення, разом з Ю. Білостоцьким та Г. Пивоваровим. Їхній колективний метод праці був схвалений партійним керівництвом. Окрім вже згаданих вище спільних творів, Е. Фрідман у складі творчої бригади створює для Будинку Червоної армії 3-метрову постать червоноармійця (1938), а через рік – кінну постать М. Щорса та фігуру О. Пушкіна. Тоді ж, у 1939 р., бригада споруджує пам'ятник загиблим стратонавтам для м. Сталіно. Самостійно Е. Фрідман намагається також працювати, але не в індивідуалізованій манері моделювання, а в нормативній. Так, у 1937 р. він виконує серію портретів учасників олімпіади самодіяльного мистецтва, бюст удар-



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

ниці Марії Демченко (1938), портрет «Шахтар Концедалов» (1938).

1937 р. до Київського художнього інституту вступає Макар Вронський. Він переїхав до України з Білорусії, де встиг закінчити Вітебський художній технікум 1930-го і попрацював викладачем креслення і малюнка в середніх школах. Як художник працював також у районній газеті міста Борисова. Юнак виявив завзяття в роботі, навчаючись у КХІ, бо був набагато старшим від однокурсників (1910 р. н.). Він одразу правильно зорієнтувався в політичній і мистецькій ситуації довкола та почав робити суто правильні твори. Діяльність Макара Вронського – характерний



Є. Чеславський.
Медаль «Уренгой – Помари – Ужгород». Бронза. 1984



Є. Чеславський. Ескіз пам'ятника с. Уладівки
Літинського району Вінницької області. Кінець 1970-х

приклад молодого талановитого митця доби. Як і більшість тодішніх студентів, він працював наполегливо й дуже багато. Політичних помилок не робив, і результат його діяльності був передбаченим. 1951 р. за монумент Т. Г. Шевченку у співавторстві з О. Олійником митець здобуде Сталінську премію – найпочеснішу відзнаку тодішнього мистецького та політичного соціуму.

З початком війни Вронський разом з інститутом евакуюється в місто Самарканд. 1944 року, як студент, направляється на 1-й Український фронт для «творчої роботи у підготовці художньої виставки “Бойовий шлях 1-го Українського фронту”» (З автобіографії в особовій справі НСХУ). М. Вронський веде велику позаінститутську громадську діяльність, виконуючи «...общественные, художественного порядка задания для клубов, а на старших курсах для выставок и музеев города». М. Вронський, навчаючись в інституті, мав персональну державну стипендію. 1945 він одержує диплом з відзнакою і звання художника – скульптора. Двома роками пізніше юнака запрошують на викладацьку роботу до Художнього інституту, де він і пропрацює до останніх днів життя, отримуючи всі можливі привілеї. Макар Вронський, без сумніву, був обдарованим і талановитим художником. Його творче життя може бути прикладом благополуччя в радянській тоталітарній системі. Унікальним у цій історії є те, що митець не брав участі в багатоходових розробках ідеологічних провокацій, куди потрапляли безвинні студенти і творча молодь, залишаючись заручниками системи на все життя.

На восьмій республіканській художній виставці 1945–1946 рр. М. Вронський дебютує портретом «Командир партизанського загону тов. Бугров», на наступній дев'ятій виставці трьома роботами – «Леся Українка» (гіпс тонований), «Портрет двічі Героя Радянського Союзу Головачова» і велика (230 см) фігура «Максим Горький» у співавторстві з О. Олійником. У цьому ж творчому дуеті народиться твір «Й. Сталін у засланні». Макар Вронський зі студентських років тяжів до портрета. Цитату з брошури про майстра наводимо виключно для того, аби зрозуміти дух часу й оцінку невідомого критика творчості скульптора. Насправді всі згадані портрети були високо професійними, які відповідали завданням творчого методу й політичного. Слід додати, що й сьогодні ці твори залишаються зразками професійно виконаного академічного парадного портрета.



Є. Горбань. До мирної праці.
Глина. 1960



П. Голович. Будівельниця.
Гіпс. 1960



В. Проскуров.
На своїй ділянці. Глина. 1976

«Работая над образом советского человека, М. К. Вронский создал ряд скульптурных произведений, в которых раскрывает типическое и характерное для людей Сталинской эпохи: в бюсте дважды Героя Советского Союза А. А. Головачева (1947), установленного на родине героя, М. К. Вронский передал целеустремленность, внутреннюю собранность, мужество и решимость советского офицера; в бюсте В. П. Образцова (1949) – пытливість більшого ума, подлинный гуманизм советского ученого; в портрете знатного металлурга Днепропетровска Озерова (1948) – трудовую доблесть стахановца производства», – прочитаємо в модній у ті часи брошурі, випущеній у Москві 1951 року.

Молодий скульптор М. Вронський мав бездоганну репутацію комуніста, і саме такій людині можна було доручити справу державного рівня. Другим скульптором став О. Олійник – людина відома в колах національно налаштованих українців. Йшлося про делікатне завдання, а саме – розробку монумента Великому Кобзареві для еміграційної української діаспори в Канаді. Це

був перший жест доброї волі й перші спроби налагодження стосунків зі співвітчизниками, яких іще кількома роками раніше називали виключно «запроданцями» та «українськими буржуазними націоналістами». Підстраховуючи одне одного в незрозумілому та явно дискомфортному завданні, високопосадовці від культури, архітектури та політики почали створювати комісії, мета яких була надати акції суто політичного забарвлення. Аби відтворити «романтику» подій, пропонуємо документ від 1949 року. Цитуємо мовою оригіналу. «Заключение комиссии по памятнику Т. Г. Шевченко, изготовленному в дар украинской эмиграции в Канаде.

По поручению ЦК КП(б)У комиссия в составе Начальника Управления по делам архитектуры при Совете Министров УССР члена-корреспондента Академии Архитектуры УССР тов. Орехова В. М., лауреата Сталинской премии тов. Бажана Н. П., действительного члена Академии Наук УССР, доктора филологических наук, лауреата Сталинской премии тов. Рильского М. Т., действительного члена Академии Архитектуры,



А. Футерман. Метробудівники.
Тонований гіпс. 1962



К. Годуляк. Китобоець.
Тонований гіпс. 1958

доктора архитектуры, профессора тов. Катонина Е. И., заместителя начальника по делам архитектуры при Совете Министров УССР тов. Иваненко Н. К., скульптора профессора тов. Гельман М. И., директора института монументальной живописи и скульптуры Академии Архитектуры УССР, члена-корреспондента Академии Архитектуры УССР тов. Мизина А. В. и директора музея Т. Г. Шевченко тов. Мацепура Н. И. в присутствии авторов памятника Т. Г. Шевченко тт. Вронского и Олейника для памятника, изготовленного и отправленного в дар украинской эмиграции в Канаде (Постановление Совета Министров УССР № 1079 от 4 мая 1949 г.).

Комиссия считает, что:

– памятник в своей скульптуре и архитектуре запроектирован и выполнен на высоком идейном и художественном уровне.

– в скульптуре авторам удалось отразить образ великого украинского народного поэта Т. Г. Шевченко.

– исполненные трестом «Будмонумент» три бронзовые копии могут быть установлены в городах Украины (Сталино, Львове, Одессе).

– для сооружения указанных памятников необходимо запроектировать три отдельных постаментов с учетом всех требований, зависящих от места, где будет решено установить памятник.

– с целью сохранения уникального значения данной скульптуры Т. Г. Шевченко считать необходимым ограничить выпуск осмотренной скульптуры имеющимися тремя бронзовыми

копиями и одной авторской гипсовой моделью» (Підписи.) (Дата на документі відсутня. Ймовірно, січень 1950 р.).

Скупий папірець допомагає розібратися з відстані в 75 років, що ж насправді відбувалося на межі сорокових – п'ятдесятих років минулого сторіччя. Спільна перемога у війні СРСР та США, Ялтинська конференція, входження України до ООН передбачали толерантне ставлення керівництва республіки до багатьох питань, які були практично заборонені впродовж довгого періоду. Монумент Тараса Шевченка, за думкою тодішніх ідеологів (цю ідею приписують Кириченку), міг би стати бажаним компромісом. Розглядалися й інші пропозиції, у яких пропонувалися скульптурні групи робітників, воїнів, селян. Але перемогла пропозиція увічнення пам'яті Шевченка за кордоном. Так і трапилося. Скульпторів високоповажне зібрання з комісії байдуже зарахувало до нижчого табеля про ранги, а складач документа навіть не вписав ініціали до прізвищ. Передбачаючи можливі наслідки, комісія підкреслила, що монумент не є унікальним, а є тиражним. Цим було поставлено крапку в складних сплетіннях наявної та можливої інтриги. 1950-го року пам'ятник для Торонто було закінчено, а в 1951 р. за пам'ятник Т. Г. Шевченку М. К. Вронському та О. П. Олійнику була присуджена Сталінська премія.

Протягом наступного десятиліття М. Вронський плідно працює сам і у співавторстві з О. Олійником. Народжуються такі твори: «Пор-

трет майстра прокатного цеху заводу ім. Петровського Ф. Т. Азарова» (теракота), виконаний у співавторстві з О. Олійником, «Бюст-пам'ятник професору В. Образцову» (граніт, бронза, 1950), встановлений на території Жовтневої лікарні в Києві, «Портрет Героя Соціалістичної Праці А. Пармузіної» (одинадцята республіканська виставка (1952 р.) і декадна виставка в Москві), «Портрет В. Маяковського» (1952) (у співавторстві з О. Олійником), «Т. Шевченко та Н. Чернишевський» (бронза, 1954), «Дівчина із снопом» (оргскло, 1957), «Пам'ятник В. Леніну» (заввишки 4,5 м) для Головного павільйону ВДНГ (у співавторстві з О. Олійником), «Портрет двічі Героя Соціалістичної Праці Д. Бойко» (мармур, 1959 р.), «Портрет професора А. Коломійченка» (мармур, 1959 р.).

Професійна майстерність і талант М. Вронського, Сталінська премія та величезна кількість зробленого до 1960-х рр. виводили митця до еліти української радянської скульптури. Його творчість репрезентована в престижних альбомах «Советская скульптура 1917–1957» (Москва, 1957), «Украинская советская скульптура» (Київ, 1960). Про митця пишуть провідні мистецтвознавці В. Афанасьєв, П. Говдя, П. Буднік, Ю. Белічко, С. Кириченко, П. Білецький, Ю. Бобошко, Л. Владич, І. Врона, Я. Затенацький, І. Ігнаткін, С. Євдокименко, І. Днестров. Водночас він залишався цікавим, самотнім митцем, хоча і працював за законами і нормами складного часу. Порівнюючи його портрети Героя Соціалістичної Праці Д. Бойка та лікаря М. Амосова, зроблені в один рік (1960), можна побачити двох різних авторів – офіційного номенклатурного та ліричного камерного. Але висновок у тому, що обидва талановиті й самотні.

«Правда» застерігала спеціалістів від будь-якого посягання на авторитет масового смаку. За цим виникає ще один фантом, добре знайомий будь-якому учаснику радянського художнього життя останніх пів століття. Це «вердикт народу», який протиставляється найменшим спробам іншого творчого мислення. «“Народу це незрозуміло!” – ефективна в очах влади, але химерна по суті конструкція, адже наших офіційних ідеологів ніколи не цікавило, що ж насправді думають прості люди, в тому числі і про мистецтво»¹.

Такий підхід до творчості простежується і в скульптурі «М. В. Гоголь» (1937) роботи З. Давидович, у пластичній композиції «Т. Шевченко

і М. Щепкін» (1939), «Портрет Бомарше» І. Шаповала, «Портрет О. Довженка» (1940) Г. Пивоварова; створювали високопрофесійні портретні образи: І. Севера – «Коперник» (1932) для московського планетарію, Б. Кратко – «Портрет І. Бродського», «Портрет М. Бойчука», «Ф. Кричевський», «П. Волокидін», І. Макогон – «Портрет І. Севери» (1937), Г. Петрашевич – «Автопортрет» (1931), «Оксана» (1932), І. Матвієнко – «Портрет письменника А. Церетелі» (1938) для канівського музею.

* * *

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



Є. Кунцевич. Металурги. Бронза. 1957

¹ Морозов А. Конец утопии. Москва, 1995. С. 42.



В. Белік. Робочі ритми.
Композиція. Чеканка 43 м². 1977

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

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

Практично всі дослідники процесів зображального мистецтва тридцятих років (М. Бовн, О. Голубець, Б. Гройс, В. Паперний, О. Роготченко, В. Сидоренко, І. Ситник, Л. Соколюк та ін.) підкреслюють спорідненість мистецтва тоталітарних європейських держав. Крім архітектури, зразки якої в багатьох випадках уже не збереглися, найбільш яскраво процеси зближення культур СРСР та Німеччини демонструє скульптура. На початок 1930-х в Німеччині працювало 2300 скульпторів. Приблизно така ж кількість була і в СРСР. Керівництво обох країн приділяло велику увагу саме скульптурі як виду мистецтва екстер'єрного і найбільш масового. Ідеологи Третього рейху подібно до ідеологів країни Рад вбачали в новітній скульптурі абсолютні ідеали нового мистецтва, що оспівувало нову людину – надлюдину і нове суспільство – фашистське в Німеччині, радянське в СРСР. Скульптура, як велика монументальна, так і мала станкова, ставала засобом пропаганди. Передусім це стосувалося тем, відтворюваних у скульптурних замовленнях.

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

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

Як і в радянській Україні, у фашистській Німеччині державні ідеологи намагалися підпорядкувати собі нове покоління скульпторів. Серед найбільш популярної молоді слід відзначити твори А. Вампера, Ф. Келле, Й. Торака, В. Меллера, А. Брекера. Саме Арно Брекер (1900–1990) став найбільш популярним німецьким скульптором періоду Третього рейху. Творчість А. Брекера того часу, як згадувалося раніше, була спорідненою

з творчістю російської скульпторки В. Мухіної. Брекеру належить винахід повного знеособлення зображуваного, що поширяться і в творах українських майстрів пластики. В образах українських сталеварів, колгоспників, спортсменів, піонерів, прикордонників стає все менше конкретних послань на модель. До певної міри це пояснюється небажанням митця зображати конкретну особу, бо відомі випадки, коли образ пізніше репресованого зображуваного реально шкодив художнику. Спільним для українських та німецьких скульпторів було і тяжіння до монументальної величі. Таким було призначення триметрових статуй-персоналізацій А. Брекера у внутрішньому дворі нової Канцелярії в Берліні («Партія» та «Вермахт», 1939) і величезні кінні групи Й. Торака на Мартовому полі в Нюрнберзі. Можна згадати шестиметрових бронзових гігантів перед входом у павільйон Німеччини в Парижі 1937-го Й. Торака. Лише війна зупинила роботу над 400-метровим рельєфним фризом заввишки понад 10 метрів, що планувався для прикраси Триумфальної арки в Берліні. Головний проект було розроблено відповідно до малюнків, пояснень і побажань А. Гітлера. В цей час в Україні зводиться три пам'ятники Т. Шевченку (київський та канівський разом з постаментом перевищують п'ятнадцять метрів, висота харківського сягає за двадцять). Фігури Леніна, Сталіна, робітників та скульптурні групи в проектах реконструкції площі Рад у Києві 1934–1935 рр. плануються від 10 до 70 метрів. Ще однією рисою, яка єднає пластичну культуру тоталітарних держав у 30-х рр. минулого сторіччя, стало звернення до воєнної теми в скульптурі. В Німеччині споруджують пам'ятники загиблим у Першій світовій війні. Особливо популярна композиція воїна з мечем (А. Брекер «Месник»), воїна, що спирається на коліно, і воїна, що вмирає. В останній модифікації німецькі скульптори запозичують образи в античних скульпторів. Зображені фігури постають оголеними або напівоголеними, демонструючи міць надлюдини – представника Третього рейху. Серед меморіалів Першої світової війни слід згадати меморіал у Штральзунді (1935, скульптор Г. Кольбе), в Хехсті (1937, скульптор р. Шайбе), у вестфальському місті Алені (1938, скульптор А. Вампер). Монументальний горельєф «Товариші» А. Брекера став взірцем пропагандистського твору.

На відміну від німецьких, українські скульптори, звертаючись до образів трударів та військових – пам'ятник Щорсу в Житомирі (1932, Б. Кратко), «На кордоні» (1937, М. Гельман), «Іспанська жінка» (1937, Г. Петрашевич), «Г. Ко-



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

товський» (1937) та «К. Ворошилов» (1938) (Г. Теннер), «Моряки» (1938, Б. Іванов), «Червоноармійці в поході» та «Вилазка за місто» (1938, Я. Ражба), скульптурна група біля входу в павільйон України на Всесоюзній сільськогосподарській виставці (1939, Ю. Білостоцький, І. Пивова-



А. Футерман. Турханський край. Мармур. 1951



О. Ковальов. Радянський юнак.
Мармур. 1947



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



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

ров, Е. Фрідман) – показують героїв одягнених, а в деяких випадках (Я. Ражба – «З поля», горельєф у залі Робітничого театру в Дніпропетровську, 1937) вбранню приділяється пильна увага. Певною мірою винятком стають роботи І. Удовиці «Жіночий портрет» (1932) і «Дружина» (1934), Л. По «Танок з шарфом» (1937), Л. Лопатинської «Музика» (статуя для фасаду Робітничого театру в Дніпропетровську) (1937), де жіночі моделі зображені оголеними, як в І. Удовиці, або напівоголеними, як у Л. Лопатинської. Чоловічі оголені фігури майже не трапляються.

* * *

Російський учений О. Якимович на одному з круглих столів середини 1970-х запропонував термін «ідеологічний реалізм». Він не брав тоді це словосполучення в лапки й не орієнтував слухача на нонконформістське бачення чи читання пропонованого образу. Насправді цей винахід ученого окреслив цілу епоху тоталітарної сваволі не лише українського, а й російського, німецького, італійського мистецтва довоєнної та повоєнної доби¹. Ідеологія, що опанувала зображальне мистецтво великих держав, спотворила логіку причинно-наслідкових дій і призвела до тяжкої руйнації свідомості та підсвідомості творця, який жив і працював у невільному соціумі. Наступним парадоксом епохи стане те, що, попри утиски й

диктат з боку влади, зображальне мистецтво (у цьому разі скульптура) не лише не втратило, але й набуло в багатьох випадках рис майстерності, професіоналізму. Скульптура стала доступною для розуміння мільйонів малоосвічених людей, а в часи воєнного лихоліття слугувала агітатором та інформатором. Вона знадобилася могутній тоталітарній системі для втілення пропагандистських ідей та утвердження диктатури влади. Наступний за воєнним період розпочне свій скульптурний поступ на міських та сільських цвинтарях, де будуть встановлені мідні, бронзові, бетонні та алебастрові групи в практично класицистичній манері, торкаючи підсвідомі почуття глядача в шані до загиблих. Найкращі зразки таких пам'ятників тиражуватимуться по всій країні. Благодатними стануть тема увічнення образів переможців та наступний за камерним етап побудови споруд-велетнів. Після архітектури мистецтво скульптури тоталітарних держав обіймає провідне місце в ідеологічній політиці. І якщо до кінця 30-х німецькі скульптори, які підтримують фашистську ідеологію, повністю переходять на копіювання принципів «статуарної пластики Поліклета та Праксителя, прийомів Мікеланджело, Родена та Хільдебрандта»², українські майстри скульптури під впливом партійних дороговказів змушені були шукати свій притаманний саме тому довоєнному часу стиль у змалюванні запропонованого

¹ Реализмы двадцатого века (1916–1970) : альбом / авт. текста и сост. А. Якимович. Москва, 2000. С. 12.

² Маркин Ю. Искусство Третьего рейха. Декоратив. искусство СССР. 1989. С. 30–35.



П. Голович.
Молодий робітник. Гіпс. 1963



Ю. Чуєнко. Ескіз портрета юнака.
Глина. 1958



Г. Тупий. Голова юнака.
Гіпс тонований. 1960

радянського героя, стаючи в такий спосіб частиною радянської ідеологічної доктрини. Дивним залишається те, що, незважаючи на ідеологічні утиски, загальний рівень скульптурної школи радянської України 1930–1980-х не лише не падає, а, навпаки, росте, мужніючи в майстерності та набуваючи досвіду езопової мови.

У 1940–1980-х в українській скульптурі, як і в решті видів, підвидів, напрямів зображального мистецтва, утвердився офіційний стиль соціалістичного реалізму. Твори української скульптури зазначеного періоду дозволяють зробити висновки, що цей вид мистецтва був найбільш спорідненим тоталітарним проявам пластичного цеху довоєнної Німеччини та Росії. Завданням скульптурних творів було виховання нового покоління радянських людей та увічнення подвигів. Засади соціалістичного реалізму підтримували насамперед досягнення російського класицизму та реалістичні традиції в римській імперській пластиці. Жорстка нормативність використання у творчих скульптурних роботах офіційно запропонованих зразків в умовах ідеологічного тоталітарного тиску призводить до деформації пластичного мислення¹.

У скульптурі відбувалося насадження натуралізму під прикриттям соціалістичного реалізму, літературної описовості, театраль-

ності. Художні ради заохочували скульпторів до створення робіт великих розмірів. Послаблений над скульптурним цехом під час війни ідейно-партійний контроль продовжував активний пресинг на скульпторів протягом другої половини 1940–1960-х. Пропонована тема трудових буднів не знайшла такого поширення, як у живопису.

У зв'язку з безроздільним домінуванням у мистецтві ідеологічних чинників цілком виправданим і доцільним тут можна вважати застосування запропонованого російським ученим О. Якимовичем терміна «ідеологічний реалізм»². Після архітектури мистецтво скульптури тоталітарних держав займає провідне місце в ідеологічній політиці. Звичайно, тоталітарність радянської України ставить її зображальне мистецтво в один ряд з європейськими країнами – Росією, Німеччиною, Італією. У такий спосіб творчість українських пластиків стала частиною радянської ідеологічної доктрини. Скульптор у своїй творчості повинен був підтримувати міф про виняткове значення політики партії, демонструвати свою повну згоду з нею, підтверджувати своєю творчістю лише один напрямок – соцреалізм³.

¹ Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Олексій Роготченко ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. 608 с. : іл.

² Реализмы двадцатого века (1916–1970) : [альбом] / авт. текста А. К. Якимович. Москва : Галарт : Олма-пресс, 2000. С. 12.

³ Голомошток И. Соцреализм и изобразительное искусство. *Соцреалистический канон* / под общ. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 135.



Р. Андреева. Навесні.
Оргскло.1958



Л. Ксендзова. Фізкультурниця-
волейболістка. Глина. 1960



П. Голович.
Композиція «Тенісистка». Глина

Часи воєнного лихоліття зупинили стабільний розвиток скульптурного цеху й розділили загін українських скульпторів навпіл: частина митців залишилася на окупованій території, що пізніше відбилося на їхніх творчих долях і кар'єрному зростанні. Багато скульпторів опинилося на фронті. Це К. Діденко, О. Олійник, В. Бородай, А. Білостоцький, І. Гончар, І. Макогон, Г. Пивоваров. Частина українських скульпторів також працювала в евакуації. У Самарканді опинилося кілька українських мистецьких вишів, які були об'єднані в одну групу як відділення Московського державного художнього інституту. В Узбекистані під час війни комфортно працювали О. Ковальов, М. Гельман, А. Матвеев, В. Агібалов. Інша група українських скульпторів опинилася в Красноярську. До Уфи потрапили Є. Фрідман, Б. Яковлев, а до Алмати – М. Лисенко, Л. Муравін, Й. Рик¹.

¹ Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття : у 2 кн. / ПСМ АМУ ; ред.-упоряд. О. О. Авраменко. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. С. 485.

Довкола ситуації з творчістю митців, які працювали в окупації, упродовж усіх повоєнних років, а практично до закінчення століття, не було оприлюднено офіційного державного ставлення та державної концепції. Практичної заборони працювати в скульптурному жанрі митцям не встановлювали, але разом з тим і великих державних замовлень такі художники не отримували. Винятком були пластики, які плідно співпрацювали з державними структурами, особливо з Комітетом державної безпеки. Власне, така ситуація стосувалася не лише скульптурного цеху². Показовим є приклад відомого талановитого скульптора Івана Кавалерідзе. Почалася війна. Півмільйонне місто було покинуте. Залишені напризволяще митці створили свою спільку й обрали головою І. Кавалерідзе. Організація

² 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. 186.

художників мала довгу назву «Комітет у справах мистецтва при органі самоврядування Київської міської управи». Комітет встиг зробити декілька цілком реальних справ щодо допомоги мистецькому люду. Так, з Дарницького концтабору було звільнено оператора науково-популярної студії В. Войтенка. Члени комітету переховували митців іудейського походження, організовуючи їм фальшиві документи. Але ставлення німецької окупаційної влади до митців різко змінилося після арешту й подальшого розстрілу В. Багазія – голови Київської міської управи. Протягом наступного тижня організацію, яку очолював І. Кавалерідзе, розформували. Скульптор мав можливість емігрувати з німцями, проте залишився в Україні, усвідомлюючи, яка доля на нього чекає. Насправді митець не потрапив до сталінських ГУЛАГів і навіть став членом Спілки художників. У творчості він залишився бунтівником, самобутнім й оригінальним майстром пластичних образів, але великого замовлення вже не отримував. Автор всесвітньо відомого кубістичного конструктивістського Артема, не маючи скульптурних замовлень, став до роботи з архітектором В. Заболотним в Академії архітектури Української РСР. Попри активну працю в кіно й скульптурі, митець залишився «не своїм». Не допомогли ні виконані 1947 року скульптурні постаті Й. Сталіна та В. Леніна, ні композиція «Час», яку встановили 1948 року в приміщенні Верховної Ради УРСР. 1959-го І. Кавалерідзе потрапив під критику секретаря ЦК Компартії України А. Скиби, а в 1962 році його критикував у Москві на зустрічі з мистецькою інтелігенцією М. Хрущов. Відомий український мистецтвознавець В. Цельтнер вважав, що промову тодішньому першому секретареві ЦК Компартії СРСР готували різні «мистецтвознавці». Від України доповідь писав Г. Портнов, який мав з І. Кавалерідзе ворожі стосунки. Лише відсторонення від влади М. Хрущова зберегло монументи, створені І. Кавалерідзе. Йдеться про пам'ятники Кобзареві в Ромнах та Полтаві, Г. Сковороді в Лохвиці, Артему в Слов'яногірську.

«Офіційного визнання» удостоювалися лише ті необхідні ідеології митці, які були слухняними й передбачуваними, на яких можна було вплинути, кого можна було переконати.

У воєнні й перші повоєнні роки (до початку 1950-х) скульптурна тема була підпорядкована героям війни або політичним діячам. Характерним прикладом слугує творчість Е. Фрідмана, А. Білостоцького, О. Ковальова, які створюва-



Е. Кунцевич. Родина. Глина. 1955

ли статуї вождів – Леніна, Сталіна, Маркса, Енгельса, Хрущова – для подальшого масового тиражування. Галерею портретів учасників війни виконав київський скульптор І. Шаповал. Учасники не прості, а героїчні. Це портрети Героїв Радянського Союзу І. Закарлюка, П. Мокрого, М. Щербаченко. До низки героїв потрапляють, звичайно, партійні діячі Д. Коротченко (ім'ям якого з часом назвали одну з київських вулиць) та М. Хрущов.



Невідомий скульптор. Родина. Іспанія. Ймовірно 1930-ті



Б. Микитенко. Фрагмент барельєфа до монумента Вічної слави в Черкасах. Бронза, граніт. 1977

У зв'язку з розпочатим будівництвом зруйнованих під час війни міст республіки активно розвивався жанр монументальної скульптури. Керівництво СРСР бажало встановлення в кожному населеному пункті країни пам'ятника Леніну й Сталіну, а вже потім радянським героям часів громадянської та вітчизняної воєн. У статтях та доповідях московські мистецтвознавці постійно нав'язують думку, що розвиток монументальної скульптури є продовженням геніального ленінського плану монументальної пропаганди на сучасному етапі. Вони переконують, що завдяки саме такому рішенню партії та уряду вулична скульптура досягає великої життєвої правди та історичної конкретики образу з внутрішньою

характеристикою в реалістичній формі вираження¹. Це було перше завдання усієї радянської скульптури. Друге – втілення в пластичних мистецтвах образу радянського патріота, що відстояв у жорстоких боях незалежність своєї Батьківщини. Саме це, на думку тогочасних критиків, мало хвилювати радянських скульпторів, де б останні не мешкали. Підтримці завдання щодо створення героїчного портрета в скульптурі сприяла постановка уряду про спорудження та встановлення на батьківщині бюстів двічі героїв Радянського Союзу й Героїв Соціалістичної Праці. Така акція му-

¹ Добренко Е. Соцреализм в поисках «исторического прошлого». *Вопросы литературы*. 1997. № 1. С. 27.

сила мати передусім виховну мету, адже погруддя встановлювали в різних куточках держави. Третє завдання було оприлюднене, але дещо відкладено в часі. Йшлося про розвиток станкової скульптури, яка мала розширити тематичний діапазон. Це передбачало створення багатофігурних композицій, рельєфів, горельєфів, музейних комплексів, парків слави. Третє завдання було найбільш об'ємним та найтривалішим за часом процесом. Практично всі завдання, поставлені партією й урядом перед українськими скульпторами, були виконані. Це стосувалося погруддя Сталіна та Ле-

та у Львові (1949)¹. 1963 року в Харкові, стратегічно важливому місті на кордоні з Росією, колишній столиці радянської України, у самому центрі навпроти славетного Держпрому встановлено монумент В. Леніну роботи М. Вронського, О. Олійника, О. Сидоренка. Це було своєрідною відповіддю-парафразом монументу Т. Шевченку авторства російського скульптора В. Манізера 1939 року. Ритм і конструкція п'єдесталів були дуже схожі між собою. Скульптурна група, виконана в монументі Шевченку з образів героїв його творів, перегукувалася зі скульптурною



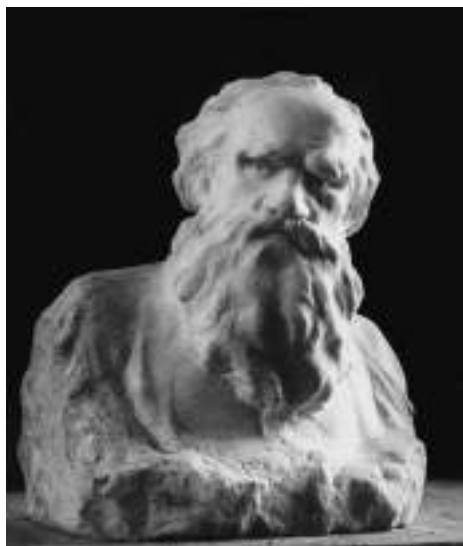
Б. Микитенко. Монтажники (рельєф). Оргскло. 1973

ніна, виконаних з бронзи, каменю, але наймасовішим залишався тонований гіпс. Такі погруддя обов'язково стояли в кожній школі, інституті, на заводах і в лікарнях, в шахтоуправліннях, в селищних радах, у в'язницях, в армійських підрозділах і практично в кожному місці, де працювали люди. Для виробництва бюстів були задіяні цілі скульптурні комбінати, де тисячами тиражували портрети керівників різного розміру: від кабінетних настільних заввишки від 15–20 сантиметрів до півтора-двох метрів. Менше, ніж заплановано, було встановлено монументів Сталіну. Зате після його смерті в 1953 році кількість скульптур Леніна стрімко зроста. Починаючи з 1947 року, були встановлені монументи В. Леніну авторства московського скульптора С. Меркурова в Києві

групою воїнів, робітників та селян у ленінському п'єдесталі. В ті часи не існувало жодного населеного пункту, де б не було встановлено монумента вождю світового пролетаріату. На початок 1970-х у великих містах було по декілька пам'ятників В. Леніну. Практично всі монументи Сталіну протягом двох наступних після його смерті років були знищені.

На кожних зборах Спілки художників обов'язково згадували постанови ЦК партії з ідеологічних питань, статті в партійній пресі, що стосувалися розвитку вітчизняного мистецтва.

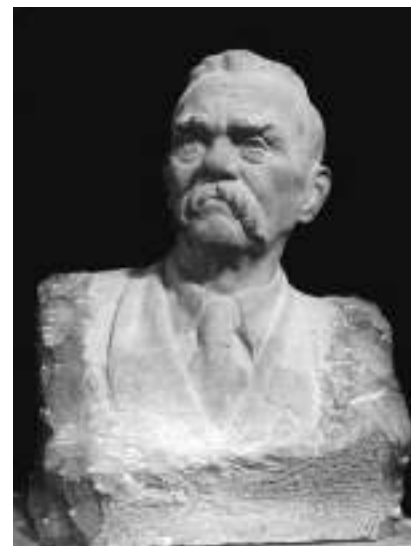
¹ Домогацкий В. О скульптуре. Теоретические работы: исследование, статьи, письма художника. Москва: Совет художник, 1984. 368 с.



І. Андрійчук.
Л. Толстой, погруддя.
Мармур. 1955



І. Андрійчук.
Жіночий портрет.
Мармур. 1955



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

Кожен оприлюднений у газеті чи журналі матеріал нагадував про високі вимоги до пластичного мистецтва. Від митців вимагали правдиво та яскраво відобразити нове життя народу, багатство духовного світу радянської людини – будівника комуністичного суспільства.

У прихованій моді став римський портрет. Скульптори, які мали можливість ознайомитися зі скульптурними роботами довоєнної Німеччини, вміло компіювали ворожі здобутки Арно Брекера, Фріца Клімша, Йозефа Торака, Йозефа Вакерле, Пауля Брониша, Артура Хоффмана, Георга Кольбе¹.

До когорти українських скульпторів запрошували й російських. Це, безумовно, політичний реверанс у бік Москви. Кількість скульпторів, які працювали в Україні, була достатньою. Але, як було зазначено раніше, на спорудження центрального монумента країни – пам'ятника Леніну в столиці – 1946-го року з Москви прибув С. Меркуров. Архітекторами такого державного замовлення стали С. Власов та В. Єлізаров. Статуя генерала І. Ватутіна теж була розроблена в Москві російським придворним скульптором Є. Вучетичем. Архітектором став Б. Белопольський. Монумент встановили на Печерську, поруч із Верховною Радою в 1948 році.

У Кадіївці 1947 року було встановлено пам'ятник партизанам роботи ворошилово-

градських скульпторів В. Федченка, В. Мухіна та В. Агібалова. У Чернівцях роком раніше виріс монумент, виконаний архітектором В. Григором і скульптором Г. Петрашевич. У Львові швидкими темпами був споруджений «Пагорб Слави». Скульптурну розробку цього монумента здійснили М. Лисенко та М. Хворостецький, архітекторами стали А. Натальченко та І. Швецько-Вільський. А. Білостоцький та О. Супрун виконали погрудний пам'ятник І. Франку, який після незначних суперечок щодо місця його встановлення в Києві було урочисто відкрито 1956 року. Під впливом переможної війни суттєво змінилася дипломатія країни. Вперше за багато років були дозволені перші стосунки з українською еміграцією за кордоном. Скульптори А. Олійник, М. Вронський виконали для Канади скульптурний пам'ятник Т. Шевченку. Радянська преса кволо реагувала на подію, повсякчас згадуючи в публікаціях, що це статуя демократа-революціонера, поета-трибуна, який закликав народ боротися за своє визволення. Московський мистецтвознавець Н. Яворська, коментуючи відкриття закордонного пам'ятника, зазначала: «Глибоко досліджене життя і творчість Т. Шевченка та широко використане класичне надбання російської скульптури допомогло донести художникам свої замисли до глядача»².

¹ Маркин Ю. П. Искусство Третьего рейха. Москва : РИП-холдинг, 2012. 382 с.

² Изобразительное искусство Советской Украины : [альбом] / ред. В. А. Тиханова. Москва : Совет. художник, 1956. С. 25.



*В. Проскуров. Робітник заводу
«Агрегатний» І. Проскуров.
Гіпс, тон. 1973*



*В. Проскуров. Двічі Герой
Радянського Союзу І. Бойко.
Оргскло, тон. 1974*



*А. Гончар.
Художник-оформлювач Н. Красна.
Оргскло, тон. 1981*

Московські критики пильно слідкували за розвитком мистецьких подій в Україні. На засіданні оргкомітету Московської спілки художників та сама Н. Яворська у звітній доповіді двічі згадувала українську скульптуру. Йшлося про скульптурну композиційну групу М. Лисенка «Партизанський рейд» (1945–1947). Цікава робота в оцінці столичного критика стала спірною за вирішенням композиційної групи, в якій перебільшена динаміка форми, що у свою чергу розбиває цілісність пластичного образу. Дістав схвальні відгуки за пластичну ясність мови та чіткий силует монумент Миколі Щорсу, який виконав М. Лисенко за участю М. Суходолова та В. Бородая. Його споруджено в Києві 1954 року. Пам'ятник Щорсу одразу було окреслено як вагомий внесок у радянську монументальну скульптуру. Це був один із найкращих кінних портретів цієї доби. Не української, а саме радянської. Тобто образ вітчизняного полководця увійшов до переліку кращих монументів СРСР. Скульптуру, виконану Лисенком, порівнювали з довоєнним твором Теннера – також кінною статуєю з іншим вершником – Климом Ворошиловим. Насправді пам'ятник має лише одну точку, звідки композиція стає вираженою, а саме – при русі вулицею від вокзалу нагору. Решта точок сумнівні, як і образ зображуваного¹.

¹ Історія українського мистецтва : [у 5 т.]. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття / голов. ред. Г Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. С. 351.

Широкого розвитку в повоєнні роки набував український скульптурний портрет. Це легко пояснити, адже як у живописі, так і в скульптурі саме портретний жанр найбільш близький до втілення образу радянської людини – трудівника, колгоспника, військового, новатора виробництва. До того ж це й бажання критичного цеху – рупора правлячої верхівки культури СРСР – УРСР. Проблема створення портрета, що розкриває образ трударя, була найважливішою для скульптора повоєнного часу. Орієнтири політичного життя країни повоєнних років окреслилися до початку 1950-х. Кволий інтерес до портретної теми в Україні після війни, на наш погляд, можна пояснити небажанням авторів потрапити під з'ясування стосунків із владними структурами, якщо портретований виявиться ворогом народу чи неблагонадійним. Такі випадки траплялися не лише в скульптурі, а й в інших видах і жанрах зображального мистецтва. Загальновідомий факт, коли художник М. Хмелько декілька разів переписував портрети військових начальників у відомому живописному творі «За великий російський народ».

Нестабільна політична ситуація в державі спонукала скульпторів бути обережними. Замість постійного побажання мистецьких критиків створювати образи саме радянської людини-переможця, пластики намагалися обирати характерні обличчя зображуваних. У деяких випадках такі збіги обставин траплялися. Наприклад, портрет актора Бучми чи портрет академіка Булаковського роботи Ю. Фрідмана. Портретований



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

у 1946 році Герой Соціалістичної Праці академік Микола Стражеско скульптором І. Шаповалом, звичайно, обраний не випадково. Персонаж перевірений, до влади лояльний. Щоправда, у портреті відомого лікаря жодним чином не промальовано риси радянської людини, як того вимагала художня рада. Портрет динамічний, безумовно, вдалий, мистецьким критикам він не сподобався, але й різкої критики не здобув. Аналогічна історія відбулася й з портретом академіка Б. Патона роботи Л. Муравіна¹. Московські критики охарактеризували портрет як маловиразний, в якому бажання автора досягти психологічної виразності не виявилось, а перебільшена увага до індивідуальних рис портретованого не допомогла творцю. Портрет академіка В. Волгіна (1947) сподобався більше. Цей твір критики неодноразово згадували як переконливий. Насправді бо-

ротися з творами, на яких були зображені перші особи держави, навіть у московській критики не вистачало сили.

Творчість О. Ковальова радо сприймали виставкові комітети. Митець умів правильно обрати об'єкт, а манера виконання, запозичена з російської скульптурної школи XIX століття, влаштовувала всіх. Тому портрет Героя Соціалістичної Праці О. Хобти (1948) не лише сподобався, а й здобув похвалу. Це був в розумінні критики та керманців гнітючий образ радянського героя з яскраво вираженими типовими рисами героїзму. Як і Виштак, і Стаханов, Хобта була «правильною» ланковою. Здобутки робітничі та чесність зображуваного залишалися нечесними. Проте на обговоренні художньої виставки мистецтвознавець (прізвище в стенограмі відсутнє) зазначав, що скульптор О. Ковальов не зупинився перед пошуком лише портретної схожості, а намагався зліпити живий образ ланкової. Індивідуальні риси портретованої допомогли розкрити її внутрішні якості та показати натуру сильної волі, зібрану, цілеспрямовану. Портрет зроблено з мармурової глиби, де дуже професійно використано кольорові відтінки. Здобувши високу оцінку за зроблений твір, О. Ковальов з успіхом почав виконувати скульптури в мармурі менших (кабінетних) форм. Протягом наступних двох років з'явилися портрети П. Чайковського, О. Пушкіна, М. Лисенка, В. Леніна. Останнього масово тиражували в гіпсових формах на скульптурних комбінатах країни через п'ять років. Художня якість портретів О. Ковальова цілком відповідала смакам мистецьких критиків, і на початку 1950-х років його намагалися зробити скульптурним лідером держави. Герої О. Ковальова – лише люди «гідні». У портреті наступного з них, у цьому разі Героя Соціалістичної Праці академіка В. Філатова, скульптор відкинув усе зайве. Він детально пропрацював зморшки в кутах очей. Цей прийом сподобався критикам, бо допоміг передати в образі вченого його напружену працю на благо держави. Так виник радянський парафраз теорії втілення типового в конкретне. Йшлося про те, що «типовий позитив радянського вченого поєднувався в образі з індивідуальними рисами портретованого»². У листі до скульптора академік розчулено хвалив пластика за те, що останній зумів зобразити вченого в образі робітника під

¹ Історія українського мистецтва : [у 5 т.]. Т. 5 : Мистецтво XX століття / голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. С. 354.

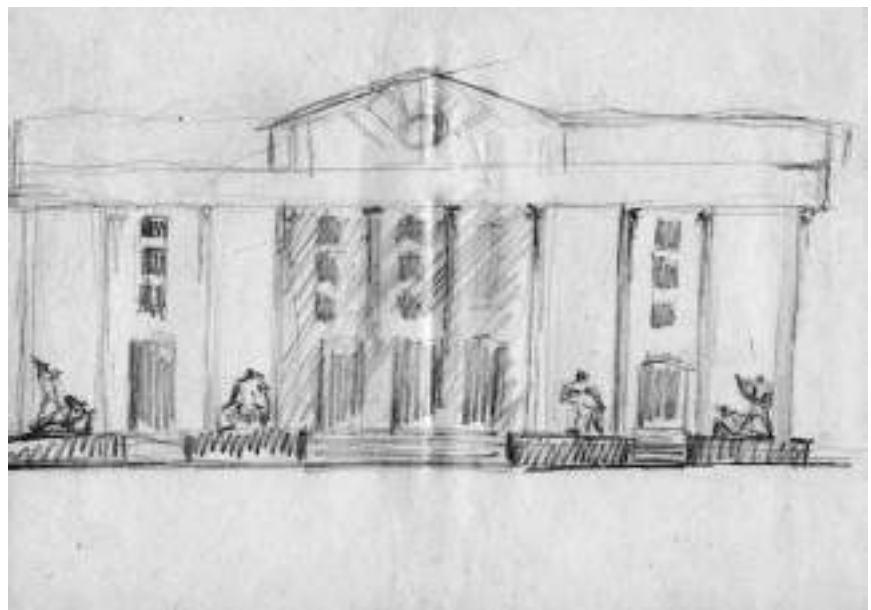
² Янко Д. Г. Творець краси (до 90-річчя від дня народження скульптора Олександра Ковальова). *Дніпро*. 2005. № 11/12. С. 118.



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



М. Лисенко. Ескіз колони
на честь 300-річчя Возз'єднання
України з Росією. 1954



М. Лисенко. Ескіз бічного фасаду будівлі Верховної Ради
з чотирма скульптурними групами.
1947



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

час перерви між операціями. (Треба пам'ятати, що державою у 1948–49 роках прокотилася хвиля арештів лікарів спочатку іудейської національності, а згодом і багатьох інших, з якими у такий спосіб зводили рахунки «колеги по цеху».)¹. Театральний фарс у портреті відповідав духу часу.

¹ Сак Л. М. Макс Гельман. Київ : Мистецтво, 1975. С. 77.

Але не всім скульпторам дозволено було ліпити моделі, використовуючи образи представників вищих ешелонів влади. Скульпторам О. Олійнику та М. Вронському дістається замовлення на серію портретів робітників заводу імені Петровського. Два роки пластики мали стабільну роботу й практично гарантовані закупівлі своїх творів. ТанDEM Вронський–Олійник виникає не спонтанно. Скульптор Олійник залишався в окупації й прославився декількома дуже вдалим реалістичними портретними образами Адольфа Гітлера. Доля творів досі залишається невідомою, а доля виконавця – відома. Для підтвердження лояльності до радянської влади він надалі ліпить суто «правильні» образи. Щоправда, перші портрети робітників заводу імені Петровського потерпали від критики, яка, однак, була достатньо м'яка, навіть надумана. Скульпторам закидали занадто зосереджену точність у передачі образу. Котрийсь із робітників був зображений дуже реалістично задля досягнення психологічної виразності. Певно, йшлося про фактурну, дуже талановито зроблену схожість твору та моделі. Без підпису, що ця людина – заводський працівник, його можна було б сплутати з представником інших непопулярних для оприлюднення постатей тих часів – в'язнів ГУЛАГів. Обличчя робітника І. Барласа було занадто худим, на погляд критика. Насправді робота була дуже вдалою, а образ – чесним і життєвим. Але гратися з критичною думкою в кінці 1940-х – на початку 1950-х років, зважаючи на минуле одного зі скульпторів, було надто ризиковано. Наступний портрет робітника Ф. Трофимова був безфактурним, але здобув оцінку одухотвореного молодого трударя. О. Олійник активно працював над галереєю портретів сучасників. І наступним героєм став не просто робітник заводу, а знатний сталевар Іван Невчас (1949–1950). Скульптору, врешті, набридли трафаретні створення портретів-бюстів, і він спромігся зобразити сталевара в русі – за роботою коло мартенівської печі. Темпераментна ліпнина підсилювала активну дію й створювала напругу. Наступним портретованим став Герой Соціалістичної Праці Л. Водолага (1951). Це омріяний для кожного скульптора тієї пори персонаж. Водолага – голова колгоспу імені Чапаєва на Полтавщині. У цьому портреті скульптор передав риси поетичного образу колгоспника, невтомного трударя. Твір майстерний, він був оприлюднений на сторінках газет та журналів. Від портретів митець потроху перейшов до скульптурних груп. Це стало наступним етапом професійної та комерційної складової частини

скульптора. «Ходок у Леніна» – безпрограшна з усіх боків композиція, яку вже можна було робити О. Олійнику. Твір завершено 1951 року. Його експонували на черговій художній виставці. Це була сходинка скульптора до великої монументальної роботи.

До знакових портретів пори слід віднести «Портрет партизанки» (1951) роботи скульптора О. Супрун. Жіночих героїчних образів як в українській, так і в російській та німецькій скульптурі було виконано небагато. Тому образ партизанки і глядачеві, і критикам сподобався. Робота була вдалою, а образ жінки, що стала на захист вітчизни, був індивідуальний, а не на військову тематику, як переважна більшість пропонованих скульптур і скульптурних груп¹. Критика п'ятдесятих років наполегливо розмежовувала портрет-бюст і портрет-статую. З негативного боку розглядали портрет Лесі Українки (1947) роботи Л. Муравіна. Автору закидали суб'єктивне ставлення до зображення поетеси, а насправді критикам не сподобалося інше. По-перше, образ дореволюційної, декадентської персони був не на часі, а по-друге, соціалістично-реалістичний метод без додаткового коментаря в цьому разі не спрацював. Запозичення іншої методології могло бути розцінено по-різному. Тому жіночий образ краще було брати з навколишньої дійсності – робітниця, колгоспниця, партизанка, ланкова. Наступного 1948 року Л. Муравін намагався виправдатися, зліпивши портрет академіка Б. Патона. Але мистецьким критикам твір не сподобався. Як і портрет Героя Соціалістичної Праці І. Дубковецького роботи І. Шаповала (1948). Митця врятував персонаж зображуваного. Здіймати галас навколо Героя мистецькі критики побоялися. Такої самої долі й такої оцінки набув портрет-бюст Т. Шевченка (1945) та статуя (1947) роботи М. Лисенка. Обидві роботи вдалі, професійно виконані, але зроблені не в дусі часу. Монументальний довоєнний бум уже пройшов, а для творів до святкування 150-річного ювілею ще не настав час. Ситуація змінилася дуже швидко, але трактування образу бунтаря-демократа в наступні роки було сильно підлаковано й дістало чіткі роз'яснення для виконання. Твір І. Гончара 1950-го року відповідав усім нормам і потребам. У портреті критика одразу побачила образ поета-бунтаря, а в суворому обличчі – непохитність. Вдалий образ Кобзаря буде рекомендовано до втілення у велику монумент-

альну скульптуру. І. Гончар активно працював і 1951 року зробив проект пам'ятника «Молодий Горький» та історичну композицію «Переяславська Рада», але обидві роботи не було закінчено. Дослідник радянської скульптури кандидат мистецтвознавства Людмила Лисенко напрочуд вдало охарактеризувала видозміни в українському портреті досліджуваної доби: «...серед жорстких нормативів заідеологізованої творчості митці знаходили "пом'якшені" варіанти, як у випадку з використанням досвіду т. з. "домашнього портрета" XIX ст., більш розкутого в засобах вираження авторської думки порівняно з офіційним мистецтвом. Такими є психологічні портрети, які доводять, що дійсну глибину образів спроможні втілити лише найбільш обдаровані пластики – І. Севера "І. Франко" (1947), "Портрет В. Стефаніка" (1949); М. Лисенко "Портрет народного художника СРСР В. І. Касіяна" (1958), "Іван Франко" (1959); Л. Муравін "Леся Українка" (1947); П. Мовчун "В. Г. Белінський" (1951); І. Зноба "Т. Шевченко на засланні" (1959); І. Воропай "М. П. Мусоргський" (1957). Подібна тенденція проглядається і в творі Є. Дзіндри "Портрет композитора М. Леонтовича" (1960), в експресивних психологічних портретах О. Архипенка тощо»². Ані радянський пафос, ані радянська обов'язкова до виконання героїка не перетворили український портрет 1940–1960-х на ідейну копію виступів комуністичних лідерів й очільників Спілки художників. Протягом другої половини 1950-х з'явилися цікаві академічні портрети. Це портрети Івана Франка роботи скульптора І. Севери; І. Плещинського та М. Заньковецької роботи М. Гельмана; Я. Галана роботи Я. Чайки; львівської робітниці М. Когут, метробудівця В. Грищенка скульптора Є. Жовнірського; передовика виробництва Є. Клищенка скульптора П. Бондаря; лікаря О. Яхонтової скульптора Г. Масальського. Розуміючи сьогодні, що довгі назви з урахуванням професій – метробудівець, лікар, колгоспниця, робітник, передовик виробництва – були обов'язковим атрибутом для потрапляння твору на художню виставку, можемо зробити висновок, що мистецька якість портретів практично завжди була високою. Навіть «...псевдоміфологічний образ втілювався не лише узагальненим моделюванням, як у творчій манері Я. Чайки, але також реалістичним і на-

¹ Нариси з історії українського мистецтва / за заг. ред. В. Г. Заболотного. Київ : Мистецтво, 1966. С. 226–225.

² Історія українського мистецтва : [у 5 т.]. Т. 5 : Мистецтво XX століття / голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. С. 384.

туралістичним формотворенням – І. Зноби “В. І. Ленін”; О. Олійника “Ходак у В. І. Леніна” (1951); Г. Петрашевич “Бюст Й. В. Сталіна у молоді роки” і “Сталін у підпіллі” (1949); М. Лисенка “Сталін – стратег” (1949); П. Вінярського “Й. В. Сталін”; В. Савченка “Бюст Й. В. Сталіна” та ін.»¹

Цілком у дусі часу став і портрет В. Белінського (1950) скульптора-початківця П. Мовчуна. Твір здобув високу похвалу за вдало передану цілеспрямованість великого російського критика та публіциста. Вже в 1951 році портрет було трансформовано в статую. Через рік П. Мовчун виконав бюст М. Салтикова-Щедріна. І знову був успіх. Молоді скульптори



В. Гуєцький. Родина. Вапняк. 1969

правильно зрозуміли політику партії. Їхніми героями впродовж наступних років ставали Чернишевський (скульптор Г. Гутман, 1951), Лев Толстой (Г. Новокрещенова, 1950; І. Андрійчук, 1955).

Після співавторства з корифеєм української пластики М. Лисенком потужно заявив про себе

талановитий скульптор В. Бородай. Він пройшов фронт, горів у танку і мав своє бачення стосовно багатьох життєвих і творчих питань. 1957 року він виконав дві композиції – «Вирушали комсомольці» і «Земле моя». У наступні 1960-ті роки творчість В. Бородая стала ще більш самостійною, але вірність академічним традиціям завжди залишалася першочерговою. Василь Захарович досягнув високих вершин у культурному полі країни і вже з кінця 1960-х став головою Національної спілки художників України, і саме тоді – ректором Київського художнього інституту. Він був автором багатьох принципово радянських монументів і увійшов в історію Спілки як демократичний керівник².

В історичному портреті працював І. Зноба. 1948 року він виконав скульптуру «В. І. Ленін в кріслі». Такий твір не міг не сподобатися владі. Скульптора хвалили за демократичність образу, виконаного з теплотою та задушевністю. Посаджений у крісло вождь наче розмовляє з кимось. Під співрозмовником можна дофантазувати будького. Реально твір вийшов оригінальний і став першим кроком у післявоєнній кар’єрі автора до вищих мистецьких та соціальних рівнів. Відданість партії, уряду та Спілці художників І. Зноби дозволила стартувати у вітчизняних скульптурних перегонах його сину Валентину Знобі, попри перебування останнього на окупованій фашистами зоні. До жанру історичного портрета звертаються Г. Новокрещенова, яка створила портрет Льва Толстого, М. Декерменджі – статую В. Леніна, Г. Гутман – статую юного Чернишевського. Ідучи батьківською стежкою, молодий скульптор В. Зноба виконав композицію «Ленін в роки “Іскри”». (1953) та «Кобзар Вересай» (1954). Обидві роботи пройшли художні ради, що було безумовним успіхом у щільному колі конкурентів.

Львівські скульптори Н. Рябінін та В. Сколоздра, які працювали разом, у 1951 році закінчили скульптуру Олекси Довбуша, образ якого не був схвалений місцевим начальством. На допомогу прийшли московські критики В. Курильцева, Н. Яворська. Образ бунтаря їм сподобався, хоча й був занадто прогресивний, а аналогії, пов’язані з його подвигами, могли бути недоречними в краї, де досі існував визвольний рух. Московські критики запропонували версію, що, мовляв, в історії мистецтва звернення до національних героїв є

¹ Історія українського мистецтва : [у 5 т.]. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття / голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. С. 385.

² Скульптор Василь Захарович Бородай [Електронний ресурс]. URL: <http://borodai.kiev.ua/biografiya>. (дата звернення: 17.06.2017).



В. Гуецький. Стихія. Склоцемент, тон. 1968

нормою. Як приклад згадали портрет Івана Грозного, виконаний у живописі І. Рєпіним, та М. Антокольського, виконаний у скульптурі.

У 1954 році зображальне мистецтво радянської України, зрозуміло, готувалося до національного свята (300-ліття Переяславської Ради) новими творами. Скульптори також долучилися до державної програми, але, на відміну від живописців, зовсім не активно. Увага була прикута до образу Богдана Хмельницького. Над його портретом одночасно почали працювати А. Білостоцький, О. Ковальов, О. Супрун, І. Якунін і багато інших пластиків України. Найближчою до запропонованої теми стала скульптурна група «Перед боєм» роботи А. Білостоцького та О. Супрун (1954). Зображено три вершники на конях – Богдан Хмельницький, Максим Кривоніс та Іван Богун. Кожна фігура виліплена доботно й достатньо правдиво. Реалістично зображені коні. Три вершники створюють композиційне коло, яке можна прочитати з усіх точок. Але цей твір залишився поза увагою. Зате інша скульптурна композиція «Дружба народів» (1954) роботи О. Супрун привернула увагу й мала достатньо широкий розголос у пресі. Того ж 1954-го року І. Кавалерідзе до ювілейної виставки підготував скульптуру «Бог-

дан Хмельницький посилає кобзарів до сіл». Багатофігурна композиція була професійно вдало закомпонована. Глибокі психологічні образи взаємодіяли між собою. Але до скульптора було тоді досить обережне ставлення, яке навіть не змінили створені двома роками раніше твори «Ленін і Горький», «Толстой та Шаляпін», «Горький та Шаляпін». Усі названі композиції професійно виконані, але схвальних оцінок не дістали, а група «Горький та Шаляпін» ще й наразилася на кволу критику, де автору пригадали його кубістичне, конструктивістське минуле, на цей раз промовчавши про роки окупації.

1954 рік був урожайний на мистецькі події. Крім помпезної виставки до 300-річчя «возз'єднання», у вересні проходить XII Всеукраїнська виставка, де скульптурний відділ був представлений широко. На цьому форумі дебютував молодий київський скульптор В. Селібер. Він показав твір «Сніжок», де було зображено маленьку дівчинку, яка ліпить снігову кульку. Весела, юнацька, життєрадісна робота. Талановитий молодий скульптор уже привернув увагу до своєї творчості дипломною роботою «Колгоспниця» (1953). Схожа за темою і скульптура Г. Миронової «Дівчинка з голубами» (1953) та жанрова



В. Протас. Пікассо. Солі, шамот. 1986

композиція А. Білостоцького «Родина» (1952–1953). Твір з такою ж назвою зробить скульптор Е. Кунцевич (1955). На скульптурному небосхилі з'явилася нова фігура – скульптор із Закарпаття, що переважно створював свої роботи в дереві – В. Свіда. Головний герой творів закарпатця – гуцульський народ і партизанський рух. Друга тема була провідною упродовж життя скульптора й принесла йому чимало користі.

1957 року молода художниця-пластик Галина Кальченко дебютувала своїм твором «Жіночий портрет». Вона була ученицею М. Лисенка, їй судилося згодом стати очільницею Спілки художників України. «Вихована на кращих традиціях реалістичного мистецтва, Кальченко у своїй творчості послідовно додержується його основних принципів» – так писав мистецтвознавець І. Верба в книзі, що побачила світ у видавництві «Мистецтво» 1969 року й доповнила серію «Художники радянської України»¹.

Кар'єра Г. Кальченко була блискавичною. 1960-го року за її проектом в селі Геронімівці

на Черкащині встановили погруддя Героя Соціалістичної Праці Г. Буркацької. У 1965–1966 в Києві з'явиться пам'ятник «видатній» радянській письменниці й громадській діячці Ванді Василевській – дружині першого письменника країни, улюбленця партії та уряду О. Корнійчука. 1964 року за видатні заслуги в розвитку українського радянського мистецтва Г. Кальченко було присвоєно почесне звання заслуженого діяча мистецтв Української РСР, а у 1967 році – народного художника Української РСР. Герої скульпторки межі 1950–1960-х років завжди були «правильні», з народу. Наприклад, «Солістка киявської опери Бела Руденко» (1958), «Портрет Героя Соціалістичної Праці Надії Заглади» (1962), «Костянтин Данкевич» (1963), «Георгій Майборода» (1963). Здобувши визнання комуністичних лідерів держави й обійнявши високі посади в Спілці художників, Г. Кальченко дозволила собі обирати моделі, що будуть цікаві їй і не завжди підтримані членами художніх рад, у складі яких вона була практично постійно. Сила влади примусила останніх позитивно голосувати за кожен твір, що виставляла очільниця. Насправді кожна робота Кальченко завжди була досконалою. Як приклад можна згадати скульптури 1960-х років «Леся Українка», «Марія Приймаченко», «Ольга Кобилянська», «Скульптор Еліус Фрідман», «Іван Кавалерідзе», «Тетяна Яблонська». Перебуваючи на керівних посадах, Галина Кальченко завжди намагалася допомагати митцям. Вона увійшла в історію Спілки художників людиною гідною й талановитою. Це був унікальний випадок, коли партійна належність і необмежені можливості не зіпсували талановитого митця.

1950-ті роки в роботах вітчизняних пластиків вирізняються більшою увагою до сюжетної скульптури. Вона надавала можливості повніше відобразити навколишню дійсність і, звичайно, розширювала межі гонорару. Можливо, першим твором сюжетної української скульптури стала композиція М. Гельмана «Червонодонці» (1945). Це зображення тематичної групи, яка мала символізувати подвиги героїв у війні. Другий варіант був зроблений у 1947 році². Сьогодні важко дати правильну характеристику твору й прослідкувати бажання автора. Обидві групи були виліплені професійно, але бажаного результату, окрім театральної постановки, не вийшло. Практично така ж доля спіткала й тематичну групу «Молодогвардійці» (1951), виконану В. Мухіним, В. Агібаловим,

¹ Галина Кальченко : [альбом] / упоряд. І. І. Верба. Київ : Мистецтво, 1969. С. 6.

² Сак Л. М. Макс Гельман. Київ : Мистецтво, 1975. 80 с. : іл.

В. Федченком. Тут також присутня театральна дія, але вже більш вдало, професійно запозичена. Багатофігурна скульптура пластична й грамотно закомпонована. Щоправда, обличчя зображених трактовані практично однаково. Але це може бути плюсом в оцінюванні твору, адже художники намагалися досягти тут єдності народної. Певно, що досягли. Обличчя сприймаються монолітом, і цілком можливо, що наявність індивідуальних рис суперечила б авторському задуму.

Середину й кінець 1950-х в українській скульптурі можна охарактеризувати доволі міцним тиском на зображальне мистецтво взагалі й скульптуру зокрема. Художнику повсякчас нагадували, що радянська культура національна за формою й соціалістична за змістом, а мистецтво мусило виховувати в радянських людей почуття прекрасного, любов до Батьківщини та впевненість у перемозі комунізму. Реакцією на такий потужний пресинг став відхід переважної частини пластиків від тотальних тем. Критики одразу такий рятівний метод охарактеризували терміном «дрібнотем'я», хоча насправді звернення до сцен з навколишнього життя врятувало тоді не одну голову. Крім згаданих вище, слід додати композиції М. Барінової «Заноза», «Накупався», «Напустував» (1954–55), В. Шатух «Доброго ранку» (1957), П. Василенка «Буквар» (1964), «Студентка Галя» (1961), Е. Миська «Ліда» (1956), «Студентка» (1957), В. Бородая «Мовчання» (1961–1964), В. Вінайкіна «Юнь» (1957), В. Клокова «Ланкова» (1957), «Перед стартом», В. Полоник «У забої» (1956), В. Селібера «Телятниця» (1959).

Великий розмах будівництва 1950-х, аж до хрущовської постанови «Про архітектурні надмірності», новоствореним скульптурним комбінатам давав гарантовану роботу, приносив українським скульпторам великі грошові замовлення. Поле діяльності для застосування монументальної, станкової та декоративної скульптури, яку використовували для оздоблення фасадів та інтер'єрів щойно збудованих будинків, було вражаючим. Зі скульптурних зразків знімали форму й тиражували в сотнях примірників на всій території республіки. Додалося замовлень під час оформлення павільйону УРСР на Всесоюзній сільськогосподарській виставці в Москві та аналогічній ВДПД (Виставка досягнень передового досвіду) у Києві. Багато скульптурних груп оздобили вокзали, відреставровані після руйнації під час воєнних дій на території України. Йдеться про вокзали Києва, Харкова, Полтави, Донецька, Одеси. Показовим на всю країну став централь-

ний кінотеатр столиці «Київ». Численні погрудні портрети героїв, фігури спортсменів, піонерів, робітників, сталеварів, доярок були відлиті в гіпсі й розтиражовані тисячними екземплярами. Такі безіменні скульптури оздоблювали піонерські табори, парки великих міст, маленьких містечок та сіл держави. Заідеологізованість скульптурного цеху межувала з психічною хворобою. Але переважна частина скульпторів це сприймала схвально, адже гонорари проти заробітків навколо були астрономічними.

Показовою з цього погляду є історія життя та творчості відомого українського пластика Івана Макогона. Він перед війною закінчив Харківський художній інститут, клас монументально-станкового живопису й здобув звання художника. Протягом усього терміну навчання в інституті І. Макогон вчився скульптури під керівництвом професора І. Севери. Далі доля митця склалася в дусі радянського щасливого кіно довоєнної доби. Закінчивши інститут, як комсомолец, І. Макогон був мобілізований на



А. Забой. Стара, зовсім стара баба.
Гіпс, розпис. 1968



А. Шилімов. Портрет Черняхівського

«культроботу» на Донбас, де спочатку працював керівником гуртків зображального мистецтва, а згодом викладачем у Горлівському робітфаці мистецтв. Ця акція партійно-художньої освіти мала кодову назву «Призов “300”». Кандидатури відбирали (мобілізували) безпосередньо представники ЦК КП(б)У. 1933-го року І. Макогон потрапив до призову в робітничо-селянську Червону армію. Усе подальше життя майстра йшло під диктування тоталітарної моралі новонародженого радянського суспільства. Державі потрібні були молоді талановиті кадри, які працювали в тилу й на фронті. Поняття «фронт» стало загальним, війна неминучою. У такій ситуації важливо було виховати особливих людей. Це – політруки. Їх готували задалегідь, випробовуючи на складних ланках ідеологічного ланцюга.

Художник був уже не вільний від державної опіки, тому жити на власний розсуд не міг. У потрібний час його висмикували з налагодженого цивільного мистецького життя, і митець ставав військовим. Разом з тим матеріальне забезпечення стимулювало життя художника. У нього весь час були державні замовлення. Короткострокові (від року до трьох) військові курси (не плутати зі строковою службою у війську) пройшли чимало митців. «З перших днів війни

А. Я. Футерман був на фронті. Тут йому стало у пригоді навчання протягом 1933–1934 років на короткострокових курсах Червоної армії», – писав у вступній статті до каталогу А. Я. Футермана Р. Звизняцьковський. Така модель співпраці державних органів (спочатку Червоної армії, а пізніше Комітету державної безпеки) з митцем у післявоєнному середовищі була нормою. Наступні покоління «служителів» від мистецтва співпрацювали з КДБ переважно після скоєних злочинів. Здебільшого це трапиться з тими, хто залишався на окупованій території, співпрацював з окупаційною владою чи служив у німецькому війську під час війни. Митець потрапляв під розробку і після першого доносу на все життя залишався інформатором. Доволі часто ці люди були не лише донощиками, але й виступали в ролі провокаторів, виконуючи завдання комітету. Зазвичай розпрацьовували національно-патріотичну тему. Понад тридцять осіб за таку роботу щомісячно одержували гроші. Матеріали такої «співпраці» містяться в архівах СБУ та ФСБ в Росії, вони будуть розсекречені після п'ятдесяти років від дня першого документа в кожній індивідуальній справі.

З 1934 до початку війни Іван Макогон працював багато й напрочуд плідно. Для штабу Київського військового округу 1934 року він створив портрет В. Леніна, у наступній фазі власноруч вибиваючи його в білому мармурі. Підставка виконана в чорному полірованому лабрадориті. Поєднання двох протилежних локальних кольорів в образі вождя було досить небезпечним експериментом. Цього ж року майстер закінчив іще студентську композицію «Голова дівчини» (або «Мрія»), також вибиваючи її в італійському мармурі. Роботу було експоновано на республіканській художній виставці 1936 р. На жаль, про твір можемо судити лише з фотографії тих років, адже оригінал не зберігся. Поєднуючи реалістично виліплене обличчя юної красуні з детально пропрацьованими ідеальними губами, носом і заплющеними очима, І. Макогон вдався до цілком роденівського прийому, зобразивши волосся лише контурно, схематично. Твір експонували в Українському музеї зображального мистецтва, він був утрачений під час окупації. Є недоведена версія, що композицію «Мрія» відібрали німецькі мистецтвознавці як один із найкращих зразків колекції й вивезли разом з іншими творами. Після війни її слід загубився.

Слова «фронт» і «фронтіві малюнки» до лексики І. Макогона увійшли набагато рані-

ше, ніж для великої кількості славних українських художників, які боронили батьківщину. 1940 року митець показав фронтовий альбом-замальовки на груповій виставці разом з К. Єлевою та С. Григор'євим. Війна застала скульптора за роботою над новим Шевченковим образом, якого він так і не створив. Перші дні війни Іван Макогон малював плакати, як згадував пізніше, «типу вікон РОСТу», брав участь в евакуації колгоспів з Барвінківського району, а вже в жовтні його мобілізували до Червоної армії. Ще до війни вивчений сапер одразу потрапив у саперний батальйон і брав участь у важких боях під рідним Ізюмом, де, виживши після страшного двобою, подав заяву до кандидатів у члени КПРС. Пізніше були кровопролитні бої під Ростовом, Сальском на Північному Кавказі. 1944-го митця направили до студії Грекова до Москви, але доля війна його не покинула. Маючи можливість не брати безпосередньої участі у військових діях, він виїхав на фронти війни і став учасником боїв за Тернопіль, Львів, Ярослав. Ясько-Кишинівська битва, як одна з найкривавіших боєнь Другої світової війни, справила на художника особливе враження кількістю загиблих товаришів і недругів. «Эти впечатления послужили мне для первых моих композиций “Переправа” и “Истребитель танков”. В 1945 г. я был в поверженном Берлине на месте заключительных боев нашей армии. После этого я выставил композиции “Знамя Победы”, а уже в 1948 г. я выставил большую статую “Народный мститель”, которая была принята, но признана ошибочной в решении художественного образа» (з автобіографії І. Макогона, написаної власноруч). На наш погляд, чотири вищезгадані твори є найсильнішими зі створених образів в емоційній силі переданих почуттів. Цілком зрозуміло, чому саме ці композиції гостро критикували тогочасні глядачі та критики. Скульптору вдалося показати на емоційному й підсвідомому

рівні будні тяжкої військової роботи. Безпафосні й без жодної фальші образи відкидали благополучний стереотип воїна-переможця. «Знищувач танків» – це портрет самогубця, який зараз загине за чужу ідею. Моторошний образ воїна, що йде на смерть. У «Переправі» скульптор звертається до практично забороненого в радянському мистецтві прийому, який вдало використовували корифеї нацистської скульптури Хубер Нетцлер, Арно Брекер, Йозеф Маєрль, Фріц Келле, Роберт Штиллер, Адольф Вампер, а саме – зображення оголеного чоловічого тіла. Власне, у скульптурній історії цього твору все абсолютно достовірно, оскільки художник змалював реальний факт із життя, що повністю відповідає доктрині та канону соціалістичного реалізму. Ба більше, це не вигаданий, а історичний факт, що відбувся в житті І. Макогона, про який він згадував в автобіографії: «Во время поездок на фронт мною было выполнено много рисунков, несколько эскизов в глине и несколько портретных этюдов в глине». Факт форсування ріки оголеними воїнами не фантазія митця, а реальна дійсність. Герой був зображений правдиво, але не так, як того вимагала навколишня післявоєнна



А. Шилімов. Молодогвардійці

дійсність. Наступний твір, що був розкритикований художньою радою, мав назву «Народний месник». Можливо, від ще гострішої критики митця врятувало те, що він був членом славнозвісної студії імені М. Грекова. У перший післявоєнний рік І. Макогон дозволив собі зобразити напівголеного героя з міцною статурою, зовсім не схожого на втілюваний у живописі, кіно та лі-



Є. Прокопов. Пам'яті Амедео Модільяні. Бронза. 1983

тературі образ партизана в куфайці, виснаженого й нещасного. Тим паче, що любов до міцного тіла в комуністичних керманічів зникла одразу після переможного салюту. Дивно, але талановитий скульптор не потрапив цього разу в офіційну доктрину, хоча повністю її підтримував і був стовідсотково радянською людиною. У запалі фронтових перемог він захоплювався реально правдивими образами, забувши, що від митця тієї пори чекали зовсім іншого. Реабілітацією став його твір «Велика дружба. Ленін і Сталін» (1948), який закупив Музей Радянської армії в Москві.

З маловідомих робіт тих років збереглися світлини портрета Героя Радянського Союзу, генерал-полковника – «Товариш Чибісов М. Є.» (1946). Це нетонований гіпс. Намагаючись відтворити зовнішню схожість портретованого, І. Макогон занурився в його внутрішній світ, і замість суворого полководця народився філософ, що страждає. Можна домислити, що непокоїться воєначальник через жахливу кількість безневинно загублених людських душ, переважно молодих, від наказів, який останній мусив давати чи підписувати під час Другої світової війни. Цей твір пролежав у майстерні двадцять років і був оприлюднений лише 1964-го на виставці «20 років визволення Радянської України». 1948-го І. Макогон створив «Портрет художника Павла Глоби» (тонований гіпс). Ця робота брала участь у Московській виставці скульпторів, але позитивних відгуків не здобула. Тут скульптор звертався до улюбленого до війни творчого прийому, залишаючи в портреті сліди від пальця і не закінчуючи в детальній проробці деталі обличчя. Замість неминучої патетики радянського художника народився образ зневіреного, знедоленого й сумного творця. Образ сильний та емоційний, але такий, що явно був не на часі. Упродовж 1951–1952 рр. Макогон створює дві кінні фігури – «Маршал Ворошилов» та «Маршал Василевський приймає парад». Другу скульптуру готував спеціально до Всесоюзної художньої виставки. Та, попри всі намагання скульптора зробити образ героя-надлюдини, другий маршал вийшов людяний і лагідний. Певно, він був правдивий, але це дуже не сподобалося журі. «К сожалению, жури не заметило моих успехов, которые я добился в своей композиции, и работа не участвует в экспозиции выставки 1952. Это с одной стороны огорчает меня, а с другой стороны нацеливает меня на еще больший труд по овладению более высоким мастер-

ством и более глубокими знаниями» (з автобіографії). Це була остання помилка майстра. Майстра, якого, як багатьох, неодноразово підводила не політична короткозорість, а саме талант. Намагаючись робити правильно, він робив чесно, що було принципово проти правил і було не потрібно чиновникам від мистецтва. Бездоганна радянська біографія не давала жодної змоги критикам «вкусити» скульптора, разом з тим і жодних нагород не передбачалося. 1953-го, за кілька місяців до смерті Сталіна, у Макогона відбулася доленосна розмова з лауреатом Сталінської премії, народним художником РСФСР, членом-кореспондентом Академії мистецтв СРСР Євгеном Вучетичем – вихідцем з України. Треба розуміти, що старший товариш пояснив молодшому колезі правильність поведінки і дав характеристику-індульгенцію, де написав: «Иван Васильевич Макогон, будучи вполне политически грамотным человеком, систематически совершенствуется, работая над своим идейным и профессиональным ростом». Від романтики перших повоєнних років нічого не залишилося. Бездоганною була майстерність, проте вже суха й безкомпромісна. Натомість виконаний на офіційне замовлення портрет двічі Героя Соціалістичної Праці товаришки С. Виштак, що встановили того ж 1957 року на батьківщині героїні в селі Лосятин Гребінківського району Київської області, став зразком радянського парадного жіночого портрета. Сільську героїню-ланкову, задля подвигу якої працювала ціла ланка, приписуючи їй одній небувалі досягнення в рекордних цифрах, Іван Макогон зобразив відповідно до всіх вимог соціалістичного реалізму. П'єдестал, спроектований архітектором М. Катерногою, підняв вправно виліплена героїню вище від натовпу. Так митець став співучасником творення великого брехливого міфу про надлюдину, міфу, що починався в парі з німецькими образами А. Брекера, Й. Торрака, російськими творами В. Мухіної ще до війни й залишився з новою мораллю оспівування вигаданих, неіснуючих подій – казок, що виховуватимуть радянську людину аж до самої перебудови. Наступні образи маестро були суто радянськими. Рельєф оформлення павільйону «Тваринництво» на виставці передового досвіду народного господарства Української РСР – «Свинарка», «Чабан», «Телятниця». Портретом Героя Соціалістичної Праці шахтаря Івана Побоки (1959) закінчився «довідлиговий» період твор-



Є. Прокопов. Леда і лебідь.
Бронза, патина, зелений мармур. 1985

чості. Події 1960-х принесли митцеві визнання художньої критики, викладацьку посаду в КДХІ. Творчість майстра також не зупинилася. У співавторстві з С. Кириченком, Б. Довганем, В. Луцаком, Н. Клейн І. Макогон зробив багатометрову (5,3) композицію «Хліб-сіль». Це було тодішнє ноу-хау в зображальному мистецтві, а саме – бетон з кольоровим камінням та смальтою. Твір і сьогодні цілком сучасний і такий, що точно відбивав дух радості на початку недовгої «відлиги»¹.

Отже, можна констатувати, що від другої половини 30-х рр. ХХ ст. в українській радянській скульптурі остаточно сформувався напрям легального розвитку. Попри заборони, українські пластики зверталися і до класичного портрета (щоправда, з новими соціалістичними назвами), і до жанрових багатофігурних композицій. Жорстока боротьба з формалізмом не зламала українських скульпторів, які здебільшого зберегли творчий потенціал, що проявився в роботах наступних 1960–1970-х.

¹ Роготченко О. Скульптор Іван Макогон. *МИСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2010. Вип. 7. С. 323–331.



Т. Шехалієв. Портрет мистецтвознавця З. Стрелової. Полотно, олія. 1958

**УДАВАНИЙ ТА РЕАЛЬНИЙ
ПЕРСОНАЖ
ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ДІЙСНОСТІ
В ЖИВОПИСІ**



В. Сабін. Й. Сталін і М. Хрущов. Полотно, олія. 1939

З другої половини 1920 – початку 1930-х український живопис, як й інші види пластичних мистецтв, опинився на межі, коли здобутки та надбання нереалістичного характеру вже були зовсім небезпечними для авторів. Напередодні культура України як ланка мистецького ланцюга європейської частини була під тим самим впливом, що й в інших розвинених у мистецькому сенсі країнах. Ця схожість підтримувалася зв'язками з виставковою діяльністю Франції, Німеччини, Австрії, Румунії, Росії, Чехії, Польщі, а також поїздками митців (переважно Західної України до Нового Світу – Канади та Сполучених Штатів Америки). Подекуди українські митці згаданої пори досягли не просто європейських, а й світових вершин. У цьому контексті слід назвати Є. Агафонова, В. Максимовича, М. Жука, В. Бурлюка, А. Маневича, К. Піскорського, Ф. Кричевського, К. Малевича, В. Баранова, О. Мурашка, М. Бурачека, О. Архипенка, О. Екстер, О. Богомазова, Д. Бурлюка, Л. Лисицького, С. Делоне, І. Рабиновича, В. Пальмова, В. Меллера, В. Єрмилова, А. Петрицького, Н. Генке-Меллер, О. Хвостенка-Хвостова, В. Татліна, Ф. Нірода, К. Редька, В. Пальмова, М. Синякову, М. Бутовича, М. Бойчука, Т. Бойчука, О. Павленко, Є. Сагайдачного, О. Бізюкова, М. Федюка, К. Гвоздика, Ф. Манайла, О. Богомазова, С. Никритіна, О. Тишлера, С. Йоффе, М. Шехтмана, Д. Шавикіна, О. Грищенко, О. Шевченка, І. Удовиці¹.

Ще в червні 1918 р. на Першому всеукраїнському з'їзді художників, що відбувся в Києві, до питань

¹ Горбачов Д. Український авангард 1910–1930 років. Київ, 1996.

розвитку живопису з теоретичного погляду підійшли О. Богомазов, О. Мурашко, К. Трохименко, Ф. Красицький, М. Денисов, М. Козик, Г. Павлуцький². У виступі О. Богомазова, зокрема, відзначалося: «Перш ніж говорити про розвиток мистецтва живопису в Україні, вважаю за необхідне визначити ті основні конструктивні елементи, з яких складається твір. Мені здається, це не треба доводити, коли пригадаємо, що мистецький твір – результат діяльності нашого “я”. Питання розвитку живопису в Україні потребує для правильного вирішення суворо об'єктивної основи. Психологія виявила, що наше “я” постійно зазнає впливів зовнішнього середовища, так чи інакше реагує на них, “переробляє”, тож вольові імпульси до творчості – наслідок збуджуючих сил навколишнього середовища. Немає і не може бути жодного твору мистецтва, який з'явився на світ без впливу цих збуджуючих сил. Вони діють на нашу психіку прямо чи опосередковано, можуть бути різні за характером, напругою, виявлятися в тому чи іншому вигляді, але їхня участь необхідна. Отже, три основні елементи існування мистецтва (О. Богомазов тут і далі говорить про мистецтво живопису) – вольовий імпульс, навколишнє середовище з його динамічними силами і матеріал. Столиця України – Київ, куди зараз повинні з'їхатися всі інтелектуальні сили країни. Тому хочу запропонувати увазі з'їзду розроблені мною положення викладання мистецтва в художніх школах України. 1 – наукова боротьба з духом академізму, його знеособленням художника, канонам, перебільшенням значення техніки тощо шляхом введення в школу всіх інших напрямків; 2 – лекції з історії живописних елементів і заснований на цьому аналіз стилів; 3 – історія українського мистецтва; 4 – порівняльний аналіз пластичного багатства української природи з іншими місцями щодо наявності живописних елементів; 5 – видання журналу. Передчуваю, що деякі прихильники академізму заперечуватимуть подібне поєднання напрямків: мовляв, школа повинна дати учневі цілком конкретні відомості, затверджені... Але ким і чим затверджені»^{3,4}. Кажучи останню фразу, О. Богомазов мав рацію: до запровадження соціалістичного реалізму ніх-

² Нітгам Д. Українське мистецтво та міжнародний авангард у XX ст. *Альманах 94* : мистец. наук.-попул. іл. щорічник. Львів, 1995. С. 170–173

³ * Цитуємо за Д. Горбачовим. Український авангард 1910–1930 років. Оригінали рукописів О. Богомазова зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України. Фонд О. Богомазова.

⁴ Горбачов Д. Український авангард 1910–1930 років. Київ, 1996. С. 390.

то і ніщо не могло примусити митця працювати в стилі чи жанрі, який останньому не подобався. Виступ О. Богомазова обговорювався українськими митцями і, звичайно, не всім сподобався (про це згадує В. Касіян)¹.

Однак більшість митців таку пропозицію сприйняла схвально. Тут зовсім не йшлося про перевагу якогось одного напрямку в мистецтві як про рівність усіх можливих течій у мистецтві. У розмаїтті художніх стилів України 1920-х народжувалася нова генерація надзвичайно талановитих живописців. Середина 1920-х, особливо межа 1920–1930-х, ознаменувалися у вітчизняному живописі низкою шедеврів. Це – «Інваліди» А. Петрицького (1924) (ця тема знаходить продовження і в творчості російських митців, наприклад, у творі Ф. Богородського «Європа. Інваліди війни»), триптих «Життя» Ф. Кричевського (1925–1927), «Пилярі» О. Богомазова (1926), «За владу Рад» В. Пальмова (1927), «Розстріл» В. Седяра (1927), «Пастушки» К. Гвоздика (1928), «Переселенці» М. Шехтмана (1929), «Переможець, бокс» К. Редька (1929), «У тирі» С. Йоффе (1932), «На плоту» О. Бізюкова (1932), «Рибачки» О. Шевченка (1933) та інші. Український живопис 1927–1928 рр. виходив на європейський рівень. З потужною плеядою живописців Росії українські митці змогли позмагатися на виставці «Мистецтво народів СРСР» (1927)². Серед інших особливу увагу і схвальні відгуки здобули твори групи М. Бойчука. «Треба віддати належне живопису “бойчуків”, у якому відмінна ритмічність ліній, в нього теплий і м'який ліризм колориту, щось дуже зворушливе і специфічне, щире, як в українській народній пісні»³, – писав у 1930 р. Я. Тугендхольд. У Венеції на найпрестижнішому форумі Європи – Венеційському бієнале – українські майстри заявили про себе низкою цікавих і різноманітних живописних творів. «До Венеції привезли близько 600 робіт, що давали уяву про Нове Радянське Мистецтво. В каталозі під назвою “Супрематизм” були заявлені твори Малевича, Родченка, Степанової, Весніна, Попової. На одній з фотографій, надрукованій у статті Терновця, можна побачити дві роботи Родченка»⁴.

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

² Даниленко В., Касьянов Г., Кульчицький С. Сталінізм на Україні: 1920–1930-ті рр. Київ, 1991. С. 77–81.

³ Тугендхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи. Л., 1930. С. 93.

⁴ Раєвський В. Венеційське бієнале 24 квітня 1924 р. Інтервали. Космізм в українському мистецтві ХХ століття. Київ, 2000. С. 56.



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

Українські художники за десять років, від 1924-го до 1934-го, були присутні на всіх венеційських виставках. «XIV бієнале – 1924 р. – О. Екстер, О. Усачов, XVI бієнале – 1928 – Ф. Кричевський, М. Бойчук, Т. Бойчук, К. Гвоздик, К. Єлева, В. Пальмов, В. Седляр, О. Таран, І. Хворостецький, М. Шаронов, XVII – 1930 – О. Богомазов, О. Довгань, В. Касіян, І. Падалка, А. Петрицький, З. Толкачов, В. Седляр, XVIII – 1932 – Б. Бланк, В. Касіян, І. Падалка, М. Фрадкін, XIX – 1934 – В. Касіян, О. Шовкуненко»⁵.

Перемога одного методу – методу соцреалізму – відбулася не одразу, як це може здатися сьогодні. Слід пам'ятати, що Україна, навіть радянська, залишалася європейською державою, а її мистецтво рухалося в контексті європейської культури. У живописі, як і в інших видах пластичних мистецтв, запанувало соціальне замовлення. Тобто одразу означилися теми бажані й небажані. Серед найбільш бажаних – зображення здорової, фізично міцної людини. Можливо, найхарактернішим тут стає Федір Кричевський, який уже 1926 р. пише «Автопортрет у білому кожусі»⁶, де зображує себе в образі міфічного воїна, щоправда, у цьому творі підкреслює національну приналежність, вимальовуючи орнамент на кожусі. Однією з наступних робіт, що прославить міць людини, стане твір «Переможці Врангеля» (1934–1935), де вже будуть змальовані кремезні фігури, що міцно стоять на відвойованій землі, і ця фізична міць перетворюється в міць моральну. Твір Ф. Кричевського

⁵ Роготченко О. Венеція до соціалістичного реалізму та після. *Укр. мистецтво*. 2004. № 2. С. 6.

⁶ Добренко Е. Соцреалистический мимесис, или «жизнь в ее революционном развитии». *Соцреалистический канон*: сб. ст. / под общ. ред.: Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 55–57.

«Веселі доярки» повністю підтвердить доктрину спорідненості українського мистецтва живопису з тогочасним російським і європейським. До теми фізично здорової людини звертаються росіяни: О. Дейнека в роботі «В обідню перерву в Донбасі» (1935), де художник показав п'ять оголених молодих чоловіків, що грають у футбол (зображення повністю оголеного тіла практично не трапляється в українському живописі цих років), А. Пластов у живописному полотні «Купання коней» (1937), де фізична міць людини підтримується підсвідомим протиставленням у змалюванні коней, що купаються. Міцні спини в живописі українського майстра Ю. Бершадського «Рибалки» перегукуються з такими самими міцними торсами у творі німецького живописця А. Кампфа «Прокатний цех» (1935–1937), а «Дівчина із гітлерюгенда» (1937) Е. Сундта радісно своєю впевненістю надзвичайно нагадує дівочі образи в живописному полотні О. Любимського «Вечір в степу» (1937). Твір іспанця Р. Сон-Скува «Розчин і цегла» (1936–1938), де зображено робітника з молотком і цеглиною в непомірно міцних і натруджених руках, перегуку-



В. Зарецький. До мавзолею. Полотно, олія. 1953



В. Задорожний. Ленін буде жити у віках (Клятва). Полотно, олія. 1951

ється з чоловічими образами у творах Л. Мучника – «Повстання на крейсері “Очаків”» того самого року та «Підвіз провіанту до броненосця “Потьомкін”» (1934), що був написаний раніше. Зображення фізично здорової людини в живописі тоталітарних держав саме протягом другої половини тридцятих років (останніх мирних часів перед війною) мало логічну послідовність у вихованні нової людини. Саме це мистецтво сповідувалося як зрозуміле простому народові¹.

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

Втім, феномен українського живопису тридцятих років полягає саме в тому, що за умов невільного вибору та страху ув'язнення творчість більшості художників не занепадає, а, навпаки, зростає у своїй професійності. А. Петрицький виконав картину «Парашутисти». Це капітальне полотно загинуло під час Другої світової війни. Така еволюція була у творчості інших митців, зокрема В. Овчинникова (1907–1978). Відмовившись від

¹ Добренко Е. Соцреалистический мимесис, или «жизнь в ее революционном развитии». Соцреалистический канон : сб. ст. / под общ. ред.: Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 459–471.

своїх попередніх захоплень, у 1930-ті він створив реалістичні полотна, зокрема «Сестра-партизанка» (1937).

Соціалістичний реалізм згадувався мистецтвознавцями попередніх періодів і як стиль, і як метод. Він міг навіть бути, за Луначарським, «широкою програмою», що «включає дуже багато різних методів»¹. Але відсутність чіткого міркування про запропонований для вжитку метод з самого початку сприяла появі непорозуміння щодо теоретичного тлумачення.

Уже згодом, переважно закордонними теоретиками – М. Бовном («Соціалістичний реалізм»)² і Б. Менцелем («Традиції та новаторство»)³ – буде остаточно доведено, що мистецтво початку тридцятих років увібрало в себе риси нового напрямку, який був одночасно і стилем в широкому розумінні, творчим методом, а крім того, ще й програмою. Щодо творчого методу, який став стилем, ще 1960 р. писав П. Говдя в розвідці «Українське радянське образотворче мистецтво»⁴. Звернення в цьому розділі до аналізу соцреалізму є цілком логічним, тому що саме живопис з його можливостями побудови композиції, кольоровими сполученнями, творенням образу із застосуванням методу підсвідомого мислення, декларативністю і водночас інтимністю сприйняття, розмаїттям фарб в одних випадках та монохромністю в інших, можливістю передачі психологічного стану образу шляхом їх плакатного змалювання і водночас іншою можливістю ліплення форми – насиченістю чи, навпаки, пастозністю фарби змусив підійти до аналізу стилю в дослідженні його параметрів з погляду синтетичного мистецтвознавства. У нашому дослідженні соціалістичний реалізм в українському живописі 1930-х розглянуто в набагато ширшому значенні – не лише як метод, скерований на формування певної мистецької точки зору, але й як програма для пропаганди нового способу життя. Сьогодні багато ключових понять, що стали на перешкоді в розумінні живописного соцреалізму, можуть бути підтвержені або спростовані. Стають зрозумілими і догма вимушеної партійності, і такі додаткові мистецькі поняття, як класовий зміст, ідейність,



В. Шаталін. Помер Ленін. Полотно, олія. 1967

народність, які межують з іншим розумінням художньої творчості – правдивістю, документалізмом, історичною правдою чи вигадкою, проблемою формотворення. Сьогодні стає зрозумілою у своїй діалектичній цілісності вимога до митця у створенні фундаментально-утопічного образу, який демонстрував протягом шести десятиліть революційний романтизм, обов'язковий оптимізм й особливе динамічне бачення світу.

З усіх пластичних мистецтв поняття партійності в мистецтві максимально виявиться саме в живописі: за висловом А. Жданова в промові на пленумі Спілки письменників 1934 року, живопис мусить бути «ідеологічним реформатором і засобом освіти робітників у дусі соціалізму (цитуємо за О. Морозовим «Кінець утопії»⁵). Насправді цей вислів стане дороговказом: адже особливо в післявоєнний період деякі із живописних творів – С. Григор'єва «Приєм до комсомолу», «Обговорення двійки», В. Пузиркова «Чорноморці», Т. Яблонської «Хліб», Г. Меліхова «Шевченко у Брюллова» і багато інших – репродукуватимуть мільйонами примірників, їх копіюватимуть професійні художники в живописних цехах сотенними тиражами. У соціалістичному реалістичному живописі сталінської ери події подаються як запрограмоване «чудове майбутнє». Поставлене партією перед митцем завдання відтворити ідеальне суспільство знаходило відгук

¹ Луначарский А. Воспоминания и впечатления. Москва, 1968. С. 369.

² Bown M. Socialists Realist Painting. London, 1998.

³ Менцель Б. Традиции и новаторство. *Соцреалистический канон* : сб. ст. / под общ. ред.: Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 492–501.

⁴ Говдя П. Украинское советское изобразительное искусство. Київ, 1960. С. 37–39.

⁵ Морозов А. Конец утопии. Москва, 1995.



О. Соколовська. Портрет заслуженого художника Мордовської РСР Свічкова Ф. В. Полотно, олія. 1951



Г. Небожатко. Портрет реставратора. Полотно, темпера. 1966



Н. Філонюк. Портрет М. Северова. Полотно, олія. 1954

в удаваній радості багатьох живописних творів («Веселі доярки» Ф. Кричевського, 1937, «Колгосп у цвіту» Г. Світлицького, 1935, «Кадри Дніпробуду» К. Трохименка, 1937 і багато інших). Змалювання радісного, безтурботного життя прослідковується і в живописі інших країн з тоталітарним устроєм. Найхарактернішими в цьому сенсі залишаються Німеччина та Італія. Повсякчасна обіцянка з боку правлячої комуністичної партії чудового майбутнього на основі «незаперечних» законів історичного розвитку вимагала обов'язкового оптимізму в будь-якому живописному творі, а його невиконання могло мати трагічні наслідки. Можна зрозуміти психологічний стан митця, що мусив заплішувати очі на величезні нестатки навколо. Втім, вже найближчим часом негативні та трагічні образи будуть вирішені «виразніше», ніж позитивні («Допит ворога» В. Костецького, 1937).

Соцреалізм, що підміняв революційний романтизм початку 1930-х, вимагав змалювання художнього життя як нової формації, що й стало офіційним відображенням настрою десятиріччя після крилатої фрази Сталіна: «Життя повинно бути краще, товариші, життя повинно бути веселіше». Горький підтримав цю тезу і промовив до художників, чомусь звертаючись саме до живописців: «Наші картини повинні бути радісними, вони повинні містити більше посмішок»¹.

Цей романтизм став тлумачитися досить натурально, неприродними усмішками геро-

їв та мімікою облич зображуваних (С. Прохоров – «П'ятихвилюнка в панчішному цеху», 1934; О. Любимський – «Вечір в степу», 1937; М. Шавікін – «Коло моря», 1937; Г. Літинський – «Портрет Т. Гольдфарб», 1937; М. Дерегус – панно «Механізація сільського господарства» в павільйоні України на Всесоюзній сільськогосподарській виставці, 1939). Таким чином, живопис не лише відображав реальність, але й сам змінював її, відтворюючи в ідеалі. Цьому присвячена детальна розвідка Є. Савостьянова. Увага художника була спрямована головним чином на виховання засобами живопису нового покоління й нової моралі радянської людини. Російське мистецтвознавство середини п'ятдесятих напише про цей період, що «український радянський живопис в ці роки значно виріс в ідейно-художньому відношенні, значною мірою вивільнившись від формалістичного впливу»².

На початок 1930-х в українському живописі вимальовується розмежування двох таборів. Навряд чи можна погодитися з В. Афанасьєвим, що «...постійно змінюючись, збагачуючись ідейно і тематично, зростаючи професійно, звільняючись від бездумно натуралістичних і прикрашально-лакувальних тенденцій він (живопис) завжди був значним фактором художнього життя республіки»³.

¹ Даниленко В., Касьянов Г., Кульчицький С. Сталінізм на Україні: 1920–1930-ті рр. Київ, 1991. С. 11.

² Искусство Советской Украины / под ред.: В. Касьяна, Ф. Рогинской. Москва, 1957. С. 115.

³ Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 6. Київ, 1968. С. 114.



І. Штільма.
Портрет сина.
Полотно, олія. 1948



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



О. Соколовська.
Портрет знаменитого стаханівця
Знаєва І. І. 1951

Було чимало художників, що жили і працювали в Харкові, Одесі, Львові і не сповідували до початку репресій реалістичних тенденцій. Трагедія першої перебудови увібрала й іншу картину художнього життя живописного цеху. Після ліквідації творчих угруповань і «категоричного» засудження формалізму більшість майстрів були змушені переорієнтуватися на радянську тематику, а висока професійність допомогла зробити цей процес швидкоплинним. До змалювання і прославлення радянської дійсності змушені були звернутися Ф. Кричевський, К. Трохименко, Г. Світлицький, О. Шовкуненко, С. Прохоров, М. Самокиш, М. Бурачек, П. Волокидін, Ю. Бершадський, Д. Крайнев, І. Їжакевич, І. Штільман та багато інших. Розправа з М. Бойчуком та його послідовниками зумовила покору й переорієнтацію всіх без винятку живописців, як, врешті, й усіх інших митців радянської України на довгі роки аж до хрущовської «відлиги».

Яскравою постаттю того часу був Олексій Шовкуненко (1884–1974), учень російської академічної школи. Він став одним із засновників індустріального живопису в українському мистецтві. В пейзажному живописі своєрідною відповіддю на тотальну ідеологізацію мистецтва стало поширення індустріального пейзажу. О. Шовкуненко «завжди прагнув сказати своє слово про нашу дійсність, виразити своє ставлення до неї». А це «спонукало митця перейти від інтимних портретів, які він писав на початку своєї діяльності, до індустріального краєвиду, цього важливого різ-

новиду пейзажного жанру»¹. Це роботи «Середина греблі», «Гребля коло середньої течії» (початок 1930-х рр.)

Твори іншого великого майстра українського малярства Карпа Трохименка (1885–1979) знайомі глядачу тридцятих передусім мотивами новобудов. Його захоплення темою індустріалізації і вже перші замальовки, а далі самостійні живописні твори прославили майстра на весь світ, бо «Кадри Дніпробуду» стали знаковим твором у живописі не лише радянської України, але й усього СРСР. З першого погляду робота повністю підпадає під розуміння радянського мистецтва теоретиками п'ятдесятих років. Насправді ж глибинність твору сягає підсвідомості сакрального моменту. Картина написана 1937-го – року найлютіших репресій проти українського народу та його творчої інтелігенції. Усміхнена дівчина-селянка ліворуч і хлопець з заступом на плечі праворуч «розривають» композицію і роблять її нелогічною, бо ще дві фігури – діда і чоловіка – вибудовують паралельні лінії, підсилені ритмом двох рук. Плакатність чи навіть театральність постановки з чотирма фігурами на передньому плані відмежовують життя реальне від романтичного майбутнього, яким у цьому разі слугують цілком конкретний пейзаж з усіма атрибутами мирної ідилії – кіньми, що п'ють воду, людьми, що купаються, і пароплавом, дим від якого веселою описує півколо, допомагаючи композиційно

¹ Шовкуненко О. Альбом / упоряд. І. Блюміна. Київ, 1994. С. 5.



О. Соколовська. Комсомольці-дружинники.
Полотно, олія. 1962

розбити площину другого плану навпіл по діагоналі і по горизонталі. З погляду колористики твір бездоганний, а відсутність надреально схожого зображення підкреслює його живописні якості. Були ще «Кадри» М. Глуценка, О. Богаєвського,



П. Білан. З протекцією. Полотно, олія. 1958

І. Бродського, Д. Власюка, але в історію увійшли українські – Карпа Трохименка. Увійшли своєю соціальністю, майстерно прихованою в професійному живописі. Річ у тім, що головний герой твору – не майбутній Дніпрельстан, як писалося практично у всіх підручниках нашої епохи, а сільський народ, що вцілів від розкуркулення, колективізації першої та другої, голоду 1931, Голодомору 1932–1933 і зумів опинитися не в ГУЛАГу, бо смушкова шапка головної фігури – чоловіка – говорить про його заможний у минулому рід, і не в рабовласницькому колгоспі без паспорта, а на будівництві гіганта тодішньої індустрії – ДніпроГЕСу. Сьогодні цей твір можна сприйняти як живописну сповідь. Зрозуміло, що Карпо Трохименко бачив, що коїться навкруги.

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

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

Ламання Григорія Світлицького як художника особливо чітко видно на прикладі вищезгаданого живописного твору «Колгосп у цвіту» (1935), де його захоплення імпресіонізмом ще змагається із запропонованою радянською тематикою і де коні, вантажівка та люди (уже обов'язковий атрибут нового стилю в зображенні «реального життя») сховані між весняних дерев з домінуючим білим кольором цвіту. Половинчастість у підході притаманна вже наступному твору Г. Світлицького «Гідроелектростанція» (1935) з його надуманим композиційним і кольоровим рішенням, де пляма рожевої електростанції сприйматиметься як тло в класичному пейзажі. Події 1937 р. зму-

сять шістдесятип'ятилітнього митця приступити в 1938-му до твору «В. І. Ленін слухає “Апасіонату” Бетховена». Це полотно художник писав десять років (до смерті у 1948 р.) і так і не закінчив. Майстерно зроблений пейзаж дисонує з фігурою Леніна. Н. Крупську за фортепіано художник «ховає» у напівтемному приміщенні, не промальовуючи обличчя та руки.

З початку 1930-х, після закінчення КХІ у 1928 році, бере участь у художніх виставках В. Костецький (1905–1968). Вже перша його самостійна робота «Прокламація в казармах інтервентів» (1932) свідчить про нахил художника до жанрової картини, а що найголовніше, до розкриття драматичних сюжетів. «Допит ворога» (1937), який став знаковою роботою тогочасного живопису й був схвалений у переважній більшості мистецтвознавчих розвідок, сьогодні можна трактувати як яскравий приклад пристосування до ситуації та цілковитого підпорядкування соціальному замовленню. Сюжетна картина другої половини 1930-х рр. тяжіє до розповідного жанру в літературі. Насправді ж два професійні прийоми свідчать про митця як сформованого живописця. Перше – це композиція, де головним героєм стає негативна особа, і митець, аби зосередити на ній увагу, робить її єдиною такою, що сидить. Чотири інші (радянські чекісти) стоять. Друге – це використання світла і тіні, де, всупереч закону жанру, В. Костецький висвітлює образ ворога і, навпаки, затемнює позитивні фігури військових.

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

Багатофігурна композиція в живописі С. Прохорова «Виступ Серго Орджонікідзе в робітничому клубі» (1937) стає одним з перших українських політичних творів виховного характеру. Протиставлення члена уряду (фігура промовця написана на повний зріст) і маси люду, де досить реалістично змальовано понад сорок облич, підтримує тогочасний міф про керманіча-батька. Практично обов'язкове звернення українських живописців до соціальних тем як державного (партійного) замовлення примушує студентів художніх вишів обирати революційну тематику для виконання дипломів. Випуск живописного факультету Київського художнього інституту стає яскравим підтвердженням цього. Ф. Кличко захищається роботою «Ліквідація банди Матюхіна Г. Котовським» (у деяких джерелах цей твір називається «Розгром Котовським есерівської банди Матюхіна». – О. Р.).



В. Согоян. У музичному відділі універмагу. Полотно, олія. 1952



А. Коротков.
Штаб молодогвардійців. Полотно, олія. 1958



З. Самойленко.
Молоді спеціалісти. Полотно, олія. 1952



О. Капітан, Л. Капітан. Хай живе радянська Батьківщина. Полотно, олія. 1958–1959



А. Янін. Арешт Свердлова. Полотно, олія. 1955



Художник А. Широков у майстерні. Фото. 1958

Довгі назви також стають прикметами часу. Автор зображує кульмінаційний момент драми. Котовський несподівано захоплює білоесерівських бандитів. У статті Г. Радіонова, опублікованій у журналі «Образотворче мистецтво» (№ 8, 1939), читаємо: «Тримаючись історичної документації, автор композиційно вдало розмістив противника, захопленого горілкою, закусками та ідеєю “спільного” виступу з новоявленим “союзником” (Котовським). Ледве намічені на полотні типи бандитів уже дають ясне уявлення про цілковиту несподіваність для них замислів Котовського»¹.

Далі автор пише про велику живописну культуру твору, з чим ми повністю згодні. У той випускний рік два дипломи (перший – Ф. Кличка) здобули вищу оцінку державної комісії. Другим був твір М. Іванова «Наші прийшли» (1939). Дипломник використав модний тоді сюжет про несподіваний порятунок приречених на смерть підпільників чи революціонерів. Якою б кон'юнктурною не здавалася сьогодні ця картина, але живописне вирішення багатофігурного твору з трьома лініями побудови композиції, де перше зображення – це фігура, що повернена спиною до глядача в надзвичайно складному ракурсі, виконано молодим митцем віртуозно. Шість інших (фігури в'язнів) міцно тримають центральну і праву частини твору. Ліворуч вгорі, у відкритих дверях – двоє червоноармійців-визволителів. Сонячні промені з-за їхніх спин створюють романтичний настрій. Колорит картини стриманий і водночас насичений. Офіційній критиці тих років не сподобалася фігура матроса на колінах, хоча це один з найсильніших образів: «Ні, це не образ нашого героя-матроса часів громадянської війни»². Але політичну помилку на цей раз вибачили. Надалі всі дипломники зрозуміли, що радянських людей на колінах зображувати не варто. Є. Мамолат показав «Колгоспну кузню», де головним героєм серед реалістично виписаного ковальського знаряддя та фігур кремезних робітників є образ політінформатора, що читає газету. У кузні припинена робота, і всі слухають. Головною ж ідеєю твору є зовсім не коваль і навіть не політінформатор, а «кадрові робітники наших міст, послані

¹ Радіонов Г. Дипломи Київського художнього інституту. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 8. С. 7–16.

² Радіонов Г. Дипломи Київського художнього інституту. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 8. С. 7–16.

державою на зміцнення нової виробничої бази колгоспного села»¹.

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

Найголовнішими героями тоталітарних європейських держав залишаються Ленін та Сталін у Радянському Союзі, Гітлер у Німеччині, Муссоліні в Італії. Другий ешелон героїв – воєначальники. «Тема "Ленін і Сталін" стоїть перед багатогранним мистецтвом великого радянського народу у всій величчї і багатстві. Зображальне мистецтво, зокрема живопис, також має вже ряд цікавих творів, присвячених великій темі "Ленін і Сталін", творів, які ввійдуть в історію зображального мистецтва Радянської України!»². Серед найбільш ранніх живописних творів українських художників, присвячених В. Леніну, – роботи Ф. Кричевського «В. І. Ленін» (друга половина 1920-х) та Б. Крюкова «Бесіда В. І. Леніна з червоногвардійцями» (друга половина 1920-х). Обидві експонувалися в музеї Леніна в Москві і, треба розуміти, врятували Ф. Кричевського від можливих неприємностей після буремних диспутів і цькування бойчуків.

Серед творів 1936–1940 рр. найбільш популярними в живописі були картини І. Попенка «М. Щорс у Леніна» (1938), Ф. Жеваго «Бесіда Леніна з червоногвардійцями», М. Гончарука «Виступ В. І. Леніна на VII Всеросійській конференції РКП(б), грудень 1918 р.», І. Киянченка «Ленін в тюрмі в 1896 році», В. Болдирева «Штаб більшовиків у жовтневі дні», Д. Попенка «Товариш Ленін затверджує ескіз пам'ятника Шевченкові в



В. Шаталін. Бойове завдання. Полотно, олія. 1958–1960



Б. Піаніда. Щорс. Полотно, олія. 1949



В. Шаталін. Долинами та горами. Полотно, олія. 1955



М. Поплавський. Олег Кошовий на допиті. Полотно, олія. 1949

¹ Радіонов Г. Дипломи Київського художнього інституту. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 8. С. 7–16.

² Затенацький Я. Ленін і Сталін в українському живописі. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 12. С. 15–21.



Л. Євтушенко. Подвиг О. Матросова.
Полотно, олія. 1951



І. Манець. В тяжку годину.
Полотно, олія. 1960



В. Петухов. Ранок на Шпрее.
Полотно, олія. 1964–1965

Москві». Популярність Леніна в зображальному мистецтві другої половини 30-х ще досить висока, але образ Йосипа Сталіна стає набагато бажанішим і популярнішим серед художників. Це й зрозуміло, бо щоденно в газетах і журналах підкреслюється велич і провідна роль Сталіна як першої особи держави. Живописці всього СРСР створюють картини, зображуючи вождя. Не відстають від передового загону й українські майстри пензля. М. Шапошников пише портрет «Творець Конституції соціалізму» (1938) і, діставши схвальні відгуки, у 1938–1939 виконує велику за розміром роботу «Товариш Сталін робить доповідь на Надзвичайному VII з'їзді Рад». У першому творі Сталін сидить за столом, «ніби готовий виголосити промову»¹, у другому – вождь стоїть на трибуні. Другим планом зображені відомі тодішні лідери – В. Молотов, К. Ворошилов, Л. Каганович. Сьогодні важко говорити про художні якості такого роду робіт, що пізніше потрапили в немилість внаслідок внутрішньопартійної боротьби. Однак треба відзначити, що композиційна побудова, колористичні знахідки (навколо першого портрета золотом сяє умовний німб над головою), живописна професійна майстерність, з якою вималювані обличчя, були на високому рівні. Щодо оцінювання обраних тем живописцями в 1938 р. сучасне мистецтвознавство мусить бути коректним і толерантним. Свої твори 1939–1940 рр. Сталіну присвячують В. Савін «Сталін на Південному фронті» та І. Шульга «Товариш Сталін на Південно-Західному фронті в 1920 році». Ще один твір з цікавою долею (живопис віднайдеться у 2003 р.) «Й. Сталін і М. Хрущов» (1939–1940) художника В. Савіна зобразить двох лідерів держави як друзів. Через двадцять років один із зображуваних, М. Хрущов, збудує свою кар'єру на розвінчанні культу особи іншого зображуваного – Й. Сталіна.

Звичайно, не всі художники-живописці писали портрети героїв, військових начальників та комуністичних лідерів. Залишався прекрасним живопис К. Трохименка, С. Шишка, О. Шовкуненка, М. Шавикіна, М. Шелюти, С. Григор'єва, Г. Літинського, Ф. Кличка, М. Самокиша, Ф. Самусєва, Є. Холостенка, І. Киселя, І. Штільмана, В. Костецького, З. Толкачова, І. Хворостецького, Л. Мучника, М. Бурачека, В. Кричевського, М. Міщенко, І. Удовиці, Т. Яблонської. Розповіддю про творчість і трагічну долю Івана Удовиці (1895–1975) ми закінчимо змалювання панорами

¹ Затенацький Я. Ленін і Сталін в українському живописі. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 12. С. 18.

художнього життя живописного цеху українських радянських майстрів 1930-х. Іван Удовиця народився в Києві в родині заможних інтелігентів. Батько – професор математики – дав сину можливість здобути освіту за його вибором. Після рисувальної школи О. Мурашка, якому до смерті вчителя був вірним другом, І. Удовиця продовжує навчання спочатку в Краківській, а потім у Віденській академіях мистецтв. 1914 р. добровільно йде на фронт, невдовзі потрапляє в полон, з якого повертається 1916 р., і до 1941-го не виїжджає з Києва.

На початок 1930-х він стає одним із наймодніших салонних художників-одинаків, що не підтримують жодне з мистецьких угруповань. Його твори розкупувають київська професура, адвокати, багаті лікарі. Колишній символіст, І. Удовиця без тиску радянської влади до середини 1930-х стає міцним академістом і сповідує реалістичні тенденції в живописі. З початку Другої світової війни він вирушає на фронт і потрапляє в німецький полон. Боячись сталінських таборів, І. Удовиця опиняється в еміграції в Австралії. В Україні художник повертається наприкінці 1960-х і невдовзі помирає. Це дослідження є першою спробою відродити ім'я талановитого українського живописця та скульптора Івана Удовиці.

З огляду на живопис 1930-х європейських країн з тоталітарним устроєм України (УРСР), Росії



А. Коротков. Ельтигенський десант.
Полотно, олія. 1950



О. Будников. Форсування Дніпра.
Полотно, олія. 1974



О. Будников. На захист волзької землі.
Полотно, олія. 1954



В. Масик. Портрет комроти.
Полотно, олія. 1950



П. Ігнат'єв. Син полку.
Полотно, олія. 1976

(РСФСР), Німеччини, Італії стає зрозумілою ціла низка спільних рис в зображальному мистецтві. Це яскраво простежується саме в живописі. За десять довоєнних років у всіх названих країнах відбулися докорінні зміни у творчості живописного цеху. Найбільш характерно це проглядається у творах українських, російських, німецьких та італійських авторів. Водночас, крім тотожних

сюжетів у змалюванні лідерів держав, робітничої молоді, сцен відпочинку і дозвілля, в тоталітарних країнах Європи 1930-х існували й докорінні розбіжності. Захоплення й часте змалювання німецькими живописцями оголених жіночих та чоловічих тіл (Е. Цоббербир, І. Залінгер) в Україні було практично заборонене, крім поодиноких випадків студентських робіт.



А. Петрицький.
Інваліди. Полотно, олія. 1924



Р. Богородський. Інваліди війни.
Полотно, олія. 1930

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

Об'єднання в часовому просторі українського професійного живопису від 1930-х до 1960-х має доволі умовне визначення, адже кожне з чотирьох згаданих десятиліть мало принципово різні вектори розвитку. Насильницьке запровадження методу соціалістичного реалізму та підведення під нього марксистсько-ленінської основи в українську художню культуру взагалі і в живопис зокрема супроводжувалося не лише знищенням і ліквідацією інших мистецьких напрямів, а й особистим негативним ставленням Й. Сталіна до України й усього українського. Підтриманий комуністичною керівною партією та мистецькою критикою, вітчизняною та російською, соціалістичний реалізм швидко долав будь-який прояв незгоди, заборонивши висвітлювати тіньові боки життя¹.

Деформуючі зміни кінця 1930-х на початок 1940-х наполегливо проникали у вітчизняну художню практику та систему викладання художніх дисциплін у мистецьких вишах. Художник у своїй роботі повинен був підтримувати міф про виняткове значення політики партії та уряду, демонструвати свою повну згоду, підтверджуючи це власною творчістю та допомагаючи такими діями створювати безконкурентність культурного середовища². Але воєнне лихоліття, тріумф здобутої перемоги, внутрішня кланова боротьба радянської номенклатури, смерть Й. Сталіна, перемога в партійному керівництві блоку М. Хрущова та перші прояви супротиву митців диктува-



Л. Сотник. Залізничники в часи Великої Вітчизняної. Полотно, олія. 1979



В. Артамонов. Партизанський загін. Полотно, олія. 1983



А. Широков. В рідному Києві. Полотно, олія. 1973

¹ Алленов М. Структура и функция понятия социалистического реализма: тексты о текстах. Москва : НЛЮ, 2003. 353 с.

² Bown M. Socialists Realist Painting. London, 1998. 506 p.



Х. Шнітц-Віденбрюк. Середня частина триптиха «Робітники, селяни і солдати». Полотно, олія. 1938–1940. Німеччина



Ф. Кричевський. Переможці Врангеля. Полотно, олія. 1935



К. Трохименко. Кадри Дніпробуду. Полотно, олія. 1937



Невідомий художник. Коло М. Бойчука. Поч. 1930-х



І. Бродський. Дніпробуд. Полотно, олія. 1932



Р. Піко-Рюкерт. Робітнича цитадель. Полотно, олія. Перша половина 1930-х



Л. Шмуцлер. Сільські дівчата повертаються з ланів.
Полотно, олія. До 1940. Німеччина



Ф. Кричевський. Веселі доярки.
Полотно, олія. 1937



Т. Старосельська. Хліб – державі.
Полотно, олія. 1949



Т. Яблонська. Хліб.
Полотно, олія. 1949



А. Широков. У родині.
Полотно, олія. 1954



А. Віссель. Селянська родина із Калленберга.
Полотно, олія. Початок 1940-х. Німеччина



А. Вовк. Молодь Каховки.
Полотно, олія. 1957



М. Бельський. Зміни.
Полотно, олія. 1961–1962

ли принципово різні зрізи розвитку українського живопису¹.

За три роки до початку Другої світової війни була створена Спілка українських радянських художників, і практично завершилася боротьба, а насправді відбулося знищення всіх інших мистецьких угруповань. Практично новонароджена організація – Спілка художників – не встигла змужніти за час до початку війни ані у творчому, ані в політичному сенсі. Вміло використовуючи політичну ситуацію, деякі радянські художники зводили рахунки між собою, пам'ятаючи та використовуючи як провину минулу належність опонентів до різних мистецьких течій та напрямків.

Після фізичного знищення митців кола Михайла Бойчука на чолі з учителем у мистецькому середовищі УРСР запанувала тиша. Не було зафіксовано жодних проявів незгоди з офіційною владою. Ситуація складалася специфічна².

Художники працювали в майстернях, підтримуючи провідний мистецький напрям держави, й навіть виставляли свої надбання на всеукраїнських художніх виставках. Насправді їх було достатньо: Сьома Всеукраїнська (1937), «Квітуча соціалістична Україна» – виставка до 20-ї річниці перемоги Жовтневої революції (1937). У 1939 році помпезно проходила виставка, присвячена 125 роковинам від дня народження Тараса Шевченка. Вона мала принципово політичний характер, і в переважній більшості творів Кобзар поставав перед глядачем суто революціонером і демократом. Менш примітною стала виставка професійного та народного мистецтва щойно приєднаних земель західного регіону. Попри удавану радість «возз'єднання», офіційний Київ ставився до представників ще вчора ворожого західного світу з явною пересторогою. Імпресіоністичні настрої професіональних живописців і явно сакральні мотиви в зразках народної творчості лякали мистецьких очільників. Зв'язки художників Ужгорода, Львова, Чернівців з мистецькими колами Парижу, Відня, Варшави, Бухареста несли приховану небезпеку, тому виставка, хоча й мала статус всеукраїнської, проіснувала не довго й не була відмічена пресою так, як проанонсована шевченківська.

Тож практично кожен з митців намагався створити твір, який би сподобався керівництву. Про

¹ Golomstock I. Totalitarian Art. London, 1990. 306 p.

² Роготченко О. Мистецтво другої половини 1930-х – першої половини 1950-х років. Графіка. *Історія українського мистецтва* : [у 5 т.] / НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. С. 308–348.

жодні не «статутні» відносини не йшлося. Твори відображали навколишню дійсність і відповідали поставленим керівною комуністичною партією завданням. Вони ж перед митцями були доволі прості й прозорі – відобразити побудову комуністичного суспільства та боротися з пережитками капіталізму, що вони й виконували практично в ста відсотках, «...адже митцям доводилося творити в нелегкий, перехідний час ламання усталеного порядку, в час, обтяжений репресивною системою, що однаково позначилося й на розвитку мистецтва, і на умовах, власне, людського життя. Увага до мистецької спадщини 1934–1954 років повинна бути спрямована передусім на виявлення й утвердження художніх здобутків і без публіцистичної однобічності»¹. З таким твердженням мистецтвознавиці Н. Белічко важко не погодитися. Разом з тим слід пам'ятати, що серед мистецького соціуму межі 1930–1940-х жило й працювало достатньо багато живописців, які здобули освіту ще до революції й до тридцятих років достатньо вільно відвідували провідні європейські центри та художні події на кшталт Венеційської бієнале чи численних французьких художніх виставок.

Зацікавленість сьогоднішніх мистецтвознавців живописом межі 1940-х є цілком закономірною, оскільки саме цей період можна вважати точкою відліку вітчизняного тоталітарного мистецтва другої фази. Український радянський живопис у процентному відношенні до скульптури, графіки, ужиткового мистецтва мав преференції, оскільки більшість оприлюднених творів була живописною, а тому вивчення процесів, що формували академічний живопис, є цілком логічним, як і прискіплива увага до одіозності явищ, що супроводжували та формували художнє життя країни й художній продукт (в цьому разі живопис). Але позиція автора залишається незмінною. Для правильного розуміння зображального мистецтва наступних років треба обов'язково дослідити важкий у розумінні та сприйманні період воєнного та повоєнного мистецтва живопису. Час не повертається назад, але дає можливість для сьогоднішнього глибшого прочитання та розуміння тих мистецьких процесів, про які ще зовсім недавно не можна було згадувати.

Вивчення коріння тоталітаризму – це необхідний складник культурного поля, адже, не



В. Петухов. Весняні кольори. Полотно, олія. 1961–1963

зрозумівши етимологію діянь власної культури дев'яностолітньої давнини, можна не зрозуміти плин розвитку художнього процесу взагалі й окремих жанрів зокрема. Мистецтвознавець, філософ, культуролог може зробити правильний діагноз, зважаючи на досвід культурної спадщини. Сьогод-



В. Болдирев. «Жіноча бригада» з серії «Будівництво домни». Папір, соус. 1957

¹ Історія українського мистецтва : [у 5 т.]. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття / голов. ред. Г Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. С. 288.



А. Голубова. Портрет колгоспниці Марфи. Полотно, олія. 1960



В. Сокоян. Портрет метробудівця. Полотно, олія. 1959



А. Голубова. Усе в ім'я людини. Полотно, олія. 1961

ні мистецький критик, на відміну від попередників, має достатньо велике коло вітчизняної та зарубіжної літератури, присвяченої темам ідеології, державного устрою, політичним структурам – усім тим складникам, що формували напрочуд специфічне українське мистецтво досліджуваної доби. Герой твору був і залишається важливим складником у досягненні успіху. Тому автор намагається проаналізувати не лише хрестоматійно відомі твори періоду 1940–1960-х років, а й оприлюднити маловідомі, або й зовсім не відомі твори українських живописців згаданого часу¹.

Довкола мистецьких процесів повоєнної доби досі побутують два міфи. Перший було запропоновано вже зовсім незначним прошарком представників старшої школи мистецтвознавства, він полягав у тому, що мистецтво соціалістичного реалізму досягло великих успіхів завдяки ідейності та партійності. Другий міф подавав повне заперечення мистецтва періоду 1930–1960-х як такого, що не відповідало нормам загальнолюдської моралі та прославляло заздалегідь брехливих героїв, їхні удавані подвиги й досягнення.

Автор не сприймає жодну з пропонованих версій прочитання вітчизняної зображальності, спираючись на власний досвід і на відкриті в спеціальних архівах джерела, що проливають світло на ряд вчинків митців досліджуваної пори.

У шеститомній історії українського мистецтва, яку видав Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського Академії наук УРСР, щодо вітчизняного живо-

пису досліджуваного періоду можна простежити чітку логіку, пропоновану тодішньою номенклатурою: «Український радянський живопис з часів переможного завершення Великої Вітчизняної війни пройшов значний шлях розвитку. На цьому шляху були помітні справжні мистецькі здобутки, що нерідко виростали у справжні художні явища і ставали відомими далеко за межами республіки... Постійно змінюючись, збагачуючись ідейно і тематично, зростаючи професійно, звільняючись від бездумно натуралістичних і прикрашально-лакувальних тенденцій, він завжди був значним фактором художнього життя республіки, розвивав тенденції правди, людяності й краси, служив важливим чинником в естетичному вихованні народу. Значне ідейне й художнє зростання живопису післявоєнного часу міцно пов'язане з попереднім розвитком усього радянського, зокрема українського мистецтва»². Авторами тексту були Василь Афанасьєв та Валентина Ткаченко. На кінець 1960-х уже не треба було боятися сталінських репресій за неправильно сказане чи написане слово, разом з тим сказати правду мистецькі критики ще боялися.

В перші дні початку Другої світової війни тодішній ректор КХІ (Київський художній інститут) живописець І. Штільман зумів евакуювати цей заклад вищої освіти. «Добиралися до Харкова пішки, інколи траплялися кінні обози й дівчат-студентів підвозили кіньми. З Харкова інститут переїхав спочатку до Москви й далі до Самарканду, де тимчасово став українським відділенням Московсько-

¹ Петрова О. Про сприйняття художньої спадщини професійним художником. *Образотвор. мистецтво*. 1991. № 5. С. 55.

² Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 6 : Радянське мистецтво 1941 р. – 1967 р. / наук. ред. З. Лашкул ; АН УРСР ; НДІ теорії, історії та перспективи проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1968. С. 83.



В. Зарецький.
Портрет шахтаря.
Полотно, олія. 1955



В. Довганевська.
Рибачка. Полотно, олія.
1959



О. Музика.
Портрет хірурга С. З. Бондаря.
Полотно, олія. 1973

го художнього інституту»¹. Евакуйовані з Москви, Ленінграда, Києва та Харкова, митці працювали над однаковими темами й, звичайно, прославляли подвиги радянських солдатів. Багато тодішніх українських митців прославилися своїми правильними творами в післявоєнний період. Це художники П. Депутатова, О. Максименко, Ф. Самусев, В. Пузирков, Д. Безуглий, А. Ковальов. Достатньо багато випускників українських художніх вишів брали безпосередню участь у війні, але їхня творчість не набула таких висот, ба більше, між фронтовиками та митцями, хто був у тилу, повсякчас виникали сварки. Це ж стосувалося й письменницького загалу, де антагонізм між таборами набув ознак справжньої війни².

Російські художники зуміли зорієнтуватися в окупації в Ташкенті та Самарканді й одразу почали малювати гостросюжетні живописні твори, великі за розмірами. Життя та боротьба радянського народу були провідною темою, але залишалися на другому плані. Головним став новий герой з надлюдським пафосом. Ідейно-тематична основа твору перетворилася в найважливіший складник, поступившись суто професійній майстерності. Гнів і ненависть до ворога, велика любов до батьківщини стали брендovими темами. Гострота сюжетів тепер залежала від влучно обраного образу радянського героя. Психологізм і виразність залишалися на другому місці. Вважалося, що відданість народу, комуністичній партії та комуністичній моралі, підкреслена ненависть

до ворога мусять бути провідною темою твору. У такий спосіб побутовий жанр став найбільш бажаним для виконання. А. Пластов 1942 року закінчив твір «Фашист пролетів», де детально промальовував фігуру вбитого німецьким льотчиком хлопчика, який випасав худобу. Цей твір мистецтвознавці визнали кращим за всю історію воєнного лихоліття. Він кликав патріотів у бій, збільшуючи ненависть до ворога. У російському живописі періоду війни було кілька брендів, серед яких завжди згадували такі, як «Мати партизана» С. Герасимова, «Таня» Кукриніксіва, «В рабство» Г. Рязького та «В рабство до фашистів» В. Серова. Розпочатий у 1943 році великий за розмірами живописний твір Т. Гапоненка «Після вигнання німців» було закінчено 1946 року. Його визнано одним з найкращих живописних творів доби, що вирізнявся неприкрашеною правдою та силою виразності³.

В українському живописі таких знакових творів народжено не було. Декілька вдалих портретів Анатолія Петрицького, зокрема «Портрет генерал-полковника М. Шумилова», портрет двічі Героя Радянського Союзу генерал-майора С. Ковпака роботи О. Шовкуненка, кілька олівцевих малюнків справжніх фронтовиків з поля бою: Л. Євтушенка, О. Артамонова, В. Шаталіна, О. Широкова, П. Пархета, М. Муцельмахера, В. Литвиненка, Л. Каплана, К. Заруби.

Замальовки робили й маститі митці, які опинялися на фронті тимчасово – найчастіше у відрядженнях за завданнями фронтових та тилових газет. Це насамперед М. Глуценко, О. Дев'янин,

¹ Інтерв'ю з сином художника І. Штільмана – А. І. Штільманом / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2001. 4 лип. С. 2.

² Кантор А. Как (не) создавался Союз советских художников. *Декоратив. искусство*. 1988. № 9. С. 18–20.

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



П. Сулименко. Неділя. Полотно, олія. 1972

Г. Меліхов, П. Борисенко, Ю. Балановський, І. Гуторов, В. Любченко, М. Гноєвий. Однак у післявоєнний час фронтowymi ескізами скориста-



В. Шевченко. Переможці. Полотно, олія. 1954

лися лише І. Гуторов, який написав великий за розміром твір «Про солдата Вітчизняної війни». В. Любченко створив достатньо динамічну композицію з фігурами піших солдатів «Дорогами війни», а М. Гноєвий уже на першій повоєнній виставці показав живописне полотно «Споми-ни» – багатофігурну композицію з напівпрописаними образами захисників вітчизни.

Живописці, які перебували в далекій евакуації, значущих творів не створили. В Алмати жив і працював С. Беседін. Він намагався робити соціально потрібний кон'юктурний живопис, але його твори не стали відомими, на відміну від робіт маститих росіян, які також мешкали в Казахстані. «Дивізія панфіловців іде на фронт» і «Двобій», де з академічною точністю змальовано образ казахського воїна-героя в боротьбі з фашистом, дивідендів і слави митцю не принесли. Те саме трапилося й з твором відомого в Україні Л. Мучника. Його «Підвіз провіанту до броненосця Потьомкін» перед війною тиражували багато журналів, твір був напрочуд схвально сприйнятий мистецькою критикою. Л. Мучник перебував далеко від реальних боїв, мешкаючи в Башкирії. Там він задумав і виконав велике за розмірами полотно «Башкирська кінна дивізія в боях за Батьківщину», яке не принесло художнику очікуваного результату. В Башкирії переховувався й О. Шовкуненко. Він активно спілкувався з евакуйованими українськими письменниками і, крім традиційних пейзажів, намагався зробити галерею письменницьких портретів і портретів учених, які

мешкали поруч. До найбільш вдалих слід віднести портрети скульптора Б. Яковлева, поета П. Тичини, академіка А. Паладіна та інші¹. У книзі «Изобразительное искусство советской Украины», що побачила світ у 1956 році в московському видавництві «Советский художник», про український живопис воєнної доби сказано напрочуд лаконічно й обережно: «За роки війни змужніло українське мистецтво. Воно набуло ще більшого бойового на-

¹ Кривцун О. А. Актуальный вид искусства в истории культуры. Проблемы методологии современного искусствознания. Москва, 1989. С. 12.

прямку, особливо у формах агітаційного мистецтва. Художники глибоше стали втілювати образ радянської людини, патріотизм і самовідданість якої розкрилися на фронті і в тилу. Війна тісніше об'єднала українських та російських художників з художниками інших братніх республік. Плечем до плеча боролися вони на фронті, разом працювали у партизанському штабі в Москві та в національних республіках: Башкирії, Казахстані, Узбекистані, допомагаючи одне одному»¹. Обережність московських мистецтвознавців продиктована передусім тим, що вказівок від керуючих органів щодо України досі не надійшло.

Уже в 1946 році Михайло Дерегус створив живописне полотно «М. С. Хрущов на Західній Україні». Цілком можливо, що факт приїзду Хрущова до приєднаних українських земель був. Уява митця змалювала колгоспний лан у долині карпатських гір, де на передньому плані зображено купу цукрового буряку, за задумом художника важливою соціальною деталлю. А вже на другому – фронтально розгорнута постановна група головних героїв – гуцулів у національному вбранні та М. Хрущова в сірому сталінському скромному костюмі, кирзових чоботах та сірому до п'ят плащі.

Наступний після Микити Хрущова керманіч СРСР, Леонід Брежнев, був також родом з України, і тому критика в бік найбільшої союзної республіки впродовж років його панування залишалася про всяк випадок обережною. Варто зауважити, що загрози перед Україною траплялися й раніше. У ювілейній промові до сесії Верховної Ради УРСР у день 30-ліття Радянської України, 25 січня 1948 року, В. Молотов зазначив, що Україна найбільше постраждала й понесла тяжкі жертви в роки окупації німецьким фашизмом: «У нас немає сумнівів в тому, що невичерпні великі здібності українського народу до швидкого відновлення і що надана зі сторони Радянського Союзу повсякденна допомога Україні дає свої великі позитивні результати»².

¹ Изобразительное искусство советской Украины : [альбом] / ред. В. А. Тиханова. Москва : Совет. художник, 1956. С. 32.

² Промова В. М. Молотова на ювілейній сесії Верховної Ради УРСР у день 30-ліття Радянської України. *Правда*. 1948. 25 січ. С. 1.



В. М'ягков. Передові ткалі ДШК. Полотно, олія. 1976

Справжнє піднесення вітчизняного живопису розпочалося одразу після війни, а саме: опісування навколишнього середовища, прославлення комуністичних лідерів і вигаданих героїв. Так, до війни у художніх закладах Києва та Харкова першочерговими завданнями для випускників були жанрові картини. Така сама тенденція спостерігалася й у середовищі дорослих митців. Але війна докорінно змінила уявлення про живопис та вимоги до нього. Кон'юнктурно налаштовані талановиті українські художники одразу зрозуміли, що від них вимагає держава та її керманічі. Різниця між



З. Одайник. Ткалі. Полотно, олія. 1970



П. Ігнат'єв. Командир степового корабля.
Полотно, олія. 1976



В. Масик. Вечір на Волгодоні. Полотно, олія. 1952–1953



Г. Старишко. На колгоспному подвір'ї. Полотно, олія. 1957



М. Божій. Подруги. Полотно, олія. Кінець 1950-х

російськими й українськими митцями була разючою.

Окупація, масове перевезення молоді на роботи до Німеччини, визвольна боротьба бандерівського руху на приєднаних західних землях, уцент зруйнована економіка із сотнями підприємств, шахт, будинків на тлі тотальної ненависті вищого московського керівництва на чолі з Й. Сталіним – страшна дійсність пережитої війни, яка докорінно змінила вже давно нелогічний розвиток вітчизняного мистецтва. Український живопис, за рідкісним винятком, став кон'юнктурним, що було єдиним шляхом до спасіння. Кількість ув'язнених у сталінські табори та відправлених на роботи до Донецького басейну після війни на теренах України становила спочатку сотні тисяч, а згодом мільйони осіб. Жорстокі репресії прокотилися українськими землями від новоприєднаних західних аж до східних кордонів. Рятуючись, митці самі з радістю обирали сюжети, прославляючи владу Рад у жанрових, доволі часто вигаданих і брехливих сюжетах. Славу перемоги керманічі використовували як особисті досягнення, і героїчний військовий подвиг почали підмінювати в сюжетах на прославляння трудових повоєнних буднів. Уже на другий після переможного салюту рік з'явилася ціла низка горезвісних постанов, які побічно або безпосередньо стосувалися художника. Йдеться про постанови про журнали «Звезда» та «Ленинград»¹, постанову ЦК ВКП(б) від 14 серпня 1946 року «Про репертуар драматичних театрів»², постанову ЦК ВКП(б) «Про оперу «Вічна дружба» В. Мураделі»³, а також цілу низку менш значущих документів, які вказували митцю, як і що треба робити. Докладно про ці папери написано у «Збірці документів у двох томах (1941–1960)», виданій у Києві 1961 року. Московське партійне керівництво пильно слідкувало за подіями на культурному фронті найбільшої радянської республіки. З огляду на важливість агітації та пропаганди до митців республіки ставилися з підвищеною увагою. Насамперед це стосувало-

¹ Постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград». *Сб. док. 1941–1960*: [в 2 т.]. Т. 1. Київ, 1961. С. 31.

² Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». *Сб. док. 1941–1960*: [в 2 т.]. Т. 1. Київ, 1961. С. 32.

³ Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели от 10 февраля 1948 г. *Сб. док. 1941–1960*: [в 2 т.]. Т. 1. Київ, 1961. С. 112.

ся контролю над тематикою творів українських живописців, як, зрештою, і творів в усіх інших галузях зображальності.

Художнє життя в післявоєнній Україні розвивалося достатньо стрімко й потужно. Практично всі дипломні роботи живописців 1945–1946 років були присвячені війні. Це – «Помстимося» Л. Чичкана, «Подвиг сержанта Якова Приходька» Ф. Самусева, «Нескорені» В. Пузиркова. Згадані твори мали описовий характер і були декларативними. Уже наступні жанрові картини з художніх виставок 1947 року: «Повернення» В. Костецького, «Партизани» С. Отрощенко, «Чорноморці» В. Пузиркова, «Господарі землі» О. Максименка, «Молодогвардійці слухають Москву» С. Лівшиця, «Молоді кадри Донбасу» П. Депутатової, «Бокараші» Й. Бокшая, «На рідній землі» Ф. Самусева і навіть твір корифея українського живопису Г. Світлицького «Композитор П. І. Чайковський на Україні» 1947 року – вирізнялися глибиною змальованих образів. Це, на наш погляд, можна пояснити тим, що навколишнє життя дещо нормалізувалося й потреба в плакатному живописі послабилася. Штучне підтримування зацікавленості художника до пропонованих художньою радою й написаних у наступному періоді образів послаблюється також. Зрозуміло, що воно не зникає зовсім, але потреба самостверджуватися й пропонувати свій мистецький продукт суто з прохідними темами, а саме темами війни, вже не є обов'язком для митця. Звичайно, усі заходи відбувалися під гаслом мудрої допомоги комуністичної партії, вітчизняної культури.

«Правильні» твори в літературі й зображальному мистецтві заохочували преміями, серед яких Сталінська була найбільш бажаною, бо давала здобувачеві значну фінансову винагороду. За десять повоєнних років було організовано й проведено п'ять республіканських всеукраїнських художніх виставок. Це виставки, присвячені 30-річчю Радянської армії, 150-річчю від дня народження О. Пушкіна. Найбільш резонансною стала виставка «Образотворче мистецтво України», яка була присвячена 300-річчю «воз'єднання» України з Росією (1954). Усі газети та журнали опублікували звіти про подію, підкреслюючи, що український радянський живопис стрімко досягає нових перемог, долаючи пережитки формалізму, а постанови комуністичної партії з питань ідеології 1946–1948 років допомогли викрити



М. Антончик. Колгоспники. Полотно, олія. 1967



З. Одайник. Над синім Пслем. Полотно, олія. 1967



Б. Піаніда. Вечірня година. Полотно, олія. 1957



Ю. Малишевський. Весняні дороги. Полотно, олія. 1957



В. Зарецький. Шаhtarка Груня.
Полотно, олія. 1955



В. Довганевська. Надя.
Полотно, олія. 1962



Дутиш. Ескіз. Полотно, олія.
Ймовірно кінець 1960-х

недоліки, наявні в українському мистецтві. Рішуча критика була спрямована на прояви експресіонізму, натуралізму та імпресіоністичних тенденцій¹.

Бажаною, але вже не головною, ставала тема війни в середині 1950-х. Неоднозначне ставлення московського керівництва до України в Другій світовій війні диктувало українським художникам теми, які треба було розробляти. Історичну перемогу у війні бажано показувати виключно з погляду участі у подіях керманічів країни. На другому плані залишалися подвиг народу; історична тема з обов'язковим реверансом у бік Росії; відновлення країни й образи героїв (портрети передовиків виробництва, колгоспників, військових командирів). Найсамкінець – жанрові сюжети з навколишнього життя (бажано соціальний аспект) і краєвиди та пейзажі. Художні ради пропонували робити пейзажі з використанням новобудов чи елементів будівництва. Настав час іншого соціального замовлення. Від митця вимагали прославлення нової держави.

Таким чином, небезпечні тенденції псевдогероїки, відвертого театрального пафосу й бажання сподобатися, а по суті вислужитися перед очільниками мистецтва, керівництвом творчих спілок продовжували невпинний, як з'ясувалося згодом, розвиток. Так поволі виникла теорія без-

конфліктності, або теорія з придуманим, часом вигаданим конфліктом. Прикладів чимало: П. Депутатова «Молоді кадри Донбасу» (1947), О. Максименко «Хазяї землі» (1947), І. Юхно «Звістка про нагороди» (1949), С. Адамович «Ранок на Донбасі» (1950). На окреме дослідження заслуговують жанрові живописні твори С. Григор'єва «Прийом до комсомолу» (1949), «Обговорення двійки» (1950), «Повернувся» (1953)².

Описовий жанр, попри високу професійну майстерність виконавця, нівелював драматургічну колізію – основу жанрового твору, перетворюючи удавану, штучно змодельовану ситуацію на боротьбу «кращого з найкращим». Такий висновок стосується не лише живописного цеху, а практично всіх видів і жанрів зображального мистецтва цього періоду. Від удаваного героя потерпали скульптура, література, театр, кіно 1940–1960-х. Образів реальних, справжніх героїв фронту й тилу залишалось все менше. У майстернях українські живописці створювали величезну кількість псевдопатріотичних творів відверто заробітчанського характеру³. У моду увійшли штампи добробуту, вдало й у великій кількості застосовані в новому живописі. «Дрібнотем'я» стало пропускним квитком на виставки. Живописці почали змальовувати навколишню дійсність,

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

² Белічко Ю. Мистецтво, народжене Жовтнем. Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура : [альбом]. Київ : Мистецтво, 1987. 343 с. : іл.

³ Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття. Український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.

прикрашаючи та вигадуючи події, героїв, їхні вчинки, яких часто не було в реальному житті. Процес масово охопив художній соціум країни, перетворюючись на дамоклів меч.

У мистецьких перегонах, переважно в живописних, окреслюються незаперечні лідери й аутсайдери. Лідерами стають художники-комуністи, працівники керівних посад Співки художників, викладачі інститутів, художніх технікумів і шкіл.

З початку 1950-х прірва між елітними митцями та звичайними різко збільшилася. Це згодом вибухнуло справжньою ворожнечею між «своїми» і «чужими». За часів життя Й. Сталіна до 1953 року процвітало доносництво, анонімні, індивідуальні та групові листи, де автори звинувачували колег у непідтримці наявного ладу, провідного мистецького методу й одночасно стилю – соціалістичного реалізму.

Минуло зовсім мало часу, і вже середина й друга половина 1950-х охарактеризувалися незадоволенням переважної частини мистецького соціуму законами, що діють довкола Співки художників, Міністерства культури республіки, у вищих і середніх мистецьких закладах. Супротив почався серед художників у двох напрямках. Перший – це невдоволення мистецькою ієрархією. Твори тих самих художників,

переважно живописців і скульпторів, які були наближеними до спілчанської верхівки (як кажуть, «до корита») від виставки до виставки експонували на центрових місцях у художніх залах та музеях, закупували за астрономічні гонорари лише тому, що автор потрапив до категорії «правильних». Другий – це невдоволення митців пропонованими та рекомендованими темами. Тема війни, з якої дорогою ціною переможцем вийшов радянський народ; тема відбудови республіки, де праця трударя часто межувала з фанатизмом, а сільська праця з рабовласницьким ладом (в селян до 1961 року не було паспортів, що обмежувало, а по суті забороняло пересування людей територією країни, закріплюючи останніх за колгоспами) народжували спочатку тихий, а згодом відкритий супротив і невдоволення. Так, тема війни залишалася актуальною, але доволі часто митець мусив розкривати її в побутовому ключі, реалістично змальовуючи вигаданих героїв у придуманих обставинах. Як протиположним темам звучало бажання авторів виконати ілюзорний, до найдрібніших деталей прописаний, академічний, який називали соцреалістичним, твір, де увага глядача розпорозувалася на дрібних деталях, майстерно прописаному одязі, техніці, портреті, фігурі. Стилїстика й жанро-



В. Чеканюк. Перше знайомство. Полотно, олія. 1960



В. Чеканюк. Перше знайомство. Ескіз. 1959



М. Глейзер. Робітниця. Г. Зубченко, С. Отрощенко. Колгоспниця Василина. Акварель. 1977

Мішана техніка. 1961

О. Соколовська. Чоловіча голова. Полотно, олія. 1954

ві особливості загнали багатьох митців у загін «правильних живописців»¹.

До загону київських, харківських, одеських, донецьких, дніпропетровських (перераховані провідні центри художнього життя) після війни приєдналися львівські митці А. Монастирський, Л. Левицький та закарпатські художники-живописці І. Бокшай, А. Коцка, Г. Глюк, З. Шолтес, В. Микита. Ці митці підхопили пропоновану версію художнього твору, тож вже на художніх виставках, починаючи з кінця сорокових, було представлено твори західного регіону в майстерному виконанні на відверто комуністичні теми².

Улюблена фраза мистецьких критиків повоєнного часу звучала приблизно так: «Постанови комуністичної партії з ідеологічних питань не лише допомогли здолати недоліки в живописі, але й стимулювали його подальший розвиток»³.

У перші післявоєнні роки українські митці намагалися в живописні твори втілити образ Й. Сталіна або когось з високого радянського партійного керівництва. Одним із лідерів таких творів був талановитий і кон'юнктурно налаштований київський живописець Михайло Хмелько. Історичний тост батька всіх радянських народів Й. Сталіна, що за словами тодішніх журналістів, підсумував думки всього багатонаціонального населення СРСР, надихнув М. Хмелька на створення картини «За великий російський народ».

¹ Роготченко О. Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960-х. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*: [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 186.

² Інтерв'ю з В. Микитою / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2003. 6 трав. Касета 1.

³ Манин В. В спорах о соцреализме. *Декоратив. искусство СССР*. 1988. № 4. С. 19.

«Ці слова дали можливість мені, українцю, виразити захоплення російським народом», – говорив Хмелько, розповідаючи про свою картину⁴. Факт написання живописного твору на тему прославлення російського народу українським митцем мав свідчити про велику дружбу народів Радянського Союзу. Газети та журнали згадуваного періоду підкреслювали, що це яскраве підтвердження навіки знищеної національної ворожнечі, всі народи країни Рад об'єднані патріотизмом і, звичайно, під керівництвом комуністичної партії й уряду йдуть до однієї зрозумілої мети – побудови комуністичного майбутнього. Професіоналізм майстра дав йому можливість передати щасливий настрій народу. Промальовуючи центральні образи очільників держави, він зумів потужними акордами насиченого кольору відтворити мажорний настрій свята. Звичайно, не обійшлося без критики, але напрочуд делікатної. Головним незадоволенням було те, що митець не промалював обличчя персонажів другого плану.

1947 рік був вдалим і для іншого українського живописця – Георгія Меліхова, у майбутньому народного художника УРСР (1967), професора, секретаря правління Спілки художників СРСР (1956–1961). Учень П. Волокидіна та Ф. Кричевського тему культурних зв'язків України й Росії розкрив оригінально. Образ демократа Т. Шевченка не викликав жодних підозр у радянській цензури. Таким способом живописець був захищений від можливої критики за звернення до несоціалістичної тематики. Г. Меліхов створив великий за розміром живописний твір «Молодий Тарас Шевченко у художника Брюллова».

⁴ Изобразительное искусство Советской Украины: [альбом] / ред. В. А. Тиханова. Москва: Совет. художник, 1956. С. 16.

Уже в самій назві звучить політичний складник. Прізвище Шевченка подано з іменем – Тарас, прізвище Брюллова – без імені. Вперше про пару Шевченко – Брюллов, вірогідно, на засіданні живописної секції сказав митець Петро Кодьєв, для якого шевченківська тема була однією з найважливіших у житті. Дочка П. Кодьєва, доктор культурології, професор Олена Кодьєва згадувала про розмову батька з Георгієм Меліховим саме щодо майбутнього твору: «В моей памяти осталось упоминание о том, что художнику Г. С. Мелихову очень понравился замысел П. И. Кодьева, посвященный Т. Шевченко и К. Брюллову. В результате появилась известная картина Г. С. Мелихова “Молодой Тарас Шевченко в мастерской К. П. Брюллова”, 1947. Ну что ж, хорошо, что этот сюжет оказался воплощенным в жизнь»¹. Головну ідею твору одразу декларують статті у пресі. Це розповідь про глибинні культурні зв'язки між російським та українським народом. Попри пропонуване прочитання сумнівного сюжету, це твір високої майстерності. Присутній психологічний складник, здавалося б, доволі в простій ситуації. На запитання глядачів, організованих на прилюдному показі твору в Музеї українського мистецтва, Г. Меліхов пояснював, що його надихнуло на створення такої картини. Виявляється, таке рішення митець ухвалив після прочитання твору Т. Шевченка «Художник». Г. Меліхов зумів зрозуміти переживання молодого Шевченка, побачити його сильний, благородний характер. Художник намагався створити привабливий образ молодого кріпака, рішучого у своїх намірах пробитися до знань. Насправді така версія митця була алогічною, бо жоден кріпак без дозволу хазяїна не міг піднятися до такого високого рівня свободи, аби спілкуватися з відомим діячем культури, людиною, що була знайома з царським двором. На зустрічах з глядачами Меліхов розповідав, що образ Шевченка виношував десять років. Образ Брюллова був запозичений з автопортрета майстра 1838 року. Твір був розрекламований і сподобався керівництву². Художня якість і виконання сягали високого професійного рівня. Композиція була збудована вдало, соковитий колорит допомагав достатньо літературній розповіді, яку врешті мистецькі критики підняли до



О. Орябінський. Рибалки. Полотно, олія. 1958

державного рівня, звітуючи про народження нового етапу в розвитку українського історичного жанру. Адже твір мав не лише великий емоційний вплив на глядача, а й підкреслював велике значення в розвитку української культури та підтверджував з історичного погляду її відносини з культурою російською. Насправді вся ситуація та сцена зустрічі кріпака з художником була вигадана й змодельована Г. Меліховим. Реальні події були зовсім інші, але митець запропонував версію, яка влаштувала політичний і мистецький соціум. У такий спосіб він забезпечив собі щасливе майбутнє. 1948 року художник одержав Державну премію СРСР, яка поступалася лише премії Сталінській. Був нагороджений орденом Трудового Червоного Прапора та багатьма медалями, однак його наступні твори «О. Горький на Україні» (1957), «Делегати I з'їзду КП(б) України в Москві» (1969), хоча й відповідали радянській доктрині, але вже такого розголосу не мали.

Шевченківська тема у творчості українських радянських живописців до- і повоєнного часу залишалася надзвичайно не простою. Митці зверталися до неї вкрай обережно, бо гострі пера критиків могли легко звинуватити творця в лю-



Е. Івашина. Човни Вананука. Полотно, олія. 1962

¹ Кодьєва Е. Петр Кодьєв. Київ : Ал. Макс, 2012. 221 с.

² Искусство Советской Украины / под ред. В. Касияна, Ф. Рогинской ; Акад. художеств СССР, Ин-т теории и истории изобразительных искусств. Москва : Искусство, 1957. С. 188.

бові до буржуазного минулого. Траплялися й зовсім курйозні факти, коли людей засуджували до ув'язнення на 10 років за фізичну схожість із царем чи іншим царським високопосадовцем.

У музеї Т. Шевченка в Києві зберігається живописний твір В. Болдирева «Зустріч домовини з тілом Т. Г. Шевченка у Києві». Це робота 1949 року. Головним персонажем композиції стає вершник – представник царської охорони, який спостерігав за демонстрацією. Фігура бандуриста в куті справа за задумом автора мусила привертати до себе головну увагу. Зрештою, це художнику вдається втілити.

Одним з найбільш загадкових і потужних митців повоєнного періоду був Петро Кодьєв, який народився 1899 року. До війни він був членом Асоціації революційних митців України (АРМУ) та Об'єднання мистецької молоді України (ОММУ). Після 1938 року вже при Спілці художників радянської України Кодьєв стає головою Оборонної комісії. На цій посаді митець пропрацював до початку мобілізації до лав Радянської армії, поєднуючи суспільну роботу з директорством у Державній науководослідній реставраційній майстерні при Управлінні у справах мистецтв у Києві. Перед війною



М. Антончик. Портрет доярки. Полотно, олія. 1957

він встигає створити картини «Ленін – Сталін і Україна» та «Наша Батьківщина». 1943 року митець працював у Військовому шпилі № 408 до тієї пори, поки його не призначили на відповідальну посаду директора картинних фондів України. З 5 травня 1945 року він поїхав до Німеччини в міста Берлін, Штраусберг та Бад-Фрайенвальде для розшуку та повернення творів мистецтва, що були вивезені за роки окупації з державних та приватних колекцій. Олена Кодьєва писала: «...Трагічно склалася творча доля П. І. Кодьєва: ототожнюючи в рефлексії порив своєї душі до свободи і творчості з засадами і принципами комуністичної партії, щиро вірячи їм, він дозволив ідеологічним шорам втілитися у своє духовне життя. Трагедія батька як художника – у тому, що згадані шори не дозволили йому у повну силу розгорнути свій творчий потенціал, свої чималі можливості»¹. Певне, таке одкровення щодо аналізу творчості будь-якого митця, навіть знакового, зіркового для епохи, може зробити лише рідна людина. Ми наважилися процитувати цю думку-характеристику з етичних міркувань лише тому, що вона належить найріднішій людині в його житті – доньці. Постає художника у цьому дослідженні цікава тим, що він уособлює десятки, а то й сотні долів вітчизняних митців досліджуваного періоду. П. Кодьєв був одним із керівників Спілки художників України, секретарем партійної організації, директором реставраційної майстерні. Послужний список художника був бездоганним і дуже схожим на біографію інших митців. Як і переважна більшість живописців тієї пори, він, звичайно, виконував фондівські та спілчанські замовлення. До таких творів можна віднести «Портрет Сталіна» (1947), «Ленін і Сталін в Горках» (ймовірно, перша половина 1950-х). Але лейтмотивом творчості Петра Кодьєва протягом усього творчого життя залишався його улюблений герой – Тарас Григорович Шевченко. Шевченкіана митця починається з 1939 року полотном «Пророк». Наступний великий твір – один із найкращих у доробку майстра – «Повернення Т. Г. Шевченка з заслання» (1954). Його можна вважати унікальним, адже ніхто ні до, ні після складних п'ятдесятих років минулого століття в такий спосіб не вирішував образ Кобзаря, якого радянські ідеологи зробили лакованим демократом-революціонером, борцем із царизмом. Насправді до трагедії поета та художника Шевченка ніхто з митців у своїй творчості не наблизився.

¹ Кодьєва Е. Петр Кодьєв. Київ : Ал. Макс, 2012. С. 8.



П. Білан. Доярки. Груповий портрет кращих доярок Ямпільського р-ну Сумської обл. Полотно, олія. 1982



О. Крилова. Розмова на фермі. Полотно, олія. 1979

П. Кодьєв взяв за основу своєї живописної роботи запис зі «Щоденника» Тараса Шевченка, де він розповідає про талановитого скрипаля-кріпака, якого називає Паганіні.

Художник трансформував прочитане в картині, де слухача музики перетворив на реальний образ поета, який повертався після десяти років царського ув'язнення. Майстерно прописано другий план – схили Дніпра, плоти й пароплав, що димить. Достовірність сюжету виконана віртуозно. Бунтар Шевченко зображений у картині П. Кодьєва звичайною, зламанною після нелюдських тортур людиною, мрійником і мислителем. Жодного натяку на революціонізм героя немає. Як на 1954 рік, цей твір був занадто прогресивний. Можливо, це той випадок, коли спілчанський очільник міг собі дозволити таку вільність. З великих живописних творів на цю тему залишився живопис «Т. Г. Шевченко на плоту коло Межигір'я. 1843 рік». Це робота 1960–1966 років. Доля твору, на жаль, не відома. Задумів було багато. Митець хотів розробити в майбутньому живописні твори «Зустріч Т. Г. Шевченка з В. Г. Шевченком у хаті», «Шевченко в саду Лопухіна», «І лани широкополі, і Дніпро, і кручі» та ще багато інших проєктів, яким, на жаль, не судилося бути втіленими в життя. П. Кодьєв був тонким ліриком. Його живописні пейзажі «Розлив» (1958), «Де в'яжуть човни» (1960-ті), «Річка Ступна. Останній сніг» (1963), натюрморти цих років, пейзаж «Міський мотив. Палац спорту» (1962) і, звичайно, один з останніх творів майстра «Спомин про громадянську війну (Автопортрет)» (1968) формують цілісну картину про таланови-

того художника-живописця, який прожив цікаве життя в мистецтві.

Ідею національної єдності України з Росією в зображальному мистецтві, літературі й музиці повоєнного періоду спілчанське керівництво просувало як одну з найважливіших. Бажання сподобатися Москві перетворило слизькі теми «возз'єднання» на спробу підміни історичних подій і фактів. Переяславська Рада 1654 року несподівано здобула першість серед багатьох інших дат і подій вітчизняної історії. Частково це пов'язано з бажанням копіювати старшого брата. Події, змальовані в картинах росіян М. Ульянова «Лористон у ставці Кутузова» (1945), М. Авілова «Поєдинок Пересвіта з Челубеем» (1943), А. Бубнова «Ранок на Куликовому полі» (1943–1947) та в низці інших живописних і монументальних творів (мозаїках та розписах московського метрополітену), дали дороговказ українським очільникам мистецтва та ідеологам ЦК Компартії стосовно історичної тематики наступних вітчизняних творів. Проблема полягала в тому, що багато історичних фактів були доволі суперечливі в трактуванні українських та російських істориків. Тому історичну тему українські митці виконували в змалюванні сюжетів, суто незаперечних з погляду радянської ідеології. Уже 1947 року Ю. Садиленко пише живописний твір «Навіки з Москвою». Над перспективною темою працювали М. Дергус, С. Репін, В. Савенков. На художній виставці 1951 року В. Савенков репрезентує полотно «Переяславська Рада». Чотири роки працював придворний художник М. Хмелько над великим живописним твором «Навіки з Москвою, навіки

з російським народом». Він встиг завершити роботу до ювілейного 1954-го, але заслуженої дяки, на яку сподівався, уже не дістав. Це велике за розміром (2x4 м) полотно, де зображено сотні фігур у детально прописаному вбранні. Твір також не було сприйнято однозначно, адже в композиційній побудові головна фігура Богдана Хмельницького за масою та яскравим кольором перегукується з іншою фігурою. Сліпий бандурист з хлопчиком-поводирем на правому фланзі привертає більше уваги, зосереджуючи погляд глядача на другому центрі видовженої композиції. Таким способом головним героєм став український музикант, а не інші персонажі. Ми вважаємо, що такий досвідчений митець, улюбленець режиму, як Михайло Хмелько, не міг це зробити навмисно. Також викликає сумнів необачна помилка. Це той випадок, коли твір живе своїм життям, а його доля вже не під владою автора. Насправді недооцінка такої титанічної чотирирічної праці трапилася тому, що палма першості вже була згублена, а загін молодих митців живописного цеху успішно доганяв лідера.

До дати трьохсотліття «возз'єднання» України з Росією, до історичної тематики зверталось багато художників. Серед десятків запропонованих суспільству творів у мистецтвознавчій пам'яті залишилися лише одиниці. І. Задорожний показав епічний твір із довгою неприродною назвою

«Богдан Хмельницький залишає у заставу кримському хану свого сина Тимоша» (1954). Митець змалював сцену прощання Богдана Хмельницького з власним сином. Це твір високої художньої майстерності. Образи реалістично й дуже професійно створені. Робота вдала, композиція логічна та вивірена, розподіл за світловими та кольоровими плямами зроблено віртуозно. Але відсутність російського сліду в зображенні не влаштувала мистецьких критиків. Переважно критикували твір москвичі. Головні закиди стосувалися того, що митець молодий і не зумів підняти взяту тему, що композиція статична і в підсумку художнику не вдалося досягти драматизму дії.

М. Кривенко обрав ліричну тему, не прив'язуючись до конкретного історичного факту. Його твір «Їхав козак на війну» (1954). Назва запозичена з відомої народної пісні «Їхав козак на війноньку». Твір, звичайно, не міг сподобатися у вищих ешелонах української та російської влади, бо фігура козака з конем була в шість разів меншою за головну героїню – дівчину у вишиваній сорочці, яка прийшла в поле попрощатися з нареченим. На яку війну їхав козак, ні у творі, ні в анотації сказано не було. Натомість портрет Богдана Хмельницького роботи М. Дерегуса, написаний роком раніше, сподобався глядачеві та критикам, хоч дуже сильно нагадував образ іншого полководця – Йосипа Віссаріоновича



П. Сулименко. Базар у Гвінеї. Мішана техніка. 1963

Сталіна. Робота явно претендувала на високу урядову нагороду, але смерть вождя народів не дала можливості здійснитися задуму. XVIII з'їзд комуністичної партії, на відміну від попередніх, багато уваги приділив культурі. В різних доповідях питання розвитку літератури, живопису, скульптури, музики порушували неодноразово, а в підсумку було проголошено, що поруч з досягненнями економічного та суспільно-політичного сектору стрімкими темпами розвивалася радянська культура і що СРСР вступив у завершальну фазу будівництва соціалістичного суспільства та поступового переходу від соціалізму до комунізму¹.

Важливі завдання було поставлено саме перед працівниками мистецтва. Адже художник мав не лише відобразити нові, реальні зрушення в побуті трудящих, але з усією глибиною розкрити моральний образ радянської людини – будівника комунізму. Історичні картини, виконані живописцями в союзних республіках, мали для Москви неабияке значення. Так, стосовно Української РСР у звітах кремлівських мистецтвознавців неодноразово підкреслювалося, що важливі саме історичні картини, і не лише тому, що вони направлені проти буржуазно-націоналістичних пережитків, а й тому, що художники в кращих своїх творах показували справжнього творця історії – народ. Наступний, XIX з'їзд комуністичної партії підкреслив важливість цієї проблеми для радянського мистецтва. У численних доповідях йшлося про те, що мистецтво може й повинно виявляти та розкривати високі духовні якості та типові позитивні риси характеру рядової людини, створювати її яскравий художній образ, гідний бути прикладом і предметом наслідування для людей.

Отже, перше повоєнне десятиліття увійшло в історію українського мистецтва трьома провідними темами: війна, ювілей «возз'єднання», жанрове змалювання навколишньої дійсності, включно з портретами передових членів суспільства. Якщо стосовно перших двох все було зрозуміло, третя викликала чимало запитань, і практично всі 1950-ті пройшли в пошуках «правильних» тем.

У перші повоєнні роки українські живописці створюють багато творів на тему війни. Мистецтвознавці та журналісти супроводжували кожну виставку й нові твори журнальними та га-



П. Сулименко. Бірманки. Мішана техніка. 1956

зетними статтями, прославляючи творців. Все, що виконував художник на тему війни, підтримували художні ради й активно закупляло Міністерство культури для подальшої передачі на довічне зберігання в музеях, школах, лікарнях, шахтоуправліннях, військових частинах, райкомах та міськкомах комуністичної партії. Це пряма відповідь на завдання, поставлені партією перед працівниками мистецтва: «...допомагати подальшому розвитку кращих сторін характеру радянської людини, які з особливою силою проявилися під час війни»².

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

² Постанове Оргбюро ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». Сб. док. 1941–1960: [в 2 т.]. Т. 1. Київ, 1961. С. 32.



Н. Волкова. Портрет поетеси Н. Приходько.
Полотно, олія. 1965

Український живопис збагатили цікаві твори. Переважно їхні автори були учасниками війни. Однозначно кращим визнано твір В. Пузиркова «Чорноморці» (1947). Віктор Григорович Пузирков, український маляр-мариніст, представник соцреалізму, народився 4 жовтня 1918 р. в Катеринославі. 1938 р. закінчив Дніпропетровське художнє училище, де вчився у М. Паніна, П. Альохіна, О. Жирадкова. В 1938–1946 рр.



Є. Волобуєв. Етюд. Мішана техніка. Початок 1970-х

(з перервами) навчався в Київському художньому інституті в майстернях Ф. Кричевського, О. Шовкуненка, у педагогів С. Єржиківського, О. Фоміна, К. Єлеви та В. Костецького. З 1948 по 1999 р. В. Пузирков був на педагогічній роботі в Київському державному художньому інституті, спочатку викладачем, а від 1957 р. – професором. Він і далі писав картини на військово-морські теми, марини, але успіху «Чорноморців» уже ніколи не досягнув. Найвідоміші твори художника: «Чорноморці», «Прибій», «Тиша», «Після шторму», «Біля кримських берегів», «Відважні», «У рідному краї». Він здолав усі можливі висоти радянського художника і став народним художником УРСР (1963) та народним художником СРСР (1979).

Тодішня преса зазначала, що митцеві вдалося показати хоробрих радянських моряків, їхню силу й мужність. «Чорноморці» – твір автобіографічний. Віктор Пузирков протягом двох років війни служив на флоті й безпосередньо брав участь у військових операціях. Після важкого поранення та демобілізації він продовжував освіту в Московському художньому інституті в Самарканді (1942–1943) та Ленінградській академії мистецтв у Загорську Московської області (1944), навчався у С. Герасимова та М. Максимова. Найбільшу увагу в «Чорноморцях» митець приділив центральній фігурі моряка на передньому плані. Академічно пропрацьоване обличчя героя повне рішучості. Тут доречно дослідити психологічний складник. Образ реальний і реалістичний. Він, безумовно, перегукується з образами німецького живопису довоєнних і воєнних часів. Одержимість у безстрашних очах героїв, що готові віддати життя за нав'язану політруками різних армій ідею та ідеологію, поєднує образ Віктора Пузиркова з образами Германа Отто Хоера («Коричневосорочечник у вуличному бою», 1934), Фріца Фреліха («Юний гітлерівець»), Ганса Фая («Ми маршируємо»), Елька Ебера («Наказ від 23 лютого 1933», 1937), Ганса Шмітц-Віденбрюка (триптих «Робітники, селяни і солдати», 1938–1940). В усіх перерахованих творах митці зуміли показати соціальну ідею, втілену в конкретних образах. В. Пузирков зробив це на високому професійному рівні. Живописець вдало змалював стрімкість атаки, застосувавши сакральний композиційний прийом, коли головні образи спрямовано на глядача. В «Чорноморцях» рух фігур зароджується в глибинах твору й підсилюється майстерно прописаними хвилями моря. Синьо-білі фонтани

води, народжені вибухами снарядів, розірваними поруч з групою матросів, які перебувають у човні, композиційно підсилюють загальну тривогу живопису. Відповідною до настрою змалюваної атаки, що закінчиться трагедією, є сіро-блакитна гама з обережним приглушено-жовтим кольором. Сам В. Пузирков неохоче розповідав про картину, яку, без сумніву, можна вважати однією з кращих на воєнну тематику і яка принесла живописцю неабияку славу. Він став лауреатом двох Сталінських премій (1948, 1950) і Державної премії УРСР імені Т. Шевченка (1976)¹. В інтерв'ю з мистецтвознавцем О. Роготченком, що відбувалося в Седневі 1979 року, Віктор Пузирков не захотів розповідати про історичні події, змалювані у творі. Вірогідно, художник зобразив реальні події Керченського, Ельтигенського, або Феодосійського десанту. Перший, Ельтигенський (насправді їх було чотири) закінчився повним провалом, і практично всі учасники невдалого захоплення кримського берега були фізично знищені ворогом. Ельтигенський десант біля околиці Керчі, яку пізніше назвуть Героївкою, був організований радянським командуванням з однією метою – відвернути увагу німців від заздалегідь спланованого Феодосійського. Майже всі учасники наступу були приречені на смерть. Результатом цього абсолютно нелогічного, жорстокого, звирячого вчинку з боку радянської влади (таких, до речі, на фронті були тисячі) став зведений уже у 80-х роках минулого сторіччя помпезний монумент на місці загибелі чорноморців. Наступний, Феодосійський десант став більш вдалим, але згубив ще більше воїнів, переважна більшість з яких були вихідцями з України, бо маленькі судна, на яких здійснювався штурм, належали чорноморській флотилії, що традиційно формувалася з місцевого населення. В. Пузирков, зрозуміло, знав про долю двох морських штурмів, але волів про це не розказувати. Розповіді про провальні військові операції були заборонені. Твір «Чорноморці» – яскравий приклад мистецтва післявоєнного часу. З професійного погляду – картина бездоганна. Вона становила конкуренцію сотням чи, можливо, сотням тисяч творів на військову тематику й вийшла переможною серед них. Разом з тим могутній талант митця було використано для оспівування звирячого вбивства своїх воїнів на полі бою.



Є. Усікова. Літо. Полотно, олія. 1961

1949-го року завершив велику живописну роботу на військову тематику Петро Сулименко. Твір «Прапор перемоги» змалював практично той самий сюжет і ті самі кримські краєвиди. П. Сулименко для цього твору зробив чимало ескізів і двічі виїжджав спеціально на місця минулих боїв. На відміну від В. Пузиркова, П. Сулименко показав багатофігурну композицію з одинадцятьма достатньо чітко промальованими фігурами. Головний герой – матрос, який несе прапор, що зовсім не асоціювався з прапором перемоги. Намагання автора показати доблесть і мужність радянського війська залишилися лише його бажанням через історичну правду про штрафні батальйони й знищений чорноморський десант. 1947 року П. Сулименко закінчив Київський художній інститут (нині НАОМА), де навчався від 1939 року (з перервами). Учень Костянтина Єлеви й Олексія Шовкуненка, П. Сулименко, присвятив свою творчість воєнним подіям на морі та регулярно створював живописні полотна, присвячені обороні Севастополя. Твори «Безсмертний поштовп севастопольців» (1947), «Прапор перемоги» (1949), «Чорне море», (1953), «Севастополь наш!» (1960), «Матроси Жовтня» (1963), «У розвідку» (1965) принесли авторові чималі гонорари, а деякі з картин посіли почесне місце в Севастопольському художньому музеї. Щоправда, окрім ордену «Знак Пошани», який видавали сотнями додат перемоги, автор «Прапора перемоги» нічим іншим нагороджений не був.

Того ж 1947 року інший київський живописець Сергій Отрощенко показав полотно «Партизани». Не бравурне, не брехливе і, головне, без пафосу. Замість вже знайомих в українському живописі передніх домінантних фігур-образів з обов'язковим прапором, у руках головного

¹ Популярная художественная энциклопедия / под ред. Полевого В. М. Москва : Совет. энциклопедия, 1986. 432 с.



В. М'ягков. Весна. Полотно, олія. 1968

героя-партизана – великокаліберний кулемет. Юнак несе його на спині, не позуючи, а саме так, як і носили в поході важку зброю. Чотири образи прописані чітко – центральний, від нього один зліва, один справа й один (фігура дівчини) позаду. Усі зі зброєю, усі в русі. На другому плані – обоз із людьми, які змальовані дуже нечітко, за що митцеві неодноразово діставалося від суворих критиків. У формалізмі його, звичайно, не звинувачували, але щодо недостатньо чіткого заднього плану закиди були. На від-

міну від надзвичайно великої кількості творів на військову тематику, де героїв придумували й доволі часто змальовували неправдиво, картині С. Отроценка притаманна достовірність і життєва правда.

До війни С. Отроченко навчався в Одесі на театральному відділенні у відомого театрального художника В. Мюллера. Утім у «Партизанах» він зумів уникнути театральної постановки, яка з другої половини 1940-х років стала практично обов'язковою в жанрових живописних творах. «Партизани» – один із найбільш значущих творів українського живопису перших повоєнних років. Його сила й унікальність полягає в тому, що митцеві вдалося втілити реальність у скромному образі головного героя і двох допоміжних. С. Отроченко зумів, змалювавши лише чотири постаті: три основних й одну жіночу, другорядну, довести головну тезу – про народ-переможець. Станковий твір «Партизани» досі звучить могутнім епічним акордом, де академічно змальований юнак сприймається як реальний символ народу, що піднявся на захист власної держави. Картина метафорична. Сільський хлопець з народу не перетворився на «п'єдестальний образ», а чистий колір білого снігу навкруги допоміг кольоровому й тональному вирішенню у сприйнятті духовної чистоти



П. Білан. За комсомольською путівкою. Полотно, олія. 1960

ти зображуваного. Замість розірваних снарядів чи фонтанів води після вибухів, митець показав тиху велич спокою, який врешті лише підсилює значення змалюваного. Не військові начальники, не кабінетні генерали та полководці виграли цю жорстоку війну, а народ-переможець ціною найдорожчого у світі – людських життів, безглуздо знищених двома тоталітарними системами, переміг супостата. Коли було закінчено твір «Партизани», митцеві виповнилося 37 років. С. Отрощенко з перших днів війни був призваний до війська й провів три роки. Художник залишався художником завжди. На фронті він продовжував малювати, а після війни начерки з розбомбленого Сталінграда, Харківського вокзалу, Гомельського мосту, руїн Київського розтрощеного мосту через Дніпро стали в пригоді майстру. Попри успіх «Партизанів», С. Отрощенко так і не став придворним митцем. Він малював зруйнований Донбас й Одеський порт, рідний з юнацьких студентських років. Разом з Ю. Балановським, В. Болдиревим, С. Кириченком, Г. Титовим, Л. Черновим та Л. Чичканом робив живописні розписи павільйону УРСР на Виставці передового досвіду в Москві. Так розпочався його шлях у монументальному живописі. С. Отрощенко написав чимало живописних творів. Але вище «Партизанів» уже не здіймався¹.

Григорій Яблонський 1949 року закінчив твір «Наші в Празі». Це полотно стало лінією об'єднання двох глобальних тем – війни і миру. Війна присутня в образах солдатів-переможців, що сидять на танку, увінчаному букетами живих квітів. Танк не на фронті, не в бою, а на центральній площі Праги. Праву нижню частину композиції займає гурт людей. Це чехи, які прийшли привітати радянських воїнів-визволителів. Автор змалював усміхнені обличчя постановних фігур з обов'язковою в таких випадках фігурою дівчинки з квітами, бабусі й жінки в національному вбранні. Монумент позаду натовпу підсилює історичну місію. Але головним композиційним та ідеологічним центром твору є зображена театральна дія: молода жінка передає в руки танкіста свою дитину – білявого хлопчика. Твір відверто постановний, придуманий, але виконаний майстерно. А що найголовніше – це один із перших яскравих прикла-



О. Артамонов. Нове покоління. Полотно, олія. 1978

дів замилювання очей глядача та прославлення удаваного героя.

Вартий уваги маловідомий твір українського живописця Леоніда Євтушенка «Подвиг Матросова»². Це дипломна робота живописця, зроблена 1951 року. Л. Євтушенко не побоявся взяти важку для змалювання в живописі подію, що трапилася взимку. Олександр Матросов закрив своїм тілом ворожий кулемет і в такий спосіб дав можливість іншим воїнам захопити висоту, яку охороняв німецький дот. Три центральні фігури – основа композиції: поранений Матросов напівлежить на снігу, два інших солдати зупинилися біля товариша. Напрочуд майстерно прописаний сніг, що контрастує зі свинцевим, похмурим небом, яке у свою чергу підкреслює трагізм сцени. Л. Євтушенко сам був воїном-піхотинцем і брав участь в одній із найганебніших військових операцій, здійснених радянською владою. Він був учасником Корсунь-Шевченківської битви, або Корсунь-Шевченківського котла, де ворожі кулеметники розстрілювали радянських воїнів, як у тирі. За спинами наступаючих ішли загороджувальні

¹ Отрощенко Сергей – художник [Електронний ресурс]. URL: <http://artru.info/ar/art/223/1/> (дата звернення: 21.01.2015).

² Березницька Л. І. Від червоного до блакитного. Київ : Оранта, 2004–2005. 668 с. : іл.



В. Ласкаржевський. Біля вікна. Полотно, олія. 1971

загони з НКВС. Шанс залишитися живими був лише один – поранення. Бійці із загороджувальних загонів добивали важкопоранених. Л. Євтушенко був поранений у ногу, але міг повзти, що й врятувало йому життя. Реальні події проходили за тридцять кілометрів від Чигирина – батьківщини художника. Можливо, саме ці події допомогли молодому митцеві так правдиво й реалістично змалювати пораненого О. Матросова. На відміну від сотень інших творів аналогічної тематики, твір Л. Євтушенка вирізняється правдивістю в передачі зображуваного. Філософія пережитого та побаченого назавжди знищила бравурність у тих людей, хто відчув трагедію війни, хто постраждав від нещирої радянської пропаганди. Віртуозна майстерність



В. Грош. Розмова. Полотно, олія. 1987

живописця в цьому випадку на довгі роки залишиться неоціненою на відміну від малоцікавих робіт, наближених до керівництва творців¹.

Важкою для розуміння та сприйняття була тема повернення після страшних років воєнного лихоліття. Поверталися фронтовики, невідьники з німецьких таборів, оstarбайтери, в'язні з радянських таборів, у кого закінчилися терміни. Багато не мали куди повертатися, бо було стерто з лиця землі не лише будинки, зникали вулиці, села, навіть міста.

Одним з найбільш філософських і законспірованих у темі явній і темі прихованій залишається живописний твір Віктора Костецького «Повернення». Вищу художню освіту митець здобув у Київському художньому інституті. Безпосереднім наставником молодого майстра був видатний художник Ф. Кричевський. Під час навчання в інституті та літніх студентських практик В. Костецький вирушив до металургійних заводів Дніпропетровська й до шахт Донбасу, де зустрічався з гірниками, металургами, знайомився з їхнім життям. Під впливом побаченого для робітничого клубу шахти «Анненкова» (ще студентом) він створив фреску «Будівництво», на якій зображено краєвид робочого Донбасу. Після закінчення інституту В. Костецький відбув у відрядження до Ленінграда, де вивчав творчість старих майстрів. В Ермітажі він копіював твори Рембрандта, Рубенса, Ель Греко. Талановитий художник запозичив прийом Рембрандта у формуванні світла на площині. Приглушені кольори довкола головних фігур зосередили увагу на хлопчику і на спині солдата. Драматизм події розгортається на сходах перед відчиненими дверима. Постаць солдата подана зі спини. Це був дуже сміливий крок, оскільки аналогічний твір москвича О. Лактіонова показував зовсім інше повернення – бравурне та підлаковане. З чотирьох намальованих фігур обличчя двох взагалі не видно. Яскраво освітлена фігура маленького сина й ледь прописана стара жінка в напівтемряві відчинених дверей. Недарма твір «Повернення» дістав чимало критичних відгуків. «Повернення» О. Лактіонова і «Повернення» В. Костецького експонували на всесоюзній виставці в Москві 1947 року одночасно. Глядацькі симпатії розділилися порівну. Філософія Костецького була не всім зрозумілою, і, звичайно, не всі глядачі сприйняли зашифрований підтекст. Разом з тим доля живописця склалася успішно.

¹ Інтерв'ю з Л. Євтушенком / записав О. Роготченко. Приватний архів автора. 1986. 2 листоп. С. 3.

В. Костецький став заслуженим діячем мистецтв УРСР, народним художником Української РСР (1960), членом-кореспондентом Академії художеств СРСР (1967)¹.

П. Депутатова дебютувала в 1947 році живописним полотном «Молоді кадри Донбасу». Яскравий приклад цілком конформістського твору, де в постановному русі зображена група робітників, які повертаються зі зміни чи, може, прямують на завод. Наставник молоді розповідає щось важливе трьом молодим робітникам. Фігур багато, і два перших ряди прописані ретельно. П. Депутатова виявила себе професійним портретистом. Вона також зуміла передати рух групи, закомпонувавши її в протизазі іншій групі, що рухається у зворотному напрямку. Заводські труби, зварені величезні конструкції на другому плані й дим від печей на задньому доповнювали задум художника в розкритті правильних образів. Твір відповідає усім вимогам соціалістичного реалізму, де герой перебуває в колі потрібної атрибутики. Реальна картина відбудови Донбасу була дещо іншою. На відновлення шахт і заводів до Донецького краю направляли людей після закінчення терміну ув'язнення, а також охочих із депресивних районів Російської Федерації та Білоруської РСР. Криміногенна ситуація регіону межувала з катастрофічною. Але у творах зображального мистецтва та літератури потрібно було показувати іншу дійсність. Тема відновлення Донбасу була бажаною. Такі твори обов'язково потрапляли на виставку, і їх практично завжди закупляли. Така картина могла бути гордістю заводського управління чи фабричного клубу. Пізніше аналогічні теми широко використовували в замовленнях художнього фонду для тиражування в десятках чи навіть сотнях екземплярів.

Визначною подією для української зображальності став живописний твір Тетяни Яблонської «Хліб». Про цю роботу написано доволі багато, але практично всі мистецтвознавці та культурологи відзначали високий професійний рівень полотна. Ім'я Тетяни Яблонської стало відоме вже після експонування її першої великої самостійної роботи – живописної картини «Ворог наближається». Молода художниця зуміла майстерно передати в живописі загальний настрій: страх, безвихідь, горе колони біженців, що тікають від



В. Тарасенко. Дождь. Полотно, олія. 1975

лінії фронту. Єдиним цілим сприймаються люди, машини, худоба. Горе всіх жене на схід. Усе довкола накрите свинцевою хмарою, і лише в правому верхньому куті, куди композиційно рухається натовп, небо написане світлим сіро-білим кольором, як підказка зловісної дії. Головна героїня – молода мати з двома діточками. Маленький хлопчик заснув на спині мами, дівчинка з нехитрим своїм скарбом у речовому солдатському мішку, який притискає міцно до себе, прямують до колони. Сорочка хлопчика яскраво-червоного кольору. Ця пляма й стає домінують в композиційній побудові. Дівчинка озирається назад, і її обличчя контрастує з обличчям мами. Рух і антирух вибудовують горизонталь, по якій погляд глядача переноситься в глибину твору до чорно-сірої колони. Полотно зберігається в Полтавському художньому музеї (галереї мистецтв) імені Миколи Ярошенка, без сумніву, воно прославило б у майбутньому художницю, якби не народився з-під її пензля інший твір – «Хліб»². Сьогодні картини Тетяни Яблонської експонують у Державній Третяковській галереї в Мо-

¹ Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 6 : Радянське мистецтво 1941 р. – 1967 р. / наук. ред. З. Лашкул ; АН УРСР ; НДІ теорії, історії та перспективи проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1968. 452 с.

² Роготченко О. Митець від Бога : Тетяна Нилівна Яблонська. Україна. 2005. № 6/7. С. 17.



Г. Голубова. Вірочка.
Мішана техніка. 1963



В. Монастирський, Є. Гула.
Гімнастки. Полотно, олія. 1980



М. Нечипоренко. 13 років.
Пастель. 1983

скві, Державному Російському музеї в Санкт-Петербурзі, Музейному фонді «Дракон» держави Тайвань, Київському національному музеї російського мистецтва, Полтавському, Запорізькому, Харківському художніх музеях, Львівській національній галереї мистецтв імені Б. Г. Возницького.

Т. Яблонська переїхала з Росії до Києва, де й вступила до художнього інституту. Диплом встигла захистити 1941 року, за кілька днів до початку війни. 1944 року її запросили викладати в КДХІ. А за чотири роки про молоду художницю дізналася вся країна, бо твір «Хліб» став знаковим брендом не лише України, а й усього СРСР. Влітку 1948 року Тетяна Яблонська з групою студентів поїхала на обов'язкову літню практику. Для курсу Яблонської керівництво інституту вибрало село Летаву на Кам'янець-Подільщині. Сьогодні це Хмельницька область. Колгосп імені В. І. Леніна в Летаві був відомий небувалим раніше врожаєм буряку та зернових культур. Успіх, зрозуміло, не залишився не поміченим. До художників у селі вже встигли побувати передові письменники Семен Склярєнко, Олександр Підсуха та композитор Микола Мірцін. Міф про радянське чудо в одному окремо взятому колгоспі набирив обертів. Насправді радянська пропаганда охоче вдавалася до аналогічних прийомів. Так, у заботах три бригади працювали на одного бригадира, колгоспниця Виштак з Київщини зібрала космічний з погляду тих років урожай цукрового буряку. Передовиків виробництва «виробляли» на підприємствах, аби

держава знала своїх героїв, а пересічний трудівник, колгоспник мав взірєць трудових досягнень. Така гра була напрочуд жорстокою, бо норми праці порівнювали з передовиками, і досягти їх нормальним способом було неможливо. Керівництво збільшувало робочий день, пояснюючи це соціалістичним змаганням і нагальною потребою боротьби за призові місця в селі, районі, області, місті. Т. Яблонська опинилася в Летаві не випадково. Це було соціальне замовлення. Художниця зробила чимало замальовок, а вже в 1949 році було закінчене чотириметрове полотно з лаконічною назвою – «Хліб». Формально робота цілком відповідала духові доби: соціалістичний пафос, нові герої, їхні завзяття та любов до праці. Твір не мав відверто пропагандистського характеру. Тетяна Нилівна згадувала: «Я писала «Хліб» з цілковитою віддачею, із серцем, повним любові до цих жінок, до зерна, до сонця. Я найбільше намагалася передати захоплення від самого життя, передати правду життя»¹. Художниця, зрозуміло, говорила правду. Це той достатньо поширений випадок, коли митець вірив у загальний міф і підкорявся йому. Випадок був непоодиноким. Він цікавий у дослідженні ще й тому, що, виконуючи соціальне замовлення, художниця створила шедевр, а професіоналізм вивів її на інший рівень. Т. Яблонська зробила те, чого сама від себе не

¹ Яблонська Тетяна : [кат. вист. етюдів]. Київ : Мистецтво, 1981. 59 с. : іл.

очікувала і чого не очікував від неї загін керівників мистецького процесу держави. Несподівано молода художниця прославила рабську жіночу працю, сексуальну незадоволеність суспільства, де чоловіче населення регіону, на території якого відбувалися воєнні дії, було практично знищено на фронті або в сталінських таборах.

Англієць Метью Бовн, автор найбільшої закордонної розвідки про стиль і метод соціалістичного реалізму, у книзі «Радянський соціалістичний реалізм» неодноразово підкреслював, що полотно молодої української художниці Тетяни Яблонської сягнуло за межі просто талановитого твору. «Хліб» є одою післявоєнної несправедливості тоталітарного українського радянського суспільства. Твір мав небувалий успіх. Картину тиражували сотнями копій на комбінатах СРСР, в інших республіках створювали свої парафрази на тему збирання врожаїв. Твір подобався керівництву та пересічному громадянину. Т. Яблонська була нагороджена Державною премією СРСР і здобула цілком заслужене визнання. Державними преміями київська мисткиня буде нагороджена ще тричі, а «Хліб» вивчають у художніх академіях світу як яскравий зразок твору тоталітарної неволі післявоєнного суспільства Східної Європи.

Того ж 1949-го року інша українська художниця Тетяна Старосельська показала живопис «Хліб – державі». Твір відповідав усім нормам і бажанням мистецького й державного соціуму епохи. Сюжет простий. Герої твору – три жінки й чоловік з трофейним акордеоном. Уся ситуація, яку змалювала Т. Старосельська, придумана та має відверто постановний характер. Герої сидять на мішках з хлібом. У жінки зліва в руках прапор, жінка справа вітає когось не зображеного у творі піднятою вгору рукою. Акордеоніст співає з радісною усмішкою на обличчі. Зображені образи, безсумнівно, зроблені під впливом живописних творів росіянина Олександра Лактіонова. Чоловічий образ дуже нагадує головного героя з картини «Лист з фронту», яку схвально зустріли критики мистецтва цілої країни і яка сподобалася самому Й. Сталіну. Українська версія мусила бути гідною російського оригіналу, бо, на відміну від Лактіонова, Старосельська вміщує вище голів героїв портрет Й. Сталіна, що прикріплений до борту вантажівки. Детально прописані вантажні автомобілі, що їдуть у колоні, яка везе хліб з поля до сховища або до елеватора. Живописний твір «Хліб – державі» бездоганний з погляду побудови композиції, портретні образи виконані майстер-



Т. Яблонська. Радіослухачка. Полотно, олія. 1954

но, передано рух колони та святковий настрій героїв, але, на відміну від «Хліба» Т. Яблонської, сьогодні про картину Т. Старосельської згадують лише вузькопрофільні спеціалісти. Твір постановочний і нещирий. Авторка з молодих років була й залишалася пізніше кон'юнктурним художником. Протягом життя вона обіймала високі посади в Спілці художників, але до історії мистецтва України її творчість не потрапила.

Яскравим представником живописного цеху України післявоєнного періоду був ректор Київського художнього інституту Сергій Григор'єв. Сергій Олексійович одним з перших ще до війни, під час нищення мистецьких угруповань і створення єдиної Спілки українських радянських художників, зрозумів переваги академічної школи, яку назвали соціалістичним реалізмом. У 1940–1950-х він став королем так званого «дрібнотем'я». С. Григор'єв був єдиним з українських митців, який досяг у визнанні «рівня росіян»:



Л. Ляхович. Діти. Полотно, олія. 1954



М. Бронштейн. Майбутні чемпіони. Полотно, олія. 1979

О. Лактіонова, О. Герасимова, О. Пластова, П. Корина, Кукриніксів. Його жанровий живопис, оспівуючи цілком буденні явища навколишньої дійсності, приніс авторові неабияку вітчизняну та всесоюзну славу. С. Григор'єв 1949 року написав цілком агітаційний твір «Прийом до комсомолу». Ось його сюжет: усі герої реальні з-поміж студентів та родичів. Червона скатертину на квадратному столі стає алогічним композиційним центром, довкола якого згруповані герої твору. Портрети всіх присутніх, включно з бюстом «вождя народів» Й. Сталіна, (якого замальовували після 1953 року), виконані на високому професійному рівні. Твір, що радше є літературним звітом про подію, а саме про вступ до комсомольської організації школярки старших класів, приніс автору очікуваний успіх. Він не лише сподобався керівництву, вищому за посаду ректора, але й забезпечив великі гонорари за тиражування. Прийом виявився настільки вдалим, що вже наступного року С. Григор'єв зробив нову, практично ідентичну роботу «Обговорення двійки». Та сама червона скатертину на столі директора школи, обов'язковий бюст вождя в куті на спеціальній тумбочці (також буде замальований після смерті Сталіна) і удавана інтрига – інтелектуальний двобій між секретарем комсомолу школи й двічником, якого за логікою тих часів прирівняно до прогульника, бракороба, лежебокки. Портрети вже менш прописані. З дев'яти фігур шість – композиційно розташовані у півоберта, тобто малювати треба було вже тільки половину обличчя. Це перші хитрощі художника, які стали нормою під час виконання державних багатофігурних замовлень чи творів, які готували спеціально до республіканських та всесоюзних худож-

ніх виставок. Такий прийом використано і в іншій відомій картині митця. Наприклад, «Повернувся» (1953). Зважаючи на смерть тирана в 1953 році, полотно можна трактувати неоднозначно. Картина, як і попередня, закомпонована досить невдало. У центрі уваги негативний герой – батько, який повернувся. Можна фантазувати, звідки саме. Перша версія – від іншої жінки. Друга – з таборів ув'язнення. І в одному, і в іншому випадку герой явно негативний, що підкреслює образ сина – приблизно десятилітнього хлопчика, який стоїть біля нещасної матері, боронячи її. За стільцем сховалася донька – маленька дівчинка з лялькою в руках. За задумом художника твір мусив бути трагічним, з виховним акцентом, але таким не став. Радянський живопис мав реагувати на негативні прояви дійсності, і С. Григор'єв у своєму творі намагався таку ідею втілити. Та в цьому випадку митця спіткала невдача.

«Дрібнотем'я» охопило багатьох живописців. Подекуди до малоцікавих і малозначних тем зверталися талановиті майстри. У творі «Весна» 1951 року вже відома Тетяна Яблонська змалювала весняний день у парку на Володимирській гірці в Києві. До художніх якостей твору претензій, зрозуміло, немає. Кожна із зображених фігур промальована професійно та дуже якісно. Але соціальний складник картини викликає багато суперечностей. Герої твору – мами та няні з маленькими дітьми. Дорослі сидять на лавочці, а діти бавляться поруч. Жодного емоційного навантаження картина не має. Таку композицію міг вдало зробити фотограф, зафіксувавши щоденну сцену дитячих ігор на вулиці. Анатоль Широков написав твір «У родині» (1954). Інтер'єр звичний. Стіл, навколо якого п'ять персонажів. Мати з двома дочками й синсуворовець, який грає в шахи з батьком. Надумана ситуація з картинно розміщеними персонажами. Твір мав виконувати виховну функцію. Зрозуміло, що для митця він приніс гроші з виставкової закупівлі. Проте в історію мистецтва ця робота не потрапила.

Того самого 1954-го В. Шевченко репрезентував живописний твір «Переможці». Це багатофігурна (13 персонажів) картина, де зображено момент вручення кубків та дипломів переможцям-ковзаняркам. Кумедність ситуації полягає в тому, що переможці – головні герої, сховані вглиб композиції зі своїм п'єдесталом. На передньому ж плані митець зобразив суддів, зовсім не спортивної статури, у валянках і кожухах зі смушковим капелюхом – образи, притаманні Микиті Хрущову. За логікою художника голо-

вними героями стали не спортсмени, не глядачі, навіть не військовий духовий оркестр, а керівники району. Автор дуже хотів сподобатися художній раді, і, вірогідно, образ начальника був цілком реальним, із портретними рисами керівника. Але такі твори в історії не залишалися.

Живопис Євгена Волобуєва «Ранок» 1954 року досі дивує своєю неоднозначністю. Сюжет, що зображений у творі, важко віднести до соціального. Дві жінки-двірнички в білих фартухах перепочивають після підмітання тротуару коло міського скверу. Майстерно змальований весняний сонячний ранок, дерева, що прокидаються після довгої зими, й академічно прописані фігури двірників – одна сидить на огорожі, інша стоїть. Крім фотографічної фіксації цілком звичайного сюжету, жодної іншої дії, тексту чи підтексту в цій композиції немає. Віртуозна майстерність автора розпоршилася на цілком не потрібний ані з погляду моралі, ані з погляду виховання сюжет звичайної дійсності. Це один з найяскравіших прикладів «дрібнотем'я» – явища поширеного протягом 50–60-х років минулого сторіччя.

Важко назвати «дрібнотем'я», навіть з погляду дня нинішнього, роботи 1950-х років, де були зображені перші особи держави та пам'ятні місця імперії. В епічному творі Валентина Задорожного «Ленін буде жити у віках (Клятва)» (1951) зображено стіну московського кремля, мавзолей Леніна, багатофігурний натовп і все політбюро на чолі з Й. Сталіним. Картину присвячено похованню в мавзолеї Володимира Леніна. Насправді такого факту ніколи не існувало, але митець придумав і дію, і композицію, розуміючи, що в 1951 році ніхто з критиків не наважиться критикувати такий твір. Ця робота також є зразком подвійної моралі та бажанням прославити своє ім'я завдяки обраній темі. Постаць молодого Сталіна на першому плані. Маленький на зріст у реальному житті Сталін на творі В. Задорожного перетворюється на стрункого, високого молодого красеня. У такий спосіб усі інші очільники держави стають меншими за Сталіна. Багатотисячний натовп простих людей, які прийшли попрощатися з вождем світового пролетаріату, змальований майстерно та переконливо. Десятки постатей зображені на повний зріст, з реально зробленими портретами. Попри відсутність руху в зображуваних, за винятком кількох образів на передньому плані, які намагаються підійти ближче до Сталіна, твір повний динаміки та руху внутрішнього.

1952-го дебютував дипломною роботою киянин Порфирій Міщенко. «Молоде покоління» – така назва твору, що демонструє віртуозний живопис. Від намальованих фігур молодих фронтників, які прийшли працювати на завод, закомпонованої групи заводських працівників (старого робітника, інженера та комсомольської діячки) до реалістично зображених залізних пресів на другому плані – усе виконано на рівні дорослого професіонала. Художник ще декілька разів звертався до заводської тематики, як, наприклад, живопис «Перед випуском чавуну» (1957), але такого успіху й ефекту вже не досяг. На пізніших його творах, зокрема «Спогади» (1965), накладено відбиток суворого стилю. Вони залишалися цікавими з погляду побудови композиції та світлових ефектів.

Яскравим прикладом зображення потрібного героя може слугувати колективний розпис павільйону УРСР на ВДНГ у Москві. (1951–1954). Серед творчої бригади – колективного методу творчої праці, запровадженого в СРСР у післявоєнні часи, яскраво вирізняється творчість живописця Володимира Болдирева. У композиції, складеній з кількох десятків зображених осіб, портретна схожість прописана в кожному образі. Власне, таких прийомів передачі навколишньої дійсності було чимало, але тут присутній цікавий феномен передачі радості на кожному обличчі.

На противагу незрозумілим сьогодні усміхненим героям В. Болдирева, великий живописний твір Юрія Малишевського «Весняні шляхи» (1957) (два метри з більшого боку) показував інше,



Л. Жабинський. На штрафній лавці. Полотно, олія. 1971



Ю. Злидень. Вечір на Азові. Полотно, олія. 1972

правдиве життя. На вантажному самоскиді, що прямує від глядача вглиб картини, всупереч правилам безпеки, на піску, насипаному в кузов, сидять молоді дорожні робітники – дві дівчини й хлопець. Їхні обличчя усміхнені правдивою, а не удаваною усмішкою. Твір передає атмосферу ре-



А. Призант. Ілюстрація до книги Ямпольського «Казки сивого Дніпра». Темпера. 1958

альних життєвих радощів і доброго настрою в маленькому колективі¹. Аналогічна композиція була в Т. Старосельської «Хліб – державі», але вигадана, надумана ситуація, змальована художницею, не підкорила глядача, на відміну від твору Ю. Малишевського, який зумів передати в живописі рух автомобіля, порив вітру, рух автобуса, що прямує в зворотному напрямку. Його інший твір-диплом «У Ф. Е. Держинського» (1957), хоч і був присвячений цілком соціалістичній тематиці, також не справляв враження підробки. Молоді хлопці опинилися в кабінеті Ф. Держинського. Напевне, такої ситуації в житті не було, але митець зумів створити інтригу практично літературної розповіді силою зображених живописних образів – хлопців і Держинського. Попри всю заангажованість твору, він має вигляд правдивий і переконливий, навіть без фотографічної передачі зображуваного. На наш погляд, це досягнуто майстерністю справжнього живопису, вміло поєднаного від спеціально непрописаного одягу відвідувачів до філігранно виписаного телефона на столі.

Подібний до «Клятви» і живописний твір В. Масика «Скорбота народу – день похорону Й. В. Сталіна» (1953). Головний герой – народ, що сумує. Автор майстерно підтасував образи дітей, що плачуть, під удавану трагедію – смерть тирана. Вони зображені на першому плані безмежного людського натовпу. Композиційно сцена картини нагадує кадри з хроніки. Важко сказати, такий прийом обрано випадково чи спеціально. Але з професійного погляду все виконано бездоганно. Твір розділено по горизонталі на дві практично рівні частини. Позаду – Москва в туманному ранку, попереду – люди, які не приховують свої емоції й плачуть. Насправді ситуація, описана у творі, була реальною. Зі слів очевидців тих подій, народ реально плакав на вулицях, збираючись біля гучномовців. В. Масик так виявив свою власну громадянську позицію, бо сподіватися на високі гонорари в такому творі було необачно. До Сталіна ставлення було неоднозначне, і митці, звичайно, це знали. Твір заввишки понад два метри нараховував зо два десятки фігур. Зрозуміло, що таку тему можна було починати лише після смерті тирана. А це означає, що митець закінчив твір менш ніж за пів року, бо вже наступного 1954-го така тема була, говорячи сучасною мовою, вже не в тренді. Але стосовно тренду 1953 року сьогодні давати оцінки треба дуже обережно.

¹ Інтерв'ю з Ю. Малишевським / записав О. Роготченко. Приватний архів автора. 1974. 2 листоп. С. 3.

Теми дипломних робіт старшокурсник сам не затверджував. У поодиноких випадках він міг пропонувати, але останнє слово завжди було спочатку за керівником майстерні, а тоді за кафедрою. Думку студента вислуховували останньою. Про такі події детально написано в ґрунтовній монографії Олесі Авраменко «Терези долі Віктора Зарецького» про одного з найбільш яскравих вітчизняних нонконформістів минулого сторіччя. Його дипломна робота називається «До мавзолею». Вона була закінчена в рік смерті Сталіна. Тобто початком роботи над дипломом слід вважати 1952 рік. В. Зарецький навчався в майстерні С. Григор'єва – людини професійної та дуже розумної. «Він (Григор'єв) тримав у курсі справ щодо мистецтва своїх учнів, возив їх до Москви, до музеїв, показував фонди музеїв, недоступні широкій публіці»¹.

Для дипломної роботи тема черги до мавзолею Леніна була правильною з поглядів політичної відданості країні Рад і можливого вступу до Спілки художників. Автори дипломів, що одержували оцінку «відмінно», ставали кандидатами в члени Спілки, а через календарний рік їх автоматично затверджували в Москві. Членство ж у Спілці відкривало перед митцем райдужні горизонти добробуту.

В. Зарецький підійшов до написання дипломної роботи виважено та серйозно. Похмурий зимовий день у Москві на Червоній площі передано з реалістичною точністю. На передньому плані – у зламаний наперекір правилам композиції погляд глядача йде не з лівого нижнього кута твору вгору і вправо, а навпаки, з правого нижнього кута в лівий верхній. Така побудова вносить дисонанс, зроблений спеціально, оскільки око глядача повертає погляд від фігури молодої мами з дитинкою до дівчини в національній російській хустині. Останні персонажі черги стають масою. Навряд чи закладав митець якимсь подвійне прочитання твору. На період закінчення художнього закладу, як стверджує О. Авраменко, він був переконаним соціалістичним реалістом і дипломну роботу виконував згідно з чинними правилами².

¹ 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.

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.



Е. Івашина. В судноремонтному. Темпера. 1962



І. Тюха. Азовська пристань. Мішана техніка. 1957



Я. Мацієвська. «Порт в Северобайкальську» з серії «Траси БАМу». Полотно, олія. 1984



Я. Мацієвська. Груповий політ. Полотно, олія. 1980



І. Удовиця. Гурзуф. Мішана техніка. 1938



І. Штільман. Ходорів. Пароплав. Етюд.
Полотно, олія. 1940

Те саме можна сказати і про твір «Університет марксизму», зроблений В. Зарецьким у 1950–1951 році. Тема абсолютно радянська. Вчена рада приймає іспит у дорослого і вже сивочолого студента з одним орденом на лацкані. На стіні в золотій рамці портрет Сталіна, який у такий спосіб підсвідомо також присутній у дії, що відбувається. Шість фігур з портретним зображенням прописані академічно й майстерно. П'ять викладачів і незвичайний студент створюють напружену атмосферу іспиту. В університеті марксизму (пізніше він буде називатися марксизму-ленінізму) вчилися люди переважно з вищою освітою, які обіймали високі посади. Важко стверджувати напевно, але сьогодні цей твір сприймається як іронічний. П'ятдесятилітній студент за своїм віком мав бути фронтовиком, але один орден на грудях натякає на інше. Метелик на білій сорочці вказує на належність випускника до університету марксизму. Безумовно, це представник творчої професії, можливо, актор чи співак. Але до ВПШ (Вищої партійної школи) і до університету марксизму простих співаків й акторів не запрошували. Змальований персонаж, безперечно, керманіч. А орден у нього не військовий, а цивільний, одержаний уже після війни. В такий законспірований спосіб молодий художник виявляє своє ставлення до об'єкта. У післявоєнні роки справжні фронтовики підсміювалися з тих, хто був в евакуації.

Як писав в автобіографії Віктор Зарецький, він з березня 1943-го був призваний у Радянську армію, де того самого року вступив до лав КПРС, служив у 14 зенітно-стрілецькій батареї. Демобілізований уже після закінчення війни в листопаді 1945-го року. Життєва правда картини полягає в тому, що ситуація цілком реальна й запозичена з життя. Такі твори є кодом, який прочитується через сімдесят років і буде для фахівця зрозумілим і через століття. Майстерна робота на прохідну й бажану в ті часи тему виконана талановитим митцем бездоганно. Твір слугував яскравим прикладом зміцненого методу соціалістичного реалізму. Митець В. Зарецький у той час сповідував чесноти соціалістичного реалізму, адже «...смісл офіційного, визнаного мистецтва у Радянському Союзі полягав виключно в служінні системі. Необхідність дотримуватися методу соціалістичного реалізму породжувала вражаючу схожість образно-пластичного мислення і вираження відповідних думок, що в свою чергу провокувало виникнення кліше у вирішенні та поданні виставкових робіт. Тільки справді талановиті митці спробували знаходити нові шляхи виявлення і висловлення

у власній творчості простих, часто банальних, ще частіше багатозначних у своїх смислах, думок. З таких митців був і Віктор Зарецький», – зазначила О. Авраменко в монографії про митця¹.

Так зване «дрібнотем'я» не минуло навіть такого свідомого й талановитого митця, як В. Зарецький. 1954 року він показує живописний твір «Теща». На тлі відбудови ДніпроГЕСу, шахт Донбасу відродження зруйнованої економіки держави картина на побутову тему, що описує конфлікт тещі та молодої дружини сина, здається більш ніж незрозумілою. Автор – віртуозний живописець з блискучими можливостями передачі людської фігури у складних ракурсах, одягу з фотографічно реалістичними складками та відтінками тіней на сорочці сина, кофті невістки й сукні мами-тещі. Майстер усе виписав віртуозно, аж до ковдри на підлозі, але соціального, навіть надуманого, конфлікту досягти не вдалося. Твір «Теща», певно, був останньою спробою сподобатися вчителеві та художній раді. Наступні роки, включно з початком 1960-х, не принесли слави молодому митцеві, але вивели його на інший рівень живопису та громадянської позиції. З 1950-го художник зробив декілька дуже влучних портретів: «Автопортрет у червоній сорочці» (початок 1950-х), «Портрет художника Пилипенка з Донецька» (1953), «Портрет дівчини» (середина 1950-х), «Портрет дівчини у капелюсі» (ймовірно, друга половина 1950-х), «Портрет Алли Горської» (друга половина 1950-х), «Портрет кінематографіста О. Горського» (1960), «Портрет художника Миколи Хана» (1960), «Портрет художника Михайла Бароянца» (1962).

Активний портретний період закінчився «Портретом дівчини з клубком» початку 1960-х років, який докорінно відрізняється від усіх раніше згадуваних. Портрет дівчини став переломним у творчості одного з наймогутніших українських живописців минулого сторіччя Віктора Зарецького. Удаваний образ вже ніколи не буде йому цікавим. Так розпочався поступовий відхід від догм соціалістичного реалізму. Портрети, замальовки, композиції та закінчені твори на шахтарську тему, що полонила й бентежила майстра, наповнені всіма ознаками суворого стилю, стали початком нонконформізму в українському живописі. Наступне після «Тещі» велике полотно «Шахтарі. Зміна» (1955) здавалося глядачеві сво-



І. Штільман. Загорськ взимку.
Полотно, олія. 1943

ерідним вибаченням за дешеву тему й проблему домашнього вжитку. Образи шахтарів і шахтарок заворожили майстра. Він зумів зобразити в одному моменті зупинену мить шахтарських буднів, коли ліфт підняв з-під землі чорну від вугільного пилу зміну людей, і ті зустрілися нагорі з іще чистими обличчями молоді. Останніх зараз ліфт повезе в кілометрове підземелля на страшну й каторжну, небезпечну роботу, де смерть межує з безпечністю та сміливістю, де дівчатам з далеких кутків неосяжної батьківщини, привезеним силоміць або за наказом партійного керівництва достроково випущеним з таборів та в'язниць для відбудови Донецького вугільного басейну, подобаються міцні й зухвалі хлопці. Митець закохається в тих людей і зробить сотні шедеврів



А. Грачов. На околиці Києва. Полотно, олія. 1968

¹ Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького: творчий шлях митця як фокусування процесів трансформації художнього життя в Україні 50-х – 80-х років ХХ століття / Ін-т проблем сучас. мистецтва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 14



З. Самойленко. Вїзд до Києва. Полотно, олія. 1957



С. Шишко. Вид на Дніпро з Парку піонерів.
Полотно, олія. 1954



А. Резнік. На Дніпрі.
Мішана техніка. 1960

на полотні, картоні, в темпері та в олівцевих малярках. Це буде прощання з соціалістичним реалізмом. Твором «На ярмарку», де він зобразив людину з інвалідністю в червоному візочку на тлі зеленої трави й незрозумілого натовпу початку 1960-х, ознаменувався наступний період життя й творчості художника Віктора Зарецького та кола його вірних друзів, які кинули виклик тоталітарній системі. Наступні роботи майстра стали національно свідомими та започаткували новий стиль у його творчості – стиль живопису незгоди.

Окремо від офіційного державного художнього процесу радянської України складалася доля двох непересічних особистостей – живописців, графіків, монументалістів і письменників в одній особі, однокурсників живописного відділення КХІ, учнів Тетяни Яблонської – Ади Рибачук та Володимира Мельниченка.

«Полотна Рибачук і Мельниченка – оригінальні, самостійні твори, написані в своєрідній живописній манері. Північ, її героїчні люди, які живуть у суворих природних умовах, хвилювали Аду Рибачук ще з шкільної лави. Хвилювали і в інститутські роки. Кожен етюд А. Рибачук – це епізод, це – характер, тип. Етюди В. Мельниченка виконані в іншому плані, характеризуються серйозним ставленням до теми. Виставка не залишає байдужим жодного відвідувача. І це не випадково. Мистецтво талановитих художників радує своєю яскравістю, самобутністю»¹.

«Ось полотно Ади Рибачук «Кінець безмовності». Простяглися в далечинь дрони високівольтних ліній. По них струмує в полярну ніч світло, тепло. Це не просто кінець безмовності, кінець віковичної полярної ночі. Картина Володимира Мельниченка «Свято» сприймається як гімн весні і сонцю. А скільки створили молоді митці чудових портретів ненців-мисливців, оленярів! На тлі чудової природи В. Мельниченко і А. Рибачук показують працю людини, що долає стихію. В серіях гравюр «Запахи землі», «Пароплави прийшли» та «Сонячні ночі» А. Рибачук на першому плані – людина, приборкувач диких сил природи»². Розлогий, з елементами культурологічної розвідки нарис про творчість Ади Рибачук та Володимира Мельниченка з'явився 1957 року в

¹ Попова Л. Молодість, талант, труд. *Літ. газ.* 1957. 2 бер. С. 3.

² Горова Н. Супротиви українських митців офіційній доктрині методу соціалістичного реалізму на прикладі творчості Ади Рибачук та Володимира Мельниченка: межа 1960-х. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / ІПСМ НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 38–49.

київській газеті «Молодь України». В. Цельтнер у статті «Дорожня пісня» описав поїздку студентів-живописців Київського художнього інституту до Крайньої Півночі: «У 1954 році, виклопотавши в інституті дозвіл провести літню практику за Полярним колом, Рибачук та Мельниченко вирушили у свою першу подорож». Далі критик розповів про незвичайність ситуації, про здолані сотні кілометрів пішки, на оленячих упряжках, на риболовних човнах. Мета єдина – побачити острів з дивною для слов'янина назвою – Колгуєв. Насправді цей вчинок був і залишається людським і мистецьким подвигом. Але художники так не вважали. «Звичайне випробування перших самостійних творчих кроків» – так говорила в розмові з мистецтвознавцем Ада Рибачук¹.

Що ж змусило двох однокурсників-живописців поїхати не до Чорного, а до Білого, Баренцового та Карського морів? «У искусства не может быть более благородной цели, чем помогать нам крепче любить и лучше понимать жизнь и человека, – писав Рокуелл Кент і закінчував кожного листа до Ади й Володимира: –... Я завидую вашей жизни в Арктике... Преданный Вам, Рокуэлл Кент (Октябрь 1.1958)». Наступні листи від американського живописця були лаконічними: «С чувством уважения... и совершенным почтением ваш Рокуэлл Кент (10.01.1958)», «...я надеюсь, что вы преуспеваете в работе и жизни и приобретаете растущее уважение вашего народа. С любовью Рокуэлл Кент (04.01.1961)», «...здоровья, счастья и всёвозрастающих успехов в вашей работе. С искренней любовью Рокуэлл Кент (01.04.1962)», «Пусть ваше пребывание в Арктике будет счастливым во всех отношениях. Я надеюсь, что там вы окончательно завоюете восторженное признание вашего народа, которого вы заслуживаете. С глубоким уважением, искренне преданный Вам, Ваш друг Рокуэлл Кент 01.05.1963)»².

Молодим і завзятим українським живописцям треба було зрозуміти Північ, а для цього прожити тиждень чи навіть здолати місяць було б замало. Ада Рибачук та Володимир Мельниченко підняли планку людських можливостей. Їм замало було лише відвідати корінний народ чи навіть пожити пліч-о-пліч та поспілкуватися з ним. Потрібно було увійти в образ мешканця

¹ Цельтнер В. Дорожня пісня. *Молодь України*. 1957. 16 трав. С. 3.

² Архів Федора Рибачука. *Приватний архів В. Мельниченка*.



Г. Зоря. Каштани. Полотно, олія. 1988



С. Шишко. Ранок. Вулиця Леніна. Полотно, олія. 1957



О. Шовкуненко. Ранньою весною. Старий дуб.
Полотно, олія. 1955

Півночі, сягнути розумом і почуттями філософію давнього корінного острівного люду. А для цього необхідно було мешкати поруч, укупі з тими непростими людьми.

«Після першої нетривалої подорожі 1954-го, АР та ВМ повертаються наступного року до вже рідного Острова, митці прожили на Острові півтора року з зимівлею. І якщо б не сувора радіограма від нового ректора КДХІ О. Пашенка “Срочно прибути к 20 июня 1956 на защиту дипломов”. Ректор С. Григор’єв – романтик і пошановувач творчості своїх студентів, розуміючи непереборне бажання митців працювати “в темі” безпосередньо серед своїх персонажів, не “дозволив”, а скоріше повірив, і пішов на ризик експерименту, бо теж знав, що “фах київської школи високий”, це було подвійне випробування, подвійний експеримент, і не відіслав Наказ на відчислення АР та ВМ на Острів, вирішив дочекатись повернення студентів з Дипломами...

Усе обійшлося. (Вперше і востаннє) Студенти були відповідальні за свої вчинки: останнім рейсом пароплава надіслали ректору С. Григор’єву

листа з повинною за вчинок, що готові до відчислення за вчинок, але зроблять усе, щоб не підвести. Ну а якщо поразка? – Ні! поразки не буде! (В архіві АРВМ зберігається копія цього листа з 1955 року до ректора С. О. Григор’єва)», – написала у своєму дослідженні творчості А. Рибачук та В. Мельниченка київський культуролог Наталія Горова¹.

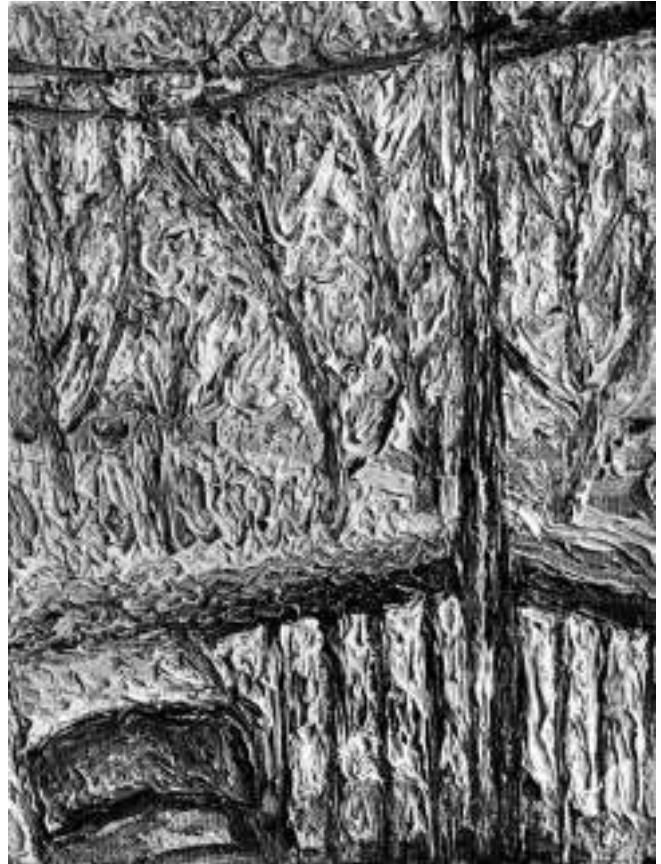
10 квітня 1957 року в щойно відремонтованій актовій залі КДХІ відбувся захист робіт, до якого митці йшли довгих шість років. Диплом. Рецензенти суворі. Аді Рибачук рецензувала молода й амбітна Лада Міляєва. У журі була вся професура на чолі з ректором О. Пашенком. Далі викладачі Сергій Григор’єв, Карпо Трохименко, Михайло Дерегус, Василь Касяян, Тетяна Яблонська, Олексій Шовкуненко. Дипломи та допоміжні матеріали, представлені у великій кількості, практично всім членам комісії та присутнім сподобалися, але були й незгодні, та на той час промовчали. Після захисту стало зрозуміло, що студенти виправдали свої відрядження і не підвели вчителів, та зрештою і всю школу – колишню Українську академію мистецтв, що була заснована ще в 1918 році.

Текст, що наводимо далі, – інтерв’ю Н. Горової та О. Роготченка, яке записано в майстерні В. Мельниченка в жовтні 2014 року. «У травні 1957 Ада написала картину “Юнга” (250 x 200), я портрет “Ада” (250 x 130) на VI Всесвітній фестивалі молоді і студентів у Москві. На фестивалі були тільки один тиждень, на Карському морі закінчувалася навігація, а ми хотіли дістатися гір Берінга на Таймирі до племені Нганасани, яких залишилося тільки 600 осіб. 1957–1959 ми в Арктиці. “Юнга” одержала срібну медаль, була переднім кадром фільму “Художники п’яти континентів”. У 1957–1960 роках відвідав столиці Європи. Остання адреса – Каїр. До Москви відправили, склавши учетверо, то картина прибула із значними травмами. До України не запросили. Про перебіг цих подій дізналися через два роки. На узбережжі Карського моря від художника Рокуелла Кента одержали лист з адресою: “Ada Ribachuk Volodya Melnichenko Kolguev Island U.S.S.R.” Нагороду – срібну медаль – на прохання Ади Рибачук я одержав з шухлядки секретарського столу Київської орга-

¹ Горова Н. Супротиви українських митців офіційній доктрині методу соціалістичного реалізму на прикладі творчості Ади Рибачук та Володимира Мельниченка: межа 1960-х. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: [зб. наук. пр.] / ІПСМ НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 46.

нізації СХ у 1963 році», – розповідав В. Мельниченко¹.

Ада Рибачук і Володимир Мельниченко вступили до Спілки радянських художників у грудні 1957 за результатами призових місць на VI Всесвітньому фестивалі молоді і студентів, що проходив у Москві. Членство у Спілці художників УРСР почалося з 1960 року, після закінчення кандидатського стажу. Подорожі до Арктики проходили без жодної фінансової підтримки держави: «1959 рік 27 день вересня, за Полярним колом у місті Нар'ян-Марі – столиці Ненецького національного округу відкрилася виставка-музей. 118 творів живопису та графіки, які Ада Рибачук і Володимир Мельниченко передали в дар цьому молодому місту – ровеснику художників. Тут жили будівельники, які приїхали здалеку будувати це місто, і ті, хто будував Нар'ян-Мар ще до війни. 27 вересня в місті було свято, приїхали мисливці та пастухи з Колгуєва, рибалки з становищ Печори і моря Баренца, пілоти полярної авіації, моряки рибальських ботів та океанських суховантажів, завантажених “териконами” вугілля. Виставку відкрив голова Ненецького національного округу Сядейський. А в Києві в цей час, 27 вересня в газеті «Правда України» друком вийшов матеріал “Искусство не терпит шумихи”². Художників звинуватили у “формалізмі”, що підпали під вплив Пальмова та бойчукістів. Таких імен художників Ада Рибачук і Володимир Мельниченко досі не знали, адже ті були розстріляні ще у 1937–1938 роках, а їх твори були знищені, як спадок ворогів народу, за наказом Міністерства культури України, у якому говорилося, що твори ворогів народу та твори художників, які підпали під їх вплив, повинні бути знищені...»³. Боротьбу з молодими живописцями почав уже дорослий і досвідчений київський мистецтвознавець – працівник Спілки художників Георгій Портнов. Матеріал, зрозуміло, був замовлений керівниками від мистецтва і підписаний В. Касіяном та М. Дерегусом. Надалі АРВМ (аббревіатура придумана



О. Отрощенко. Взимку. Полотно, олія. 1973

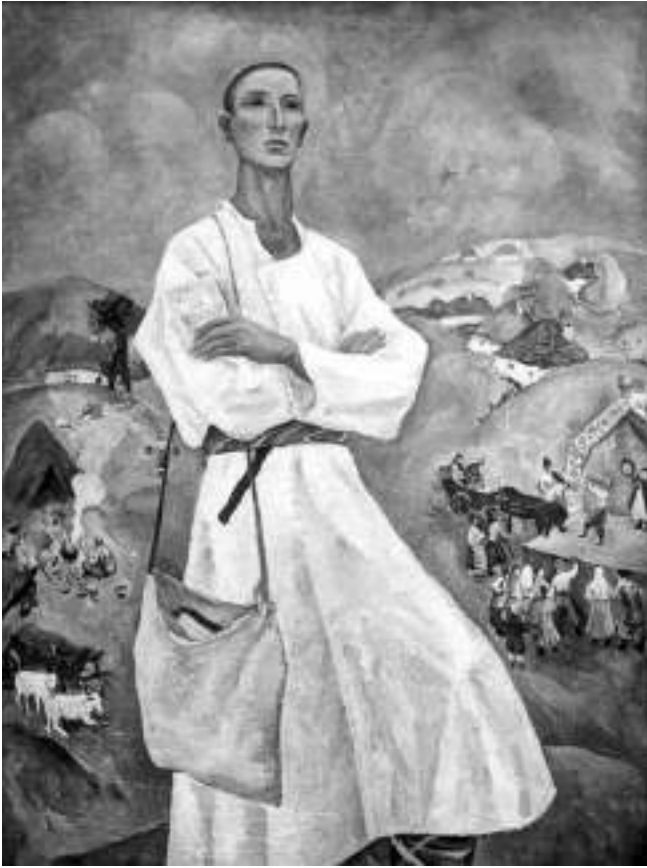
Адою Рибачук) зосередили свою творчу увагу на монументальному мистецтві, звертаючись до живопису рідко. Героями їхніх творів залишалися люди, людські історії, людські переживання, радощі і трагедії.

Одним з підписантів скандальної статті, що звинувачувала молодих живописців у багатьох гріхах, включно з наслідуванням формалізму, був Михайло Дерегус. Насправді ж його твори, хоча й були написані на правильні теми, наприклад «Дума про козака Голоту» (1960), де в центральній частині триптиха зображено червоноармійця на коні, який зарубав петлюрівця з жовто-блакитною стрічкою на лівій руці, з погляду живописної побудови виконані цілком формально. Ліва й права частини триптиха відрізнялися навіть не формальними, а цілком формалістичними прийомами, де були не прописані деталі, що вимагалось від соціалістичного реалізму і про що студентам мистецьких шкіл читали лекції. Фігури коней у правій і лівій частині були ледь промальовані й також без деталізації, квіти і трава взагалі перетворилися на суцільну ковдру. Але автор був «свій», і йому дозволяли те, чого не можна було іншим. Загалом, якщо

¹ Інтерв'ю з художником В. Мельниченком / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2014. 2 листоп. С. 3.

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

³ Горова Н. Супротиви українських митців офіційній доктрині методу соціалістичного реалізму на прикладі творчості Ади Рибачук та Володимира Мельниченка: межа 1960-х. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / ІПСМ НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 39.



Г. Небожатко. Портрет Г. Сковороди. Полотно, олія. 1966

відкинути соціальний складник, триптих дуже емоційний, майстерно виконаний і з погляду замовника психологічно виправданий. У монографії про М. Дерегуса автор-упорядник й автор вступної статті Г. Логвин детально описав змальовані події: «Центральна частина триптиха зображує Голоту, який вийшов переможцем із смертельного двобою з ворогом. Картина сповнена високої романтики революційного подвигу. Гордо підвівшись на стременах і опустивши шаблю, Голота дивиться вниз, туди, де під копитами коня лежить переможений ворог»¹. У трьох фразах слово «ворог» трапляється двічі. Насправді ж епічна дума про козака Голоту, зрозуміло, не описувала братовбивчу війну. Але художник і мистецтвознавець були ревними служителями радянської ідеології і тому, звертаючись до прославляння сумнівних героїв, дозволяли собі вільне трактування народної творчості та живописних прийомів. Таким митцям можна було багато. М. Дерегус і раніше звертався до національної теми козаччини. У картині «Тарас

Бульба попереду козацького війська» (1952) він вдало зобразив фігуру Бульби на тлі аморфних театральних персонажів – українського козацтва. Твір фіксував мить козацького походу, жодним чином не висловлюючи ставлення автора до події².

Як протизвага перебріхуванню національної усної і пісенної творчості, використаної митцями-керманічами, з'явився принципово новий живопис Олексія Орябінського. Теми, зрозуміло, робітничі, але виконані вже в зовсім іншій стилістиці. У триптиху «Новий Херсон. Суднобудівний завод» (1960) автор змалював усміхнених дівчат, але це вже зовсім інші герої. Нові обличчя, нові образи, і в очах уже немає страху, а майстерно передана радість не здається вдаваною, надуманою чи вигаданою. Митець дозволив собі зовсім не промалювати другий план, спеціально залишаючи незакінченим фарбування стіни, на тлі якої розміщені героїні. У наступній частині триптиха О. Орябінський дозволив собі нечувану вільність: центральна фігура зварювальника в захисній масці, й обличчя взагалі не видно, а в іншого зображуваного намальовані лише ноги. Слово «формалізм» уже не так лякало художника, хоча від горезвісної статті «Мистецтво не терпить галасу» минуло лише три роки. І вже зовсім фривольно сприймається твір «Сонце», де зображені дві оголені жіночі фігури, які безтурботно засмагають під весняними променями ласкавого сонця. Робота взяла участь у першій Всесоюзній молодіжній виставці в Москві, тому на батьківщині не одержала можливої критики. Переддень так званої «хрущовської відлиги» відчувається у творчості молодих митців.

Дещо осторонь провідних тем у живописі стоїть твір голови художньої ради Товариства художників міста Жданова (нині Маріуполь) Анатолія Яніна. Його творчість сповнена трагізму й прихованого підтексту. Картина «Останній лист» (1957) зображує жінку коло вікна, яка оперлася головою на руки в безсилу плачі. Митець не пояснює іншими допоміжними деталями, звідки й від кого героїня одержала останній лист. Глядач мусить домислити пропонований сюжет. Ще більш дивним та неоднозначним для тих років видається твір «Забрали». Видовжене по вертикалі полотно показує момент що-

¹ Художник М. Г. Дерегус : [нарис] / ред. Г. Н. Логвин. Київ : Мистецтво, 1963. С. 19.

² Художник М. Г. Дерегус : [нарис] / ред. Г. Н. Логвин. Київ : Мистецтво, 1963. 73 с.

йно закінченого обшуку у квартирі. Дві дорослі фігури у явному розпачі та хлопчик-підліток створюють напружену атмосферу незрозумілого дійства. Як і в «Останньому листі», у творі «Забрали» автор запрошував глядача до співпраці та роздумів. Але тут художник запропонував чимало підказок, аби зрозуміти, куди та кого забрали. Обидві роботи написані в один рік, вони брали участь у республіканській ювілейній художній виставці, присвяченій 40-річчю радянської влади.

Протягом кінця 1950-х і практично всі 1960-ті українські живописці звертаються до молодіжної тематики. Це живопис А. Вовка «Молодь Каховки» (1957), В. Чеканюка «Перше знайомство» (1960), П. Білана «За комсомольською путівкою» (1960), Є. Усікової «Літо» (1960), П. Міщенко «Будні металурга» (1961), В. Петухова «Весняні кольори» (1961–1963), де зображено молодих будівельників під час перерви, О. Соколовської «Комсомольці-дружинники» (1962) і, звичайно, багато інших творів.

Доба 1960-х являє собою цікавий і феноменальний період українського малярства. Страх минулого не залишають людей середнього та старшого покоління, що спонукає до творчості напроцуд обережної, часом нейтральної стосовно державної доктрини. Крім обов'язкових державних замовлень – годувальників на виставках і в майстернях художників, з'явилися відверто не соцреалістичні роботи, які часто межували з формалізмом у розумінні тодішніх «правильних» мистецьких критиків. На наш погляд, це можна пояснити кількома складниками. Змужнілий за післявоєнні роки загін українських художників уже нараховував не десятки, як це було в перші післявоєнні роки, а сотні митців. Щороку відбувалися захисти й випуски молодих митців у Києві, Львові, Одесі, Донецьку, Дніпропетровську, Сімферополі, Луганську, Полтаві, Миргороді, Косові, Ужгороді. Влада старшого покоління, налаштованого суто на засади, задекларовані комуністичною партією й урядом, потроху слабне. У кількісному співвідношенні в сек-

ціях обласних спілок художників до початку 1960-х утримувався баланс, який потроху переріс у бік збільшення чисельності молодого колективу вже до кінця десятиліття. Ситуація в країні напередодні проголошеної «відлиги» (прихід до влади М. Хрущова) і до моменту захоплення влади колом Л. І. Брежнєва (1964) стала доволі демократичною в радянському розумінні цього слова. Йдеться про те, що за сказаний анекдот людей масово не кидають до в'язниці, а теми творчих робіт можуть бути вільними, без обов'язкового образу Леніна, Сталіна, червоноармійців, колгоспників чи робітничої молоді. Щоправда, інших тем для творчості залишалось не так багато, але відверто кон'юнктурних, надуманих сюжетів стає дедалі менше. Натомість розвиваються напівзабутий і небажаний у виставковій діяльності країни минулих років пейзаж, натюрморт та твори з національною символікою. Проте останні потрапляли на республіканські виставки в невеликій кількості. Прослідковувався відхід від масового використання тем громадянської та вітчизняної воєн. Військова тематика стала прерогативою обраних митців, серед яких переважну більшість становили керманічі мистецтва різних рівнів. Прогресивним моментом початку та другої половини 1960-х були перші



П. Кодьєв. Повернення Т. Шевченка з заслання.
Полотно, олія. 1934



М. Коган-Шац. На Тарасовій горі. Полотно, олія. 1964

відвідини іноземних делегацій, серед яких бували художники та письменники¹.

У цей час в Україну почали потрапляти поодинокі іноземні видання – книжки та журнали про актуальне тогочасне зарубіжне мистецтво. Але найголовнішим чинником є те, що підросло покоління, яке не відчуло на собі страх ув'язнення, голоду, Голодомору, репресій за національною ознакою та заборону віросповідання. Митцям уже не доводилося так прогинатися перед мистецькими чиновниками, як це було протягом п'ятдесятих років. Разом з тим до повної свободи було ще далеко. Найголовнішою видозміною періоду було те, що змінилося світосприйняття митця й ослабли шори обов'язкового виконання пропонованих правил у створенні образу. Саме в цей час народився перший мистецький супротив, про що ми писали раніше. Строкате мистецьке життя шістдесятих років уже пропонувало не одну, а декілька версій у розв'язанні поставлених перед митцем завдань. Роль диктату творчих спілок потроху зменшувалася, але зовсім не зникла, аби змужніти й проявитися з новою силою вже з середини 1970-х. Зростав і добробут пересічної людини. В обласних центрах закінчувалося будівництво перших художніх майстерень і будинків, у яких мешкали виключно художники. Потужно почали працювати цехи Художнього фонду на комбінатах, з'явилися державні замовлення на живописні, скульптурні та графічні твори українських митців. Вітчизняний живопис наповнився низкою робіт талановитих художників, які робили в до-

рослому житті свої перші самостійні кроки. Це І. Григор'єв, В. Ласкаржевський, М. Вайнштейн, Г. Неледва, В. Рижих, О. Петрова, А. Рибачук, В. Мельниченко, Ю. Малишевський, В. Зарецький, О. Чеканюк, Г. Зоря, О. Дубовик, Ю. Луцкевич, З. Лерман, Я. Левич і багато інших².

Активно працював у цей час одесит Михайло Божій, обравши для своєї творчості тему прославляння сучасника. Він звертався до змалювання різних професій своїх героїв і робив це достатньо професійно. Ленінська тема, яка принесе митцю славу та звання, була ще попереду. Кінець 1950-х для майстра став стартом його стрімкого зростання у вітчизняному живописі. «Відмінниця Світлана Шипунова» (1950) і «Медсестра» (1955) були схвально сприйняті глядачем і художніми критиками. Твори «В. І. Ленін» (1959–1960) та «XX сторіччя» (1964–1967) вивели митця в радянську художню еліту. У творчій біографії М. Божія, підписаній головою правління Спілки художників УРСР, народним художником УРСР В. Бородаєм сказано: «Картини М. М. Божія, присвячені великому вождю, є значним вкладом в радянську живописну лєнініану». А в анотації до твору «XX сторіччя» В. Бородай підписав такий текст, написаний мистецтвознавцями у СХ УРСР: «Картина “XX век” отличается смелостью решения. М. М. Божий задумал ее, как торжество ленинских идей, которые завоевывают весь мир. Отсюда вытекает обращение художника к символике, романтической трактовке образа самого Ленина, который своей внутренней силой, уверенностью и убежденностью перерастает рамки станковой картины, требуя монументального воплощения. Веришь, что это действительно двадцатый век, век ленинизма, утверждающегося на Земле. Картина “XX век” приобретена Министерством культуры Украинской ССР и передана Киевскому государственному музею украинского искусства». Про творчість М. Божія постійно писали мистецтвознавці В. Владич, Ю. Белічко, Г. Коновалов, В. Локовський, П. Говдя, А. Щербakov, М. Упеник, Л. Волжан, А. Слепов, Л. Шуманова, А. Костюков. Починаючи з портрета «Й. Сталін» (1951), висунутого на присвоєння Сталінської премії, у цьому ж році одесит М. Божій виявив віртуозність користування соціальною

¹ Роготченко О. Унікальність вітчизняної мистецької непокори 1940–1960-х. *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. вісн. / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 225–336.

² Петрова О. «Ноїв ковчег». Живопис України другої половини XX ст. Тенденції. *Мистецтво України XX століття*. Київ, 1998. С. 117–151.

тематику і був багаторазово нагороджений владою за вірність¹.

Протягом 1960-х практично видозміниться творчий почерк М. Бельського, який іще до війни закінчив Луганське художнє училище, брав участь у бойових діях, а 1951 закінчив КДХІ. Митець дитинство провів на Донбасі, і, мабуть, тому його перший самостійний твір «Робітничий ранок» (1960) виявився доволі професійним і чесним у передачі рухів і ритмів донецького робітничого середовища. Композиція – штамп того періоду, коли на глядача прямує робітнича зміна. Але намальовано все професійно, відчувається рух групи, і, якби не біла сорочка на робітникові, можна було б назвати живопис правдивим. Розмите, як і передбачається в таких випадках, задне тло вдало підкреслює головні образи. Певно, це був останній щирий твір майстра, бо всі наступні: «Земля вільна» (1963), «Соколи» (1965), «За владу Рад» (1967), «Молодий шахтар» (1968) – відверто постановні. Єдиним бажанням автора було продати свій твір з чергової виставки. З огляду на його керівні посади все так і траплялося.

Несподівана трансформація у виборі тем і сюжетів відбулася з художником Анатолієм Казанцевим. Після творів на тему увічнення образу Й. Сталіна, наприклад «Сталін з матір'ю» (1951), він вдався до зображення української народної творчості в живописі. У «Натюрморті» (1963) й особливо в «Народних майстрах» (1964), виконаних у співавторстві з Н. Ганом, художник намагався передати красу опішнянської кераміки, вміло закомпонованої на тканій плахті, та зобразив народних майстринь, які вишивають святковий рушник на теми творчості Шевченка. Такий зовсім не історичний прийом був запропонований столичними мистецтвознавцями на чолі з Г. Местечкіним народним майстриням, він завдав великої шкоди останнім². Сьогодні залишилося мало такої «творчості» 1960-х, і твір А. Казанцева є беззаперечним доказом грубого втручання в українську народну творчість.

З 1954 року починає брати активну участь у творчому житті країни живописець Віктор Шаталін. Людина важкої долі, він, буди сином полку, брав участь у реальних боях під час війни. У 1944 йому було лише 18, а за плечима – досвід

тяжких місяців на фронті. Воєнна тематика для В. Шаталіна була істотною. Він вірив у перемогу соціалізму, був переконаним комуністом і вважав комуністичну ідею правильною. Ранній твір «По долинах та узгір'ях» (1957) приніс першу перемогу. У Москві на Всесоюзній виставці, присвяченій 40-річчю Жовтневої соціалістичної революції, твір був нагороджений срібною медаллю Міністерства культури СРСР. За тих часів це була дуже висока відзнака. Наступну роботу «Земля» (1964) експоновано на Ювілейній художній виставці, присвяченій 150-річчю від дня народження Т. Шевченка. Можливо, можна погодитися з версією мистецтвознавчої оцінки 1964 року, взятої зі справи В. Шаталіна в КОНСХУ, де написано, що: «...картина у закінченій і виразній художній формі відтворює героїч-



І. Кулик. Батьківщина Кобзаря. Ймовірно початок 1970-х

ну, нелегку, і в той же час сповнену натхнення і романтики, епоху перших років революції на Україні. Взавши один поодинокий реальний факт, художник з великою художньою силою і правдою зумів розкрити в ньому увесь зміст гострої соціальної боротьби. Виразний живопис, динамічність композиції, взаємозв'язок усіх зображуваних образів, психологізм, висока громадянська свідомість і пафос відзначають творчість заслуженого діяча мистецтв УРСР»³. З 1965 року у творчості В. Шаталіна відбулися суттєві зміни. Зі слів його друга живописця Олексія Артамонова, Віктор Шаталін був чесним і в перших оприлюднених творах про громадянську війну, і в наступних. Рік після «Землі» показав іншого художника. Живописна манера змінилася кардинально. Дрібних деталей з чітким прома-

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

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

³ Архів КОНСХУ. Ф. 798. Оп. 1. Од. зб. 274: 1965–1981 рр.

льовуванням, лекурувальних ефектів, як у творі «На Дніпрі» (1965), уже не існувало взагалі. Мазок став корпусним, сміливим. Люди, човни, хвилі, ліхтарі, що висять на передньому плані, нагадували не закінчений твір лауреата високої нагороди, а ескіз студента. Ми маємо власну версію події. В. Шаталін уже був у керівництві СХ УРСР і неодноразово їздив до Москви. У кулуарах Манежу, де проходили всесоюзні виставки, у ресторані Спілки художників на Гоголівському бульварі, у майстернях колег-фронтвиків відбувалися дискусії, інколи дуже гострі, і траплялися бійки, з яких Шаталін завжди виходив переможцем, оскільки був у минулому боксером. Він, звичайно, не міг оминати суворий стиль, який став спочатку модним, а далі майже обов'язковим для прогресивних російських колег. Твори «На Дніпрі» і «Помер Ленін» (1967), де про смерть вождя нагадує лише тривожний настрій сімох зображених робітників на місточ-

ку через залізничну станцію та біла пара з паровозних труб, стали відповіддю українського талановитого живописця на московські події. В. Шаталін не став співцем суворого стилю в Україні. Разом з тим непідробність і сміливість бійця виявилися цілком.

Республіканська виставка до 40-річчя радянської влади 1957 року виявила ще одне ім'я молодого талановитого художниці. Зоя Самойленко-Одайник показала не кращий твір свого життя – «В. І. Ленін серед гуралів». Ймовірно, як і в тисячах інших картин такого штибу, сюжет був вигаданий: працівники лісу в національному гуцульському вбранні слухають промову Леніна. Робота вийшла звичайна і користі ані глядачу, ані художниці не принесла. А от зроблений через п'ять років твір «Місто будується», експонований на Республіканській виставці, присвяченій 50-м роковинам Жовтня, став одним із перших в українському молодіжному стильовому напрямку. Від мистецької опіки вчителів КХІ вже нічого не залишилося. Нові прийоми та нові риси соковитого живопису. Теми, що правда, малоцікаві, але прохідні: дівчата-муляри на будівництві. Дві в робочому одязі, одна вже переодягнена, аби йти додому. Сюжет тривіальний, але образи не надумані, правдиві. Наступного 1964 року з'явився новий твір «Колгоспні дівчата». Простий, але життєвий сюжет. З ланів вертаються дівчата-колгоспниці на велосипедах. Оце й усе. Але знову відчувається молодий запал мисткині, і дівчата сприймаються цілком реально. Перша велосипедистка – головна героїня, яка вбрана у вишивану сорочку, але це істотно й не надумано, як у творах А. Казанцева. Дорога й посіви ледь прописані, але також сприймаються реально, навіть реалістично. 1965 року З. Самойленко-Одайник виконала замовлення Художнього фонду, створивши соціальний твір «Безсмертя». Тут усе в дусі часу – від назви до постановки проблеми. Чотири фігури – два хлопці і дві дівчини біля підніжжя монумента воїнів, що загинули у війні. Робота писалася не на виставку, і це одразу відчувається, хоча майстерність художниці зростала. Десятиліття для З. Самойленко-Одайник закінчилося творами «Над синім Пслом» (1967) і «Ткалі» (1969). Художниця здолала новий рубіж у власній творчості і показала головних героїв, чоловіка й жінку на пагорбі над Пслом, уже зовсім з іншого ракурсу – монументального. Захоплення монументальним живописом серед молодих митців привело до народження нового стилю в маляр-



В. Ласкаржевський. Натюрморт. Полотно, олія. 1972

стві, де умовність межувала з реалістичністю, а зображені образи вже не були точною фотографічною копією людей з вулиці. «Ткалі» ж продемонстрували взагалі нове сприйняття дійсності художницею, де сюжет взятий з реального життя і трансформований уявою майстра до зручної йому композиції та присутності нової, не баченої раніше деталі, коли декоративні плями (фартухи з різнокольорової тканини) стали доміантою композиційної побудови твору.

Картину «Перший комсомольський осередок на селі» знала вся імперія СРСР. Це була дипломна робота киянина Вілена Чеканюка, яка вперше експонована спочатку на республіканській, а потім на Всесоюзній виставці, присвяченій 40 річниці ВЛКСМ. 1959 року твір вирушив на престижну виставку молодих митців на сьомий Всесвітній фестиваль молоді і студентів, що проходив у Відні. На час його проведення картина вже була нагороджена срібною медаллю та дипломом Академії художеств СРСР. Нагороди вручав у Москві сам президент Академії академік Б. Йогансон. Старт для Вілена склався вдало, але ж і твір був не простий. Соціальний конфлікт розмежування села був темою не новою, але не затасканою. Через два роки (1960) з'явився твір Анатолія Наседкіна «До колгоспу». 1967 року П. Погребинський виступив з живописом «З гвинтівкою і плугом». Практично на кожній виставці 1960-х років була присутня робота про перемогу комсомольців і комуністів на селі. Але вище від філософії Чеканюка не здійснювався жоден з авторів. Дослідник соціалістичного реалізму англієць Метью Бовн у 1998 в Лондоні написав найбільше до сьогодні мистецтвознавче дослідження соціалістичного реалізму, де серед згаданих українських митців Вілену Чеканюку приділено особливу увагу й запропонована принципово нова версія побаченого. З погляду Бовна, твір «Перший комсомольський осередок на селі» є першим прославлянням саме куркульської – трудової, а не нової безбожної влади на селі. Симпатію в закордонного глядача викликала група заможних селян, а не комсомольців¹. Таке трактування – усього лише версія, але в частих розмовах з О. Роготченком В. Чеканюк не відповів на запитання симпатії чи антипатії до своїх героїв. Удова митця Є. Чеканюк у розмові з О. Роготченком у 2010 році не спростувала версію Бовна².



О. Орябінський. Натюрморт. Полотно, олія. 1958

Шістдесяті роки стануть напруженими й плідними для улюбленця долі Вілена Чеканюка. За видатні, як написано у творчій характеристиці художника, заслуги в розвитку українського зображального мистецтва він нагороджений медаллю «За трудові заслуги» (1964) та здобув почесне звання заслуженого діяча мистецтв Української РСР. Протягом десятиліття він зробить сім великих за розміром живописних творів, серед яких – «Перше знайомство», «З роботи», «Ранок Сибіру», «Китобої», «За землю», «Кармелюк». Практично всі перераховані роботи були знаковими для пори й виконані з високою майстерністю. «Ранок Сибіру» (1963) повернув митця в бік побудови на полотні монументального образу, який остаточно здобув перемогу у творі «Китобої» (1966). Тут автор зобразив важку працю радянських убивць китів у чужих морях не як героїв, а як виконавців брудної роботи. Твір правдивий, адже митець пів року був членом команди на судні, яке полювало за океанськими велетнями. Картина народилася не однозначна, і багатьом тоді не сподобалася. Справді, силою мистецтва художник показав те, про що боялися говорити вголос. Імперія СРСР ще була потужна й не звертала уваги на боротьбу правозахисників і «зелених», що міцною хвилею піднімалася за кордоном. Герої, зображені В. Чеканюком, були цілком реальні та правдиві, може, занадто реальні й занадто правдиві, аби стати тими героями, якими їх хотіли бачити очільники радянського мистецтва та художні критики. Вілен Чеканюк був сином відомого українського партійного діяча і, безумовно, мав доступ до літератури, яку багато хто з художників ніколи взагалі не бачив. Йдеться про творчість фашистських заборонених художників. Нам видається реаль-

¹ Bown M. Socialists Realist Painting. London, 1998. 506 p.

² Інтерв'ю з Є. Чеканюк / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2010. 8 верес. С. 3.

ною версія про те, що Вілен Чеканюк був ознайомлений із творчістю німецького живописця Франца Айххорста. У живописних манерах і стильових особливостях обох майстрів пензля є багато спорідненого. Хоча це може бути лише збігом. За картину «Китобої» художник нагород не отримав. Твором «Зенітники», розпочатим у 1969 і закінченим після безпосередньої участі митця у війні у В'єтнамі 1970–го, розпочалося нове десятиліття.

Непересічною фігурою в мистецькому житті республіки 1960-х років став племінник ректора КДХІ живописець Ігор Григор'єв. Його творчий почерк, творча манера, стиль життя та спілкування з соціумом відрізнялися від загалу. Уже в портретах 1962 «Мій сусід» і «Портрет» (жіноче обличчя) відсутній навіть натяк на інститутські засади. І чоловічий, і жіночий образи виконані із застосуванням виключно локальних кольорів, а в жіночому портреті при змалюванні обличчя художник не застосував ані тонів, ані напівтонів. У композиції «Привиди реваншу» (1963) І. Григор'єв не побоявся головним героєм зробити оголену чоловічу фігуру, що стоїть

спиною до глядача. Образ реваншиста з обличчям без будь-яких ознак таким способом став другорядним. Того самого 1963-го митець показав портрет «Ю. Рубан», у якому, попри велику схожість з портретованим, з'явилося відчуття колосальної напруги та невдоволеності життям останнього. Обличчя скульптора буде дисонувати з брутално промальованою смугастою сорочкою й геть не закінченою правою рукою, що спирається на спинку стільця. Образ вдавня зовсім не радянським. «Швидка допомога» (1965) могла претендувати на формалістичний зразок у живописі: три фігури, жодного обличчя. Вигадані карети швидкої допомоги та схрещення гілок великих дерев на першому плані контрастують зі слідами від протекторів автівок, що розвертаються у дворі лікарні на другому плані. Це створює атмосферу безладу та безпомічності. Тривога в кожній частині композиції. Твір без запитання і без відповіді. У дусі італійського неореалістичного кіно виконана наступна картина «Валя і Валентин»: хлопець і дівчина чи, може, чоловік і жінка на власному транспорті – мотоциклі «ява» чи «чезета». Пара зупинилася на узбіччі автостради, де в протилежний бік прямують автобус «ЛАЗ» з характерними, запозиченими в Італії форми й автівка-самоскид. Домінує улюблений авторський прийом майже скульптурного ліплення форм фарбами та цілковита аполітичність героїв. Спокійний Валентин тримає мотоцикла в міцних чоловічих руках, а бентежна Валентина – на задньому сидінні. Цей твір підтверджує версію щодо присутності суворого стилю в українському живописі та є беззаперечним доказом існування у вітчизняній зображальності останнього. Це нетиповий герой у нетиповому місці, у нетипових стосунках з навколишньою дійсністю. Робота, як і переважна більшість інших, була піддана суворій критиці. «Студентка», або «Студентка у окулярах» (1965) межувала з поняттям «антирадянщина». У ці роки митець захоплювався можливостями мастихінного живопису, залишаючи грубі сліди від фарби на лобних місцях композиції. Так трапилося і в портреті студентки, усе обличчя якої прошкрябано слідами від залізного мастихіну, а окуляри, відбиваючи світло скельцями, навіть сховали очі моделі.

Роботою «Металобрухт 1946 року» починається новий етап у творчості майстра – етап захопленістю можливостями плакатної техніки в живописному творі: знівечені німецькі танки,



Н. Сиротенко. Гвоздики. Полотно, олія. 1982

над якими переможцем спускається могутній гак тельферної лебідки. Троє робітників, які везуть балони з вуглекислою на тачці, аби різати автогеном метал, з першого погляду взагалі не читаються, залишаючись другорядними в композиції. Транспарант «П'ятирічку за чотири роки» викривлено й закручено так, що перші й останні літери взагалі не зрозумілі. Це вже була гра з художньою радою. Адже відхилити твір з явно радянською тематикою про Другу світову війну члени ради побоялися, але ж і величальних відгуків робота не мала¹.

Серед плеяди митців, яких сьогодні називають шістдесятниками, варта уваги творчість Юрія Луцкевича. Він став членом СХ України 1966 року. Рекомендацію молодому митцеві дав корифей українського живопису Микола Петрович Глущенко, який був дуже обережний у відгуках. Зрозуміло, що дорослий Глущенко відчув могутній таланти юнака. Диплом «Біля причалу» (1959) залишився останньою роботою художника в дусі соціалістичного реалізму та за його принципами. Уже в 1959-му році митець відходить від деталізації одягу, морських хвиль, неба. У 1964-му створено картину «Шофери», схожу більше на твори провідних московських, а не українських живописців. За столиком у їдальні стоять три шофери вантажних самоскидів, які наповнює кран на вулиці. Невимушені пози реальних людей, а не удаваних героїв-будівельників з модних плакатів. Шофери в грубих валянках, зелених бушлатах і строкатих светрах уносять спокій і рівновагу в сюжет². Жодного геройства на будівництві житлової п'ятиповерхівки, жодного пафосу. Реальні дії реальних людей, нормальна розмова й вирази облич. Інтрига в іншому. Серед шоферської братви – одна жінка-шофер. Це вже соціальний аспект, який митець вирішує без піднесення минулих років. «У дні війни» (1965) – це живописний твір, що розповідає про воєнне лихоліття зовсім іншою мовою – без атак і зброї. На підвіконні сидить медична сестра в білому халаті, білій хусточці й у валянках. Коло вікна на милицях стоїть солдат у халаті спиною



Г. Зоря. Дари Землі. Полотно, олія. 1988

до глядача. Знову без пафосу, знову життєва правда. Ю. Луцкевич любив створювати жіночі портрети. Серед відомих – «Портрет» (1966), «Ляльковий майстер», «Портрет дружини» (1968). Усі твори дуже характерні, психологічні та індивідуальні. 1968-го з'явилася композиція «Військова музика». Робота велика – 2х2 м. Військовий духовий оркестр зображено єдиним цілим. Велика зелена пляма з ледь промальованими обличчями музик, які грають. Спиною до глядача стоїть диригент, а за спинами музик вигадана, незрозуміла споруда, що складається з окремих будинків. Два придуманих образи єдності – людської та архітектурної. Твором «На околиці» розпочався новий етап у творчості майстра, де від реалізму соціалістичного й несоціалістичного гадки вже не залишиться. Живопис переміг і став на довгі роки домінуючим складником практично усіх робіт Юрія. Художник назавжди позбувся дрібних деталей, академічно змальованих фігур і чіткої побудови композиції. Його твори спочатку дратували митців і критиків, але з роками стали предметом копіювання.

¹ Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х рр. ХХ ст. – поч. ХХІ ст. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. С. 145.

² Смирна Л. Ідеологічний фактор стилістичної класифікації українського мистецького неконформізму. *Мистецтвознавство України*: [зб. наук. пр.] / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ, 2008. Вип. 9. С. 300–314.



Г. Якутович. Козак з мушкетом. 1980

**ІДЕОЛОГІЧНА ПРИРОДА
УКРАЇНСЬКОЇ ГРАФІКИ
1920–1980-х**

Графіка радянської України довоєнних років, періоду війни 1941–1945 рр., а також наступних років після перемоги над фашизмом у розвитку мистецьких процесів держави була й залишається найбільш трагічною і ще досі не дослідженою з погляду соціальних, політичних, економічних і моральних чинників, які впливали, а подекуди формували магістральні лінії розвитку мистецтва. Об'єднання в часовий простір шістьох десятиліть між 1920 р. і 1980 р. є цілком умовне з точки зору вивчення періоду. Мистецькі процеси між 1929-м – роком святкування п'ятдесятиліття голови держави Й. Сталіна, початком культу його особи, масових репресій, а в Україні фактичним знищенням переважної більшості національної інтелігенції, голодом, Голодомором, колективізацією, індустріалізацією – і червнем 1941 р., початком війни, докорінно відрізняються від художніх процесів періоду воєнного лихоліття. Як не парадоксально, процес руйнації митця в довоєнний період, що насамперед був зумов-

лений політичним тиском і страхом фізичного знищення, для воєнного графічного мистецтва (плакат, олівцевий малюнок), відіграє зворотну роль. Митець, що не потрапив в окупацію, а особливо військовий художник, набуває вже зовсім іншого статусу. Графічне мистецтво збагачується рисами соціальної значущості, бо стає провідником між державою і народом. Митець у такий спосіб перетворюється на постать, тимчасово необхідну державі й державному апарату. Тиск з боку цензури не зменшується, але стає іншим, культ особи Сталіна на деякий час поступається місцем пропаганді, а митець, особливо фронтовик, перетворюється на виконувача державного замовлення. Переважна більшість художників-живописців та скульпторів на фронтах перекваліфікуються на графіків, бо олівцевий малюнок через зрозумілі причини є єдиною можливістю творчої праці.

Повоєнний період різко відрізняється від двох попередніх. Практично відсутня боротьба за мистецькі напрямки, під гаслами якої пройшла



О. Долотін.
Балтієць. Плакат. 1955



В. Калуцький. Кінофестиваль, на честь 50-річчя великого Жовтня. Гуаш. Кіноплакат. 1967



І. Литовченко. Під прапором марксизму-ленінізму – вперед до перемоги комунізму! Плакат. 1956

перша половина 1930-х років, аж до утвердження в другій половині державного методу соціалістичного реалізму. Художня творчість, передусім графічна, як найбільш масова, відчуває стовідсоткову підпорядкованість державному замовленню та державному контролю.

Після жовтневого перевороту українські художники-графіки стали працювати в нових соціальних умовах, де жорсткі правила соціального замовлення межували з боротьбою за виживання. Економічний занепад, розлад побуту та функціонування багатьох видавництв, культурних установ і виникнення великих мас людей, вилучених зі звичного соціального середовища, стали однією з причин того, що деякі форми та жанри графічного мистецтва тимчасово відійшли на другий план. Політична графіка, агітплакат у добу громадянської війни стали одними з провідних різновидів графіки. Жанровий діапазон політичних плакатів доби громадянської війни 1920-х був досить широкий: від «соціального примітиву», адресованого малописьменним верствам населення, до більш складних за сюжетом, часто із віршованим текстом.

«Про зміст плакатів красномовно говорять вже їхні закличні написи: “На коня, робітнику і селянину!”, “Вступайте до Червоної кінноти!”, “Чого вимагає революція від неможливого селянина?”, “Селяни, дайте хліб революції!”, “Потухшие паровозы, стоящие фабрики ждуть уголь Донбасса!”, “На кого працюють дезертири?”, “Прочь бандитов – врагов трудящихся!”¹. Серед майстрів, які працювали з 1919 р. в галузі

¹ Українська радянська графіка / упоряд. І. Врона. Київ, 1958. С. 6.



Ю. Мохор, О. Терент'єв. Комунізм. Картон, гуаш. 1968

плаката, були українські митці різних поколінь, шкіл і художніх течій: А. Страхов, В. Єрмилов, З. Толкачов, О. Хвостенко-Хвостов, Б. Єфімов, Б. Силкін, Б. Косарев, О. Маренков, інші. Агіта-



Ю. Мохор, О. Терент'єв. Хай живе марксизм-ленінізм. Плакат. 1956



А. Босулаєв.
Афіша до кінофільму «Вибух». 1928



В. Єрмилов.
На охороні підступів. Суперобкладинка. 1933



Невідомий художник. Три паради. Кіноплакат. 1931



В. Єрмилов. Війна над світом встає. Суперобкладинка. 1933



Паррієго. Селянине! Поле так само є фронтом боротьби. Плакат. 1937. Іспанія



П. Горілий. Хай живе Червона Армія.
Плакат. Друга половина 1930-х

Кабедо.
Загальна робітнича спілка.
Плакат. Ймовірно, 1939.
Іспанія



Томас. Зараз, як і раніше, Червона допомога Іспанії піклуватиметься про вашу родину. Плакат. 1937. Іспанія



Невідомий художник. Агітаційна німецька листівка часів окупації. 1942–1943



Невідомий художник. Агітаційна німецька листівка часів окупації. 1942–1943

ційний зміст у плакатах посилювався завдяки лаконічному малюнку, стислому, але багатомовному образному рішення, часто декоративній та умовній подачі кольорових сполучень. «Серед творів А. Страхова тих років слід насамперед назвати плакат-діораму “Один боець упав – мільйон іде на зміну”, що був складовою ансамблю пам’ятника-обеліска Героям революції, відкритого в Катеринославі 1 травня 1919 року, та плакат-фриз “Червона кіннота не знає перешкод” для спорудженої влітку 1920 р. Триумфальної арки на честь Першої кінної армії»¹.

Слід вказати на високу політичну організованість роботи над випуском друкованого плаката. 1920 р. в Україні створюються «Вікна сатири РОСТА» (на зразок московських) – харківське відділення «УкрРОСТА» і одеське «ЮгРОСТА» або «ОдукРОСТА». На початку 1920-х український політичний плакат випускався великими серіями та тиражами, порівняно з іншою друкованою продукцією. Для художників плакат ставав тим жанром, де вони часто випробовували та використовували нові образно-художні прийоми.

¹ Владич Л. Майстри плаката : Альбом. Київ, 1989. С. 56.

«Характерною ознакою плаката, як відзначалося в літературі, була надзвичайна стильова різноманітність, за якою вже можна побачити те розшарування, яке призведе згодом до виникнення творчих угруповань. Суто реалістична мова, усталені академічні засоби виконання одних плакатів поєднуються зі сміливими формальними шуканнями в інших»². Політична графіка 1920-х – початку 1930-х мала міцну соціальну та економічну підтримку з боку офіційної влади. Водночас вона проходила через жорна державної цензури. Кіноплакати, театральна реклама 1920–1930-х заповнили художній ринок, надали можливість отримати митцям соціальне замовлення.

Отже, пропонований новий метод реального відображення стає логічним та єдино спроможним задовольнити замовлення керівництва – комуністичної партії та радянського уряду – в змалюванні класової боротьби. Від художника також вимагається прояв класової свідомості та необхідність активної участі в класовій боротьбі.

² Белічко Ю. Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни. Київ, 1980. С. 94.

З квітня 1932 р. постановою Центрального комітету «До реорганізації літературних і мистецьких організацій» бере початок практичне знищення нерадянської свободи творчості на всій території СРСР і, звичайно, УРСР. Це рішення проголосило закінчення не лише класової боротьби в мистецтві, а й кінець усіх мистецьких надбань та перетворень п'ятнадцяти попередніх років. Разом із селянством митці увійшли до нової колективної ери. Страх фізичного знищення скерує творчі процеси наступних періодів. Дослідження пластичних мистецтв 1930-х пропонуємо починати з попереднього періоду, нерозривно пов'язаного в ідеологічній і мистецькій сферах. З початком 1930-х розпочинається політизація в мистецтві, яка охоплює і навчальний процес. Нарком освіти в Україні М. Скрипник виступає на захист зв'язку мистецтва з виробництвом, а школу М. Бойчука розглядає як найбільш пов'язану з виробничим напрямком, вважаючи останню однією з умов розвитку Харківського художнього інституту (С. Нікуленко). Лекційна пропаганда, декларативна моральна й матеріальна підтримка авторів, орієнтованих на метод соціалістичного реалізму, встановлюють нові експозиційні й естетичні стандарти, власне, ідеологічні норми, що негативно відіб'ється на характері пластичного мислення української графічної школи. Вже друга половина 1930-х продемонструє монополізацію реалістичного типу мистецтва з усіма наслідками щодо формотворчості стилів.

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

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

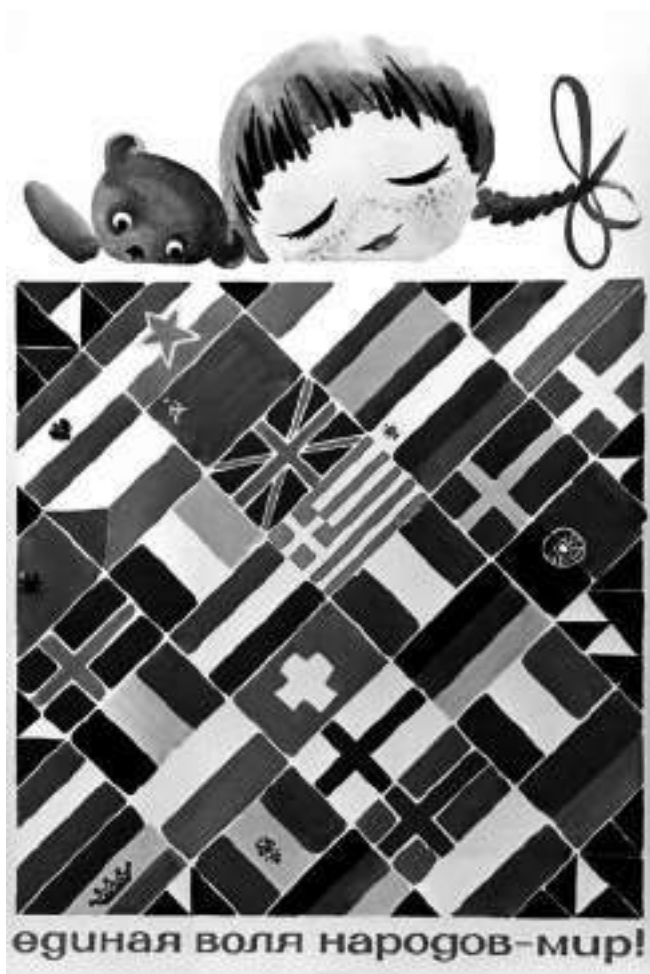
Єдиною спільною рисою для митців графічного цеху залишається талант і майстерність, яку, попри всі політичні катаклізми, в україн-

ському митцеві не вдалося знищити, адже мистецтво графіки в Україні базувалося на міцних національних традиціях і професійних школах, де творчий шлях у становленні та розвитку визначив її місце як одного з основних демократичних і доступних видів зображального мистецтва.

На початку 1930-х, після постанови від 23 квітня 1932 р. про перебудову літературно-художніх організацій, видання плакатів було сконцентроване при видавництві «Література і мистецтво» (Харків). Плакат як різновид графіки повністю перейшов на рейки тоталітарної ідеологічної системи держави. Одне з яскравих свідчень того – плакат А. Страхова «Дніпрельстан збудовано», де на тлі дніпровської греблі – усміхнене обличчя звичайного робітника, середнього трудівника без особливих національних та соціальних прикмет. Цитата з висловлювань Сталіна про те, що «нема таких фортець, яких більшовики не змогли б здобути», доповнює закличний і мажорний характер цього плаката. Ще в п'ятдесяті роки в солідних дослідженнях, присвячених українській радянській графіці, писа-



О. Довгаль. Куркуль ховає хліб під замок. Плакат. 1930



А. Штанко. Єдина воля народів – мир. Картон, гуаш. 1984

лося: «Заслужують схвалення плакати “Клянемося тобі, товаришу Ленін...”, “Хай живуть ХХ роковини великої пролетарської революції в СРСР” П. Горілого, “Справа паризьких комунарів безсмертна!” Г. Титова, “Вперед, ребята!” Є. Светличного». Чимало було видано в 1930-ті плакатів оборонної тематики, де прославлялася непереможна Червона армія (що не врятувало її від трагедії 1941–1942 рр.). Красномовні назви плакатів: «Хай живе Червона армія – вірний і могутній вартовий пролетарської революції!» (1933, П. Горілий), «Привіт бійцям-прикордонникам, зірким вартовим радянських кордонів!» (1936, художник М. Хазановський), «Дамо країні соціалізму тисячі нових відважних парашутистів», «Якщо завтра війна...» (1939, Н. Карповський), «Готуйся до оборони СРСР» (1940, А. Акопов). Теми і завдання українського плаката другої половини 30-х років ХХ ст. тісно переплітаються з аналогічними плакатами російських та німецьких видань. Того самого 1933 р. з'являється відомий плакат українця А. Страхова «Реальність наших плянів – це ми з



Л. Канторович. Мир переможе війну. Плакат. 1951

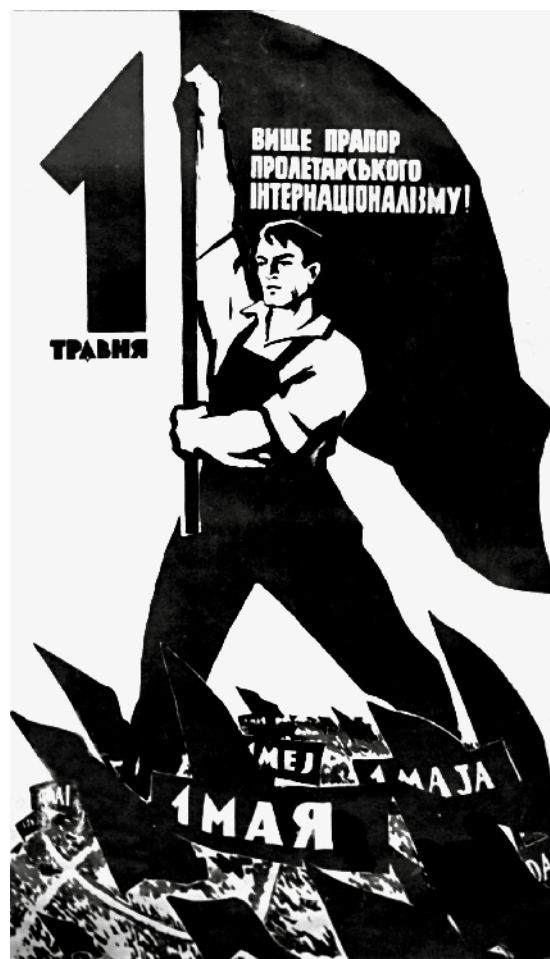


О. Долотін. Плакат. Дипломна робота. Картон, гуаш. 1955

вами». Твір цілком відповідає вимогам часу й демонструє відданість митця загальній доктрині. Лише намічена в малюнку деталь греблі Дніпробуду вказує на країну виконання твору. Все інше – це образи з навколишнього життя країни Рад, де на першому, титульному місці, як на іконі в оточенні святих, зображено Й. Сталіна. Незважаючи на площинне зображення всіх персонажів, голова Сталіна в півтора рази більша за голови робітників, червоноармійця, ученого та письменника М. Горького й у два рази більша від голови піонера. Парсунністю зображеного лідера художник пропонує сприйняти «батька народів» як бога. З погляду професійного виконання – це високохудожній твір, змальований з урахуванням іконописних прийомів, підтриманий складними світлотіньовими ефектами, де незрозуміле джерело світла вихоплює головного героя, відриваючи його від останніх зображених і концентруючи увагу глядача саме на портреті Сталіна. Для тих, хто не розуміє підтексту, внизу вздовж усього горизонтально вирішеного плаката розміщено слова (як напис телеграфної



О. Капітан, Л. Капітан. Комуністичний маніфест XX століття. Плакат. Видавництво «Мистецтво». 1961



О. Капітан, Л. Капітан. Вище прапор пролетарського інтернаціоналізму. Плакат. Видавництво «Мистецтво». 1963

стрічки) – «Реальність наших плянів – це ми з вами». Ми – це Сталін. Теми і завдання українського плаката другої половини 1930-х тісно переплітаються з аналогічними плакатами російських та німецьких видань. Головною дійовою особою німецьких графіків стає А. Гітлер і німецький народ. Спорідненість цього виду мистецтва в СРСР вбачаємо у зображенні Й. Сталіна, керівних осіб комуністичної партії, робітників і військових. Загальний інтерес серед країн з тоталітарними системами (особливо СРСР та Німеччини) підкреслює агітаційний плакат М. Алперета, А. Шайхета, С. Тулеса про родину Філіпових, що вийшов до днів Німеччини в країні Рад і був надрукований німецькою мовою. Берлінський фотограф-художник Ерік Ринка створює того самого 1931 р. плакат-відповідь «Будівельник Фурнес з товаришами» (із серії німецькі Філіпови). Водночас існували й відмінності у плакатному мистецтві зазначеного періоду в тоталітарних країнах – СРСР, УРСР і Німеччини. Низка плакатів 1932 і 1933 рр. –

періоду остаточного приходу А. Гітлера до влади – зроблені як гротескні, а часом і відверто опозиційні. Е. Блюменфельд («Гітлер і череп», 1933) зображує портрет фюрера, де половина обличчя – це череп без шкіри, Д. Хартфілд створює плакати «За мною стоїть об'єднана нація» (1932), «За мною стоять мільйони» (1933). В останньому художник відверто кепкує з фашистського лідера, вкладаючи в його руку пачку грошей. Зрозуміло, що в радянській Україні такого зображення вождя бути не могло.

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

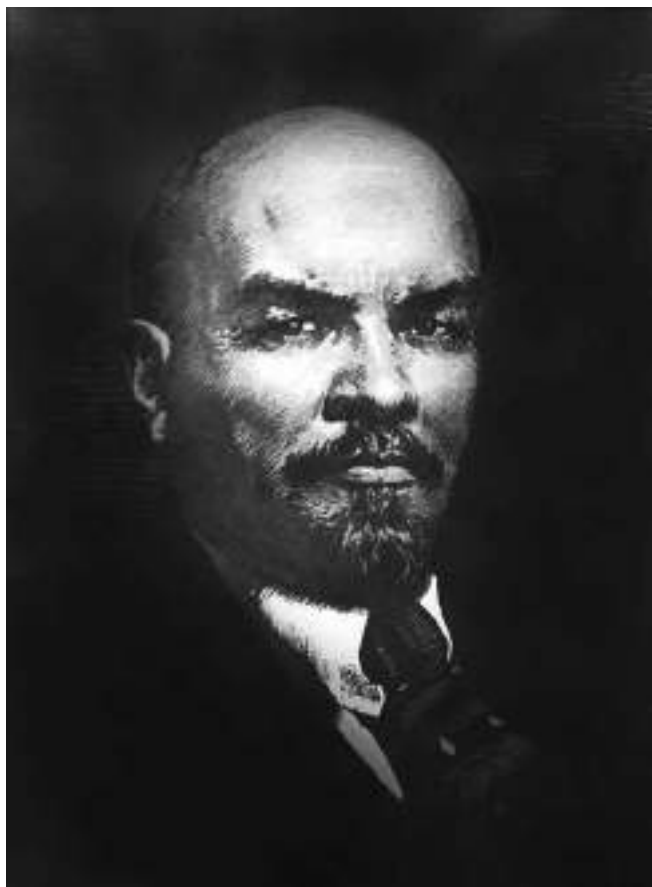


І. Крупський. Вітчизну свою ми славимо працею!
Акварель, гуаш. 1955–1956

С. Гришин.
Плакат. 1959



А. Широков. Плакаты з техніки безпеки шахтаря. 1959



Г. Гаркуша. В. І. Ленін. Кольорова ліногравюра. 1953



О. Сахновська. Плакат. Картон, змішана техніка. 1980

У «Перці» протягом десятиліть друкували свої малюнки К. Агніт, Л. Каплан, С. Самум, О. Козаренко. Вміщували також свої карикатури А. Петрицький, Б. Фрадкін, А. Волненко, Ю. Ганф, В. Нерубенко, О. Довженко, інші. 1938 р. газета «Советская Украина» відкрила виставку, де було представлено близько 400 малюнків. Відзначалося: «Сатиричні рисунки і карикатури українських художників свідчать, що арсенал їх художніх засобів у цей період значно збагатився. Більше уваги звертається на художню грамотність рисунка, на його лаконічність і виразність, на чіткість і дохідливість композиційної побудови, прийоми стають різноманітнішими, підтекстовки гострішими і дохідливішими. Швидко й успішно розвивається в ці роки кольорова карикатура».

У загальному історичному творчому процесі розвитку книжкової графіки період 1920-х – початку 1930-х відіграв значну роль. 1922 р. було створено Український науково-дослідний інститут книгознавства, де серед інших проблем широко вивчали мистецтво оформлення книги; 1924 р. було організовано поліграфічний факультет при Київському художньому інституті. Друковану

продукцію в цей час випускають 49 видавництв (з них тільки 23 державні!).

Конструктивно, чітко та логічно використані елементи народно-декоративного мистецтва, візерунки, шрифтові композиції на титулі геометрично виразно поєднані з малюнком у роботах О. Судомори («Українські народні вишивки». Альбом, 1927), І. Падалки («Енеїда» І. Котляревського, 1931), О. Сахновської («Лісова пісня» Лесі Українки, 1929), в ілюстраціях до збірки віршів В. Курочкіна (1934), видань «Історії громадянської війни» (1934), «Каталог виставки української книжкової графіки» (1929), «Рейд до Скандинавії» (1930) В. Єрмилова. У творчому доробку В. Єрмилова також збереглися ескізи та макети оформлення книг, де простежуються окремі фази еволюції процесу роботи майстра над художнім образом окремого видання. Гострою за малюнком та динамічною за композицією була кожна обкладинка видань, оформлених В. Єрмиловим: журнал «Авангард» (1930), видавнича марка «УРЕ» (1931), журнал «Культура і пропаганда» (1933). Титули В. Єрмилова вирізняються класичною врівноваженістю основних елементів книжкового декору, художник



С. Бродський. Обкладинка рекламного буклета «Сіялки». 1960



І. Крупський. Все готове – хоч завтра в поле! Плакат. 1951



І. Литовченко. Оригінал плаката, замовленого видавництвом «Мистецтво», на тему «Підвищення врожайності цукрового буряку». 1956



О. Юнак.

Прекрасна Україна. Плакат. 1954

також прагнув використати брусковий шрифт (жирний та вузький гротеск), вузькі та широкі лінійки, бордюри.

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

Зі зміною художньої політики держави після постанови 1932 р. особливо міцну соціальну та економічну підтримку з боку офіційної влади отримав політичний плакат. Ця галузь повністю перейшла на рейки тоталітарної ідеологічної системи. Характерним стало використання в ній цитат з промов Й. Сталіна. Образ вождя та політичні гасла поширилися також у станковій та книжковій графіці. Деформуючі зміни в цих ви-



О. Капітан, Л. Капітан. Праця на полях і фермах – це благородна і почесна праця. Молодь на ферми! Плакат. Видавництво «Мистецтво». 1962

дах творчості відбулися у представників школи М. Бойчука.

Як і про переважну більшість української інтелігенції з визначенням «ворог народу», практично до перебудови писати мистецтвознавчі розвідки було спочатку заборонено, а пізніше «небажано». У липні 1937 р. було страчено М. Бойчука з найталановитішими його учнями Іваном Падалкою та Василем Седляром, кілька місяців по тому, у грудні 1937-го не стало талановитої учениці, дружини й вірного друга майстра – Софії Налепінської-Бойчук, яка витримала нелюдські тортури сталінських допитів, але не зрадила ідею і не підписала запропонованих слідчими документів каяття. Офіційне радянське мистецтвознавство протягом довгих років робило все можливе, щоби викреслити ім'я Михайла Бойчука з історії українського мистецтва. Насправді: «...Михайло Бойчук намагався виховати у своїх учнях



Ю. Мохор, О. Терентьев. Як орлята орлицею, бойовою, завзятою, гордимось трудівницею – ланковою Заглагою. Плакат. Кінець 1950-х



І. Крупський. Добрі коні – гордість колгоспу! Темпера. 1956



І. Литовченко. Плакат, виданий Державним видавництвом образотворчого мистецтва та музичної літератури. 1956



О. Капітан.
За честь колгоспу. Літографія. 1954–1955



О. Долотін.
Готуйся до спартакіади. Плакат. 1955



А. Акопов.
Молодь, опанувуй мотоспорт. Плакат. 1940



М. Альперт, А. Шайхет, С. Тулес. Віра і Надія Філіпови – тенісистки. Фотоплакат. 1931. Німеччина



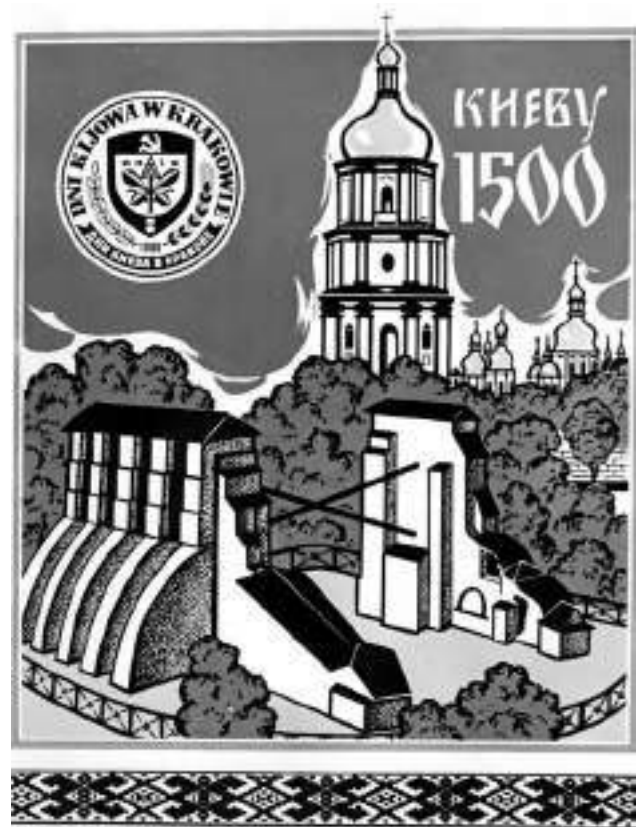
В. Шевченко. Слава радянському спорту! Плакат. Гуаш. 1954



Ю. Мохор. До нових перемог! Плакат. Акварель, гуаш. 1955



В. Пащенко. Бережіть пам'ятники історії та культури! Плакат. 1967



Ю. Ігнат'єв. 1500 р. Києву. Плакат. 1982



Ю. Ігнат'єв. Сторінками історії. Плакат. Початок 1980-х



Ю. Ігнат'єв. Аркадій Гайдар. 1983

почуття усвідомлення великого призначення бути художником, прищепити їм розуміння високих завдань мистецтва», – напише в ґрунтовній праці про свого батька-бойчукіста відомий львівський мистецтвознавець Я. Кравченко¹. Водночас серед усього доробку бойчукістів саме графічна творчість збереглася найкраще. Графічні листи експонували ще за життя бойчукістів на різних виставках, у тому числі закордонних. Графічні роботи М. Бойчука та його учнів, як і їхні монументальні твори, практично завжди спиралися на національне мистецтво, першоджерело якого митець ототожнював з візантизмом, ідучи таким чином шляхом синтезу мистецтва. Національні здобутки художники кола Бойчука намагалися поєднати зі світовими, що й відривало українську культуру від тоталітарної московської та споріднювало її з найрозвиненішими країнами нового і старого світу. Твори бойчукістів сягали рівня Ж. Брака, А. Дерена, А. Матісса, Д. Рівери, П. Пікассо, інших відомих світових митців. Графічне мистецтво бойчукістів було в центрі уваги мистецтвознавців довоєнної доби.

У великому (неопублікованому) матеріалі репресованого мистецтвознавця Ф. Ернста «Графічне мистецтво на Україні» початку 1930-х рр. є підтвердження сучасної думки про світове значення графічної школи М. Бойчука². Графічний доробок школи та кола Михайла Бойчука постає сьогодні кількома напрочуд сильними, талановитими художниками, творчість яких була зупинена радянською владою, її тоталітарною доктриною. Насамперед це сам Михайло Бойчук, родоначальник нового напрямку в зображальному мистецтві України. Графічних творів М. Бойчука до сьогодні залишилося небагато. Це передусім «Проект театральної марки» (1918 р.), лист «Несіть подарунки Червоній Армії» (1920 р.), «Жінка біля столу» (1926 р.). Усі малюнки майстра глибоко національні, водночас зовсім не реалістичні. Оспівуючи образи трударів, селян, воїнів, він звертався до народної картини, підкреслюючи щоразу самотність національної культури.

¹ Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час. Київ, 2005.** Про Михайла Бойчука та його школу було написано сотні неправдивих матеріалів у радянській пресі. Лише протягом останнього десятиліття почали відкриватися справжні сторінки справжньої історії.

² Ернст Ф. Графічне мистецтво на Україні (1929). Від. рукоп. ІМФЕ НАН України. Ф. 13. Оп. 3. Спр. 46. Арк. 10. (Цит. за: Соколюк Л. Графіка бойчукістів. Харків ; Нью-Йорк, 2002. С. 223).



П. Чобітько. 90 років від дня народження Пабло Пікассо. Типографічний відтиск. 1971

Саме вчення М. Бойчука про національні ознаки твору допоможуть розвитку в графічному мистецтві кінця двадцятих – початку тридцятих років нового напрямку, підхопленого та розвинутого учнями й однодумцями М. Бойчука – Софією Налепінською-Бойчук, Оленою Сахновською, Олександром Рубаном, Іваном Падалкою, Михайлом Зубарем, Марією Котляревською, Олександром Довгалем, Мойсеєм Фрадкіним, Бером Бланком, Василем Седляром, Охримом Кравченком, Оксаною Павленко.

Можливо, жажливий 1937 р. почався для майстра двадцятьма роками раніше, у 1917 р., коли Бойчук переїхав із Західної України до Східної, очоливши в Києві в Українській академії мистецтв монументальну майстерню. Це був початок триумфу та трагедії – фізичного знищення майстра й водночас світового визнання українського генія та його школи.

На початок 1930-х Софія Налепінська-Бойчук стала самостійним, глибоким і напрочуд обдарованим графіком. Саме 1930 р. художниця оформила модний на ту пору літературний твір



С. Бродський. Марка видавництва «Техніка». Київ. Початок 1980-х



С. Бродський. Завод ім. Лепсе. Київ. Початок 1980-х



С. Бродський. Севастопольське відділення худфонду УРСР. Початок 1980-х



С. Бродський. Донська галено-фармацевтична лабораторія. Початок 1980-х



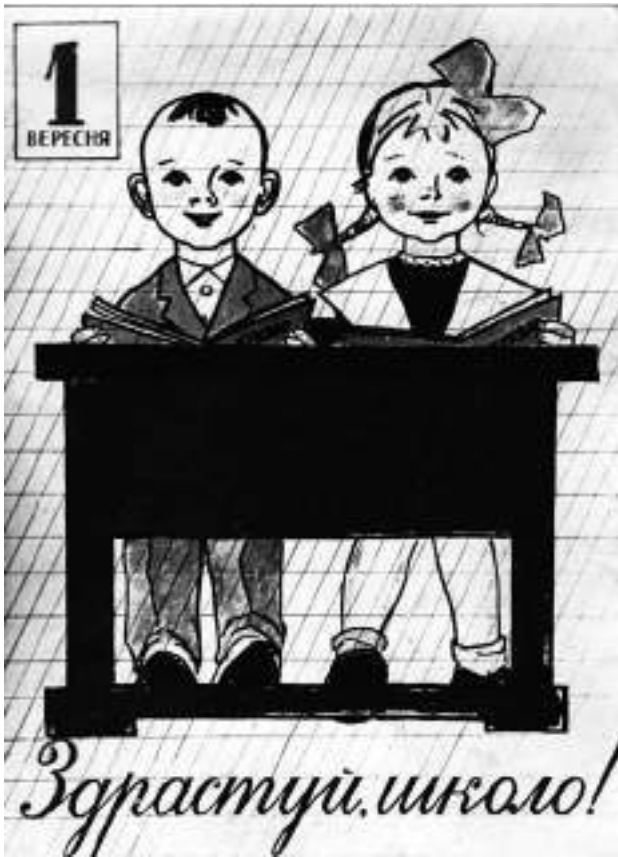
І. Олександрович. Півень-авральник. Журнал «Перець». 1956



В. Зелінський. Перевір рахунок. Туш, перо. «Перець». 1960 р., № 8



К. Заруба. Малюнок у гумористичний журнал. 1947



Ю. Мохор. Здрастуй, школо! Папір, акварель, гуаш.
Видавництво «Мистецтво». 1966



А. Фейгін.
Лікбез. Ліногравюра. 1969



В. Лучко. А я також Валя. Ліногравюра. 1963



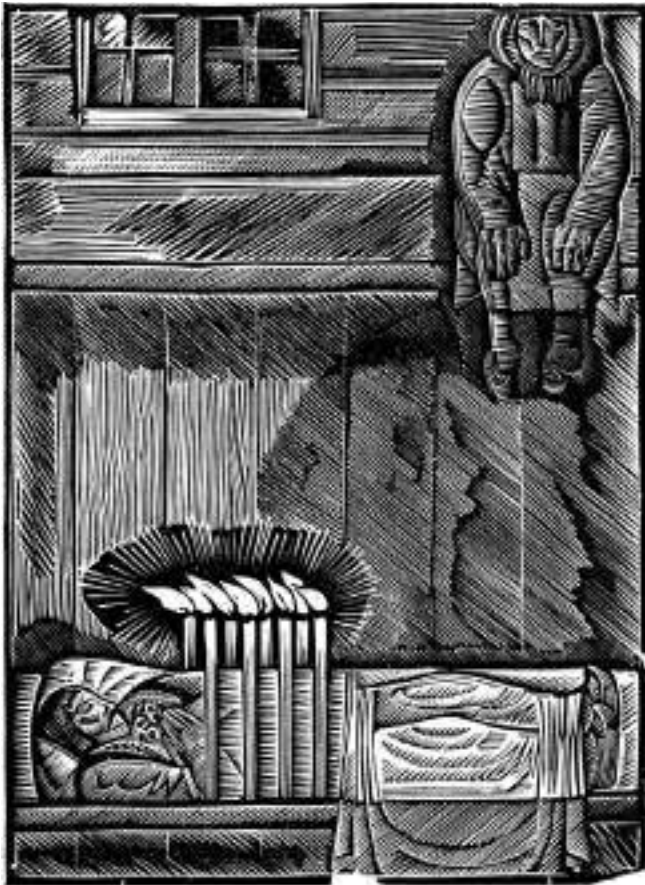
М. Маловський. Завзятий маляр. Акварель. 1961



В. Сірий. Рибалка. Малюнок. Олівець. Початок 1960-х



Г. Якутович. Ілюстрація і шмуцтитул до драми І. Кочерги «Ярослав Мудрий». Дереворит. 1963



Г. Якутович. Тіні забутих предків. Дереворит. 1963

Степана Васильченка «Олив'яний перстень». Захоплення національною ідеєю літератора і графіка дали чудові результати. Глибинність образів у змалюванні селян-трударів, міського та сільського пейзажів, юнаків, що вирушають у подорож, літературними засобами письменника відгукнулися у важкій графічній техніці – деревориті – молодій художниці. Твір С. Налепінської-Бойчук «Геть шкідника» 1931 р. як і «Пацифікація Західної України» 1932 р. (обидва дереворити) можна вважати відповіддю на події початку тридцятих – перші масові арешти української інтелігенції та сфабриковану справу «Спілки визволення України» 1930-го року, спрямовану проти «таємних націоналістичних організацій», учених, письменників, музикантів. Водночас, незважаючи на політичність мотивів зображуваного, художниця досягає грою локальних мас білого і чорного, особливо в «Пацифікації Західної України», різними напрямками композиційного руху верхньої частини аркуша із зображенням кінних воїнів на тлі польського, вірогідно карпатського села, і семи людських фігур на першому плані, що рухаються в протилежний від вершників бік, ефекту тривоги і розпачу. Переходом від книжкової до станкової графіки С. Налепінської-Бойчук можна вважати ілюстрацію до новели Олександра Копиленка «На землю» (1932). Монументальний прийом великих за об'ємом мас художниця застосує в гравюрі «Піонери» 1933 р. У цьому разі тема домінує над усіма іншими складниками твору, а зображення піонера на тлі портрета Леніна можна вважати намаганням врятувати себе та чоловіка від неминучого знищення. Хоча навіть цей заангажований твір графічного мистецтва, зроблений за чотири роки до страти митця, є прикладом високої художньої майстерності. Про кілька графічних робіт С. Налепінської-Бойчук, зроблених між 1933 і 1937 рр., «Колгоспні ясла», «Прогулянка», «Сталін – вождь мільйонів» згадує в найбільшій розвідці про графіку бойчукістів харківська дослідниця Людмила Данилівна Соколюк. На жаль, ці твори не збереглися. П'ятого грудня 1937 р. Софію Налепінську-Бойчук після тримісячних тортур було страчено з обвинуваченням «ворог народу», з яким художниця, залишаючись під вартою, не погодилась і документа не підписала.

Учениця С. Налепінської-Бойчук Олена Сахновська, талановита представниця тридцятих років, після оформлення драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» 1929 р. заявила про себе як про непересічну особистість й одну з найбільш могут-

ніх постатей українського графічного мистецтва. Принциповою відмінністю кращих робіт кінця 1920–1930-х О. Сахновської було прагнення до виразної сполуки лаконічної об'ємно-просторової подачі форми першого плану зі складним, деталізованим другим планом (фронтиспис до драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня», 1929), гравюра на дереві «Біла віялки» (1929) та цикл дереворитів «Жінка в революції» (1932).

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



О. Кузьменко. Танок. Дереворит. 1969



О. Данченко. «Троянці у поході». Фронтиспис до поеми І. Котляревського «Енеїда». Ліногравюра. 1968



В. Лучко. Ілюстрація до роману Т. Мигаля «Вогонь і чад». Гравюра на дереві. 1969



А. Паливода. В. Шекспір, «Отелло». Літографія. 1967



Р. Багаутдінов. Маркс і Енгельс. Ілюстрація до «Книги для читання з нової історії». Ліногравюра. Друга половина 1970-х



О. Мікловда. Збірка «Народ і релігія», «Без попа і Бога нам свободна дорога». Гравюра на пластику. 1979

Початок тридцятих років пов'язаний з ім'ям досі мало згадуваного українського графіка Олександра Рубана, відомого переважно як оформлювача друкованої продукції. «...Рубан залишався неперевершеним майстром мініатюрної графіки», – констатує Л. Соколюк, з якою можна цілком погодитися, додавши, що засади школи Бойчука у творчості О. Рубана віддзеркалюються надзвичайно потужно та яскраво¹. Саме відданість учителю та намагання мовою графіки підтримати розвиток сучасної української прози та поезії у творах А. Головка, М. Рильського, П. Тичини, В. Сосюри, Ю. Яновського, Л. Смілянського наразили художника на звинувачення у формалізмі, і, врешті, призвели до його арешту восени 1942 р. Олександр Рубан, який сповідував творчість Т. Шевченка, Я. Купали, молодих талановитих українських літераторів, органи НКВС інкримінували антирадянську українську націоналістичну позицію. Дата страти художника досі не відома. За десять років плідної творчої роботи – до початку війни О. Рубан, сповідуючи в графіці техніку деревориту, встиг зробити оформлення до творів М. Рильського «Знак терезів» (1932), де в захопленні новобудовами він створює образи робітників на тлі заводів, логічно об'єднавши в композиції аркуша міфічно великі терези, де молот молотобійця – символ реалістичної сучасності часу, що переважає атрибути лірики – гусяче перо, арфу й альтанку, розташовані з другого боку терезів. Цей твір радше символічний, ніж формалістичний. Митець, потужний рисувальник, стовідсотково підтримує в ньому політику молодій держави, ілюструє ставлення поета та своє особисте до навколишнього життя. Фронтиспіс до збірки «Знак терезів» можна вважати блискучим прикладом поєднання муз – поезії та графіки. На шостій Всеукраїнській виставці, що відбулася 1935 р., О. Рубан репрезентує ілюстрації до творів Т. Шевченка, а також самостійний дереворит «Ганьба зрадникові». Ці твори не збереглися, про їхнє соціальне навантаження можемо судити з огляду на назви. Саме в цей час інший художник, живописець В. Костецький, розробляє тему майбутнього твору «Допит ворога», що буде закінчено на початку 1937 р. і який стане знаковим для тих часів. Цілковито імовірно, що графічний аркуш «Ганьба зрадникові» став поштовхом до живописного твору «Допит

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

ворога». Творчість Олександра Рубана другої половини 1930-х докорінно змінюється. Як і у переважній більшості художників, у творах майстра з'являється радянська символіка та ознаки сучасності – літаки, парашути, як, наприклад, на титульній сторінці до пісенника Леоніда Зимного (1937). Можливо, це відповідь на відому сталінську фразу тієї пори «Жити стало краще, жити стало веселіше...» Рятуючи себе від звинувачень у формалізмі, на межі 1940-х О. Рубан укотре звертається до творчості Т. Шевченка, монументи якого роботи російського скульптора М. Манізера та архітекторів Й. Лангбарда, Є. Левінсона відкривають у Харкові (1935), Києві та Каневі (1939). До виставки 1940 р. «Ілюстратори Кобзаря» О. Рубан виконує низку ксилографій, доля яких, як і доля автора, досі залишаються невідомими.

Потужною постаттю в мистецькому житті України 1930-х років є Іван Падалка. На початок періоду, що висвітлюється, митцеві виповнилося 35 років, він був освічений, талановитий, національно свідомий і надзвичайно працьовитий художник. За свідченням П. Ковжуна, І. Падалка увібрив у себе «...три покоління української мистецької думки». Йшлося про О. Сластіона, учителя з миргородської школи, Федора Кричевського з Київського художнього училища, Михайла Бойчука з Київської академії мистецтв, який став не лише вчителем, але й близьким другом та однодумцем. З кінця 1920-х (1927) разом з О. Хвостенком-Хвостовим та А. Петрицьким І. Падалка бере участь в ілюструванні «Червоного перця» – найактуальнішого та найгострішого масового сатиричного українського видання. Тут художник знайомиться з харківською письменницькою елітою, долю якої – тортури та фізичне знищення – розділить десятьма роками пізніше – 1937-го. Кепкуючи з друзів письменників, І. Падалка змальовує в «Червоному перці» шаржовані образи В. Блакитного, О. Вишні, М. Йогансена. У менш реалістичних персонажах можна вгадати М. Семенка, Ю. Смолича, Ю. Яновського, художників В. Меллера та А. Петрицького. Дружба з письменницьким світом Івана Падалки продовжується в будинку «Слово», де останній проживе 9 щасливих років у сусідстві з майбутнім розстріляним українським літературним відродженням. Фізичної межі у творчості Івана Падалки кінця 1920-х і початку 1930-х не існує. Енергетично насичені, бадьорі, композиційно вивірені графічні твори цього



О. Губарев. Екслібрис О. Роготченка. 1971



А. Паливода. В. Сосюра, збірник поезії «Вітчизну, як сонце любіть!», поема «Дніпрельстан». Гравюра на пластику. 1968



Г. Гаркуша. Натурний малюнок. Олівець. 1959

періоду віддзеркалюють справжнє захоплення митця новим життям. Він радіє цьому оновленому життю в гравюрах «Вантажники. На Дніпрі» (1926), де в образах трудового люду, що вантажать ящики з гербом країни Рад – серпом та молотом, відчувається радість. Те саме можна сказати про інших персонажів – жіноцтво в



І. Манець. Видавництво «Молодь».
М. Старицький «Перед бурею». 1963

тогочасних сукнях, смішних великих чоловічих кашкетах та модних капелюхах. І назва пароплава «Прогрес», і напис на ящику «УСРР», і навіть маленький пес, що причепився до носія, відтворюють картину справжнього радісного життя. До теми радості слід віднести й аркуш «Яблучко» (1927) – багатофігурну вертикальну композицію із центральним образом моряка, що танцює. Твір динамічний і життєствердний. «Будинок Держпромисловості» (1927) – фіксація незакінченого процесу створення гордості української будівельної промисловості – 17-поверхового гіганта індустрії, вдалого експерименту, що увійде в історію світової архітектури як найхарактерніший зразок конструктивного стилю всього світу. Першу критику щодо власних творів і творів графіків свого кола М. Котляревської, Б. Бланка, М. Фрадкіна, О. Довгаля, І. Зубара, І. Хотінка Іван Падалка відчуває вже на межі 1930-х у журналі «Нова генерація» його ім'я критично згадають у контексті М. Бойчука, незважаючи на блискучі досягнення школи на художніх виставках Венеції, Відня, Лондона, Стокгольма. Митець не зробив висновків із перших критичних зауважень у пресі, а навпаки, увесь 1931 р. працював над образами «Енеїди» І. Котляревського. Героїка українського духу в ілюстраціях до «Енеїди», відображення волелюбного козацтва, що складалося переважно більшістю з колишніх селян у рік першого українського голоду, затьмареного зараз у дослідженні істориків трагедією Голодомору, вірогідно, стали виразом Івану Падалці. Голод 1931–1932 рр. в Україні й досі перебуває в тіні Голодомору 1932–1933 рр., і тому звернення до історичної теми, особливо в такому ракурсі – оспівування й прославляння козацької та селянської доблесті, – йшли врозріз з політичними подіями, що відбувалися в Україні. Саме в цей час, 10 березня 1930 р., Сталін публікує славнозвісну статтю «Запаморочення від успіхів» у газеті «Правда»¹.

1932 р. був третім роком колгоспного устрою та початком колгоспної кризи першої країни соціалізму і, звичайно, Української РСР – складової її частини. Звернення до селянської чи колгосп-

¹ Історик В. Литвин вважає, що головна ідея статті могла бути запозичена з доповіді П. Любченка та Г. Петровського В. Молотову, яка була передана з Харкова до Москви телеграфом: українські партійні діячі попереджали про надзвичайну ситуацію в українському селі. У березні того ж року ЦК ВКП(б) приймає постанову «Про боротьбу з викривленням партійної лінії в колгоспному русі».

ної теми в літературі та пластичних мистецтвах стає небезпечним для життя. Під час провальної збиральної кампанії 1932 року в липні боротися за урожай в Україну прибувають з Москви В. Молотов і Л. Каганович, затверджується одразу дві постанови. Перша – «Про організацію хлібозаготівель в кампанію 1932 р.», яка ухвалює рішення, що стосується виключно селянства – за саботаж від 10 років позбавлення волі до смертної кари. Наступна – «Про заходи з посилення хлібозаготівель» мобілізує практично всю номенклатуру, десятки тисяч працівників апарату на вибивання в населення схованих продуктів. Як згадувалося раніше, йде руйнація зв'язків селянина з мешканцями міста, для чого розповсюджується вдала агітка, що селянин приховує хліб, не даючи його пролетарію. Прірва між верствами населення штучно збільшується.

700 судово-слідчих бригад, що працюють у республіці, підтримують розбрат між класами. З цього погляду твір І. Падалки «На буряки» (1932) набуває знакового звучання. Безперечно, знаючи й розуміючи, що відбувається в державі, митець наче грається з долею. Така гра, зважаючи на недружні стосунки І. Падалки та інших бойчукістів з новим ректором Харківського художнього інституту А. Комашкою, яким було замінено М. Бурачека, ставала все більше небезпечною.

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

Літографія «В шахті» (1932) і листівки, присвячені шахтарській темі того самого року, певно, мусили пом'якшити ставлення офіційної влади до митця. Але такого не трапилось. Івану Падалці, як і Михайлу Бойчуку та Василю Седлярю, було навішено ярлика «українського буржуазного націоналіста». Сьогодні, вивчаючи розсекречені архіви НКВС, можна зрозуміти, що це був вирок. Доли людей, чия творчість не подобалася чи була незрозумілою партійній і радянській номенклатурі, були завчасно вирішені. 1933 р. почався з масових арештів. Із будинку «Слово» почали зникати мешканці – Лесь Курбас, Павло Губенко, Михайло Яловий – велетні української культури. У травні того самого року повісився Микола Хвильовий. Шок, переляк і відчай охопили українську



І. Манець. Ілюстрація до «Бурі» М. Старицького. Перо, туш. 1961



Н. Ніколайчук. З серії «Будемо розумними». Лінографюра. 1986



Н. Ніколайчук. Ілюстрація «Битва» до роману П. Загребельного «Смерть у Києві». Офорт. 1982



В. Масик. Сестричко, братику, попрацюємо на Хрещатику. Лінорит. 1946



І. Крупський. Заколот придушено! Літографія. 1977



В. Фатальчук. Повернення. Олівець, соус. До 1950

творчу інтелігенцію. Саме в цей час (1932–1933) І. Падалка створює портрет дружини, звертаючись до складної графічної техніки мецотинто. Маловідомий широкому загалу твір стає узагальнюючим образом тогочасної інтелігенції – безправної та заляканої. Художниця малює, лякаючись власних думок, – трагедійний портрет морально знищеної людини.

Дереворит «Через пороги» (1933–1934) і цього ж періоду графічний лист «Історія пройди-світа, Пабло на ймення, зразка волоцюг і дзеркала крутіїв» – ілюстрація до повісті Франсіско де Кеведо-Вільгеса могли б налякати самою лише назвою. У час розгортання всесоюзного будівництва греблі під Запоріжжям, якій одразу було присвоєно ім'я В. І. Леніна, а інакше як «справа усєї країни» ця акція й не називалася, будівництво, в конкурсі на проект якого взяли участь найпотужніші, найвідоміші архітектори країни Рад – придворні москвичі В. Веснін, І. Жолтовський, В. Щуко, до якого прикуті погляди митців, літераторів, політиків усього світу, І. Падалка змальовує під власним, асоціальним кутом зору, відтворюючи середньовічну історію нескореного Дніпра, де люди переносять човни через пороги. Вартові в кольчугах зображені на передньому й останньому планах побудованої композиції. Твір патріотичний, він повертає глядача до середньовічної історії власного народу. З ідеологічного погляду це був виклик. До сумнозвісного 1936 р. Іван Падалка ще встигає зробити оформлення до творів французького письменника Дені Дідро «Черниця» та «Жак-фаталіст і його пан» і проілюструвати повість «Небіж Рамо». Сьогодні важко стверджувати, але повернення до нейтральних тем у творчості майстра могло бути намаганням врятуватися від неминучої загибелі, бо потужний рух репресивного свавілля набирив ходи, а дійовими особами в боротьбі за справу соціалізму за сценарієм радвлади ставали самі митці. Цинізм того, що відбувалося в культурному житті країни досяг апогею. «Статті літературних суперників явно скидалися на політичні доноси. І коли репресії обрушувалися на їхні голови, це часто не викликало загального співчуття. До кінця 1930-х років кривава «чистка» охоплювала всі прошарки творчої інтелігенції України»¹.

¹ Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов. Від джерел соцреалізму до 1980-х років. *Реалізм та*

Івана Падалку було заарештовано у вересні 1936 р. і страчено за рішенням Верховного Суду СРСР як «ворога народу» у липні 1937-го.

Однією з найбільш трагічних постатей українського зображального мистецтва передвоєнної доби стає невинно страчений талановитий і самобутній Василь Седляр. За неповні тридцять вісім років свого життя В. Седляр устиг зробити напрочуд багато і як професійний кераміст, і як учитель, і як автор монументальних розписів, і як мистецтвознавець, але найпотужніше таланти митця розкрився саме в малюнку. Творчість В. Седляра не підпадала під концепт жодного зі створених мистецьких угруповань. Навіть АРМУ, теоретичні засади якого випрацював саме В. Седляр, було замалим для злету генія майстра. Василь Седляр, безумовно, був людиною, чия творчість і теоретичні розробки сягали світового мистецького рівня. «...Бо питання стилю є перш за все питання форми в мистецтві. Покласти в основу нового мистецтва всі досягнення світового мистецтва в минулому й у найближчій сучасності – наша мета. Життя вимагає від нас не стилю, а майстерного мистецького оформлення своїх вимог», – напише в брошурі «АХР та АРМУ» (видання 1926 р.) В. Седляр. Зрозуміло, що такі теоретичні засади під час зародження нового радянського стилю – соціалістичного реалізму одразу наразилися на жорстку критику офіційного українського радянського мистецтвознавства. Показовою є повна люті книга «За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві», видана в Харкові 1931 р. А. Комашкою: «Що це, як не апотеоза “української самостійності”, самобутності, селянської стихії, – самостійного, самобутнього “бойчукізму”, “включення” селянства взагалі (читай куркульства) в соціалізм?» І далі: «Але УСРР під керівництвом компартії велетенськими темпами йде в соціалістичний наступ по всьому фронту»¹.

Любов до лаконічного зображення образу, до схематичної бездоганної побудови композиції, до ствердження лінії як головного складника графічного твору, а також несхожість на переважну більшість графіків того часу виокремлюють непересічну постать В. Седляра. Безумовно, у творчості майстра можна простежити схожість із

соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу. Київ. 1998. 320 с.

¹ Комашка А. За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві (Доповідь на семінарі аспірантів Харківського інституту просторових мистецтв. Лютий – березень 1931 року). Харків, 1931.



В. Фатальчук. «Добровільний» призов до Німеччини. Олівець, туш. До 1950



Г. Гаркуша. Ілюстрація до повісті В. Козаченка «Гарячі руки». 1960



Ю. Мельниченко. Монтажники. Кольоровий офорт. 1974



А. Фейгін. Мирний ранок. Лінорит. 1961

тогочасними світочами графічного мистецтва – П. Пікассо, А. Матіссом, А. Майодем, Л. Бруні, а також представниками попереднього мистецького покоління – К. Піссарро, К. Моне, А. Модільяні, можливо, з багатьма іншими графіками світу, але такий висновок ще більше підтверджує тезу про те, що сталінська репресивна машина знищила митця світового рівня. Потужний талант майстра розвинувся між кінцем двадцятих років й останнім роком життя художника – 1937. Більшість зі зробленого В. Седляром у графічній техніці нині, на жаль, не збереглася. Зникли папки з олівцевими малюнками, підготовчий матеріал до монументальних розписів, немає зошитів із натурними замальовками.

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

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

* * *

Друга половина 1930-х ознаменувалася значним цензурним тиском не тільки на зміст видань, але й на художнє оформлення друкованої продукції. Щомісяця вилучали з обігу десятки та сотні видань, автори багатьох книжок зазнали утисків та репресій. В академічній «Історії українського мистецтва», що вийшла у світ в середині 1960-х, про творчу ситуацію 1930-х оптимістично писалося: «Перед художниками постало серйозне завдання знайти виразні графічні засоби розкриття ідеї літературного твору і психологічного стану літературних героїв та надання їм вірної соціальної характеристики. Все це спонукало до активних пошуків правдивої високохудожньої форми, що якнайкраще відповідала б образному та ідейному змістові ілюстрацій»¹. Багатьох митців соціально-становище в УРСР змусило вдатися до подальшої ідеологізації своєї творчості. Водночас наскільки це було можливо вони протистояли партійним вимогам, що повертали мистецтво назад, зупиняючи його поступ. Чимало провідних українських графіків не стало на шлях

¹ Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 5. Київ, 1967.

конформізму. Вони створювали книжкові ілюстрації, виконані на рівні високої майстерності, сповнені повнокровних і переконливих образів, індивідуальної манери, технічної досконалості та стилістичної виразності. Плідно працював І. Їжакевич у другій половині 1930-х. Він створив оформлення до «Лісової пісні» Лесі Українки, «Бориславських оповідань» І. Франка, повісті «Фата-моргана» М. Коцюбинського (1936–1937). Визначною сторінкою у творчості І. Їжакевича стало оформлення «Кобзаря» (1939), де художник зробив ілюстрації не тільки до поем Т. Шевченка, але й до невеликих за розміром поетичних творів. Ліричною схвилюваністю були пройняті ілюстрації О. Довгала до «Вибраних творів» П. Тичини (1939), С. Конончука до творів І. Франка (1940). Виразною динамікою та оригінальністю задуму були позначені ілюстрації Л. Каплана («Народжені бурєю» М. Островського, 1940), Б. Бланка та М. Фрадкіна («Мандри Гулівера» Дж. Свіфта, 1935), Д. Шавикіна («Слово про Ігорів похід», 1940), М. Дерегуса («Енеїда» І. Котляревського, 1936), Г. Пустовойта («Вибрані твори» І. Франка, 1936), С. Налепінської-Бойчук («Анна Кареніна», 1935). У ці роки змінюються прийоми набору й верстки. «Зовнішнє оформлення книги цього часу відзначається тенденцією поступового відходу від конструктивістських принципів рішення обкладинок, титулів...»¹

Майстри, які працювали в галузі станкової графіки, наполегливо шукали в 1920–1930-х розширення діапазону формально-технічних виразних засобів у штриховому офорті, ліногравюрі, літографії та в традиційному мистецтві малюнка. Такі художники старшого покоління, як О. Сластїон, С. Прохоров, М. Самокиш, Василь та Федір Кричевські, Ф. Красицький, М. Жук, І. Бурячок, К. Трохименко, В. Заузе та інші, разом із продовженням пошуків у царині національних тем та образів у нових соціальних умовах відчують потребу не тільки розширити жанрово-тематичний спектр своєї творчості, але й зважувати на нові стильові та ідейно-групові напрями в графіці². Аж ніяк не всі йшли на компроміс з ідеологічними шаблонами та лекалами, що їх виробляла державна агітаційна індустрія. Наприклад, В. Заузе в багатьох своїх



Ю. Мельниченко. Перед заливкою бетону. Туш, перо, вугільний олівець. 1973



Ю. Мітрохін. «Автокарниця» з серії «Суднобудівники». 1961–1963



Ю. Кисличенко. Комплекс заповідника «Холодний Яр». Ескіз музею в Мотронинському монастирі. 1970

¹ Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 5. Київ, 1967.

² Бурячок І., Бурячок М. Графіка, живопис, театраль-но-декораційне мистецтво : кат. вист. творів / авт. вступ. ст. В. Габелко. Київ, 1982.



М. Стратілат.
Тарас Шевченко. Папір, гравюра на пластику. 1979



Г. Галкін. Молодий Шевченко у Петербурзі.
Папір, ліногравюра. 1961

графічних роботах, таких як «Ліс. Дерево над річкою» (1923), «Дуб» (1927), «Чумаки» (1929), продовжував працювати у своїй традиційній манері, водночас у його творчості з'явився інтерес до більш динамічної розробки сюжету, до контрастного зіставлення планів. Загострена за характером малюнка, далека від конформізму також робота «Барикади. 1905 рік».

М. Жук у пошуках дійових, активних образів збагачує мову своїх графічних робіт конструктивною за характером використання системою алегоричних образів, відверто функціональним застосуванням елементів народно-декоративного мистецтва та тонкою гіперболізацією в об'ємно-просторовому моделюванні. Така полістилічна сполука традиційних методів малюнка в графіці багато в чому запозичена в школи конструктивізму, принципи побудови композиції якого простежуються в портретах Лесі Українки (1920), Максима Горького (1922), Василя Чумака (1920), Михайла Коцюбинського (1925), Марка Вовчка (1925), Івана Франка (1925), професора М. Мандеса (1929). Ці творчі принципи були закладені М. Жуком і в наступні роки в роботах над «Автопортретом» (1932), портретами М. Пимоненка (1932), Г. Нарбута (1932), ескізами орнаментів (1929), обкладинкою збірки «Металеві дні» (1931), журналу «Шквал» (1929)¹. В. Аверін зображує телят, а щоб його не звинуватили в безідейності, дає малюнку назву «Телята племінного колгоспу «Новий світ»».

Громадянська війна, НЕП і соціальні зрушення, колективізація і побудова будь-якою ціною соціалістичної індустрії поставили певні тематичні соціальні завдання художникам-графікам. Осмислення нового способу життя та ідейних завдань епохи, прагнення не тільки володіти сучасними формально-технічними прийомами, але й створювати роботи на високому художньому рівні ставало для митців нової генерації головною метою. На новобудови України виїжджають художники з різних регіонів республіки. Масштаби будівництва ДніпроГЕСу і шахт на Донбасі захоплюють митців. О. Шовкуненко протягом 1931–1934 рр. створює цілу серію «Дніпробуд», фіксуючи поетапно зростання греблі. Спорудженням териконів і впровадженням нових механізмів (вугільних комбайнів, дизельних рейкових тягачів) захоплюється М. Глушен-

¹ Михайло Жук. Альбом / авт.-упоряд.: І. І. Козирод, С. С. Шевельов. Київ, 1987.

ко. 1937 р. він створює серію малюнків вугіллям та тушшю «Донбас», а чотирма роками раніше митець відвідує Дніпробуд, і народжується серія малюнків з однойменною назвою. Цікавим фактом є те, що з одного боку аркуша зображені механізми та сцени з робітничого життя, а з другого – портрети (переважно жіночі) і натурні замальовки оголених фігур¹.

Художники виборювали право не тільки на творчість, але й на життя. На виставках з'являються твори станкової графіки високого мистецького рівня, що вже на початку 1930-х своєю пластичною довершеністю засвідчили формування сучасної національної школи в цій галузі зображального мистецтва. «Твори українських художників-графіків з 1927 по 1934 рр., крім українських виставок, експонувалися на художніх виставках у Москві, на кількох міжнародних виставках у Венеції (Бієнале), в Парижі та інших містах Західної Європи, Америки й Азії, одержують високу оцінку як радянської, так і зарубіжної критики»².

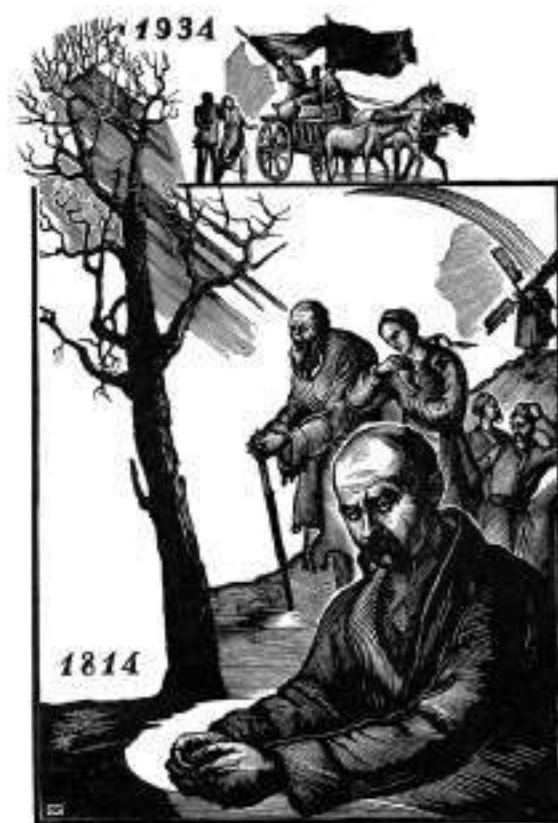
За своїм творчим почерком Зіновій Толкачов був близьким до принципів монументальної пропаганди, з її лаконічністю та образною метафоричністю. Стиль його робіт доби громадянської війни, серед яких агітплакати («Червона Армія», 1920), розписи клубів («Стіна героїв Трипілья», 1921, «Бійці ідуть в атаку», 1922), позначився і на подальших роботах митця, зокрема в графічній серії «Чапаєвці» (1929), портретах В. Чумака (1929), В. Блакитного (1929). Водночас він прагнув до майже документальної, історично правдивої передачі сюжету, він поєднував строгість і тонку експресивність у композиції малюнків³.

На межі 1920–1930-х в українській графіці розпочинає активно працювати Василь Касіян, який до 1927 р. навчався у Макса Швабинського в Празі. Василь Касіян вже на початку 1930-х рр. створив роботи, які дістали європейське визнання. На Міжнародній виставці гравюр на дереві у Варшаві 1933 р. художник одержав почесний диплом. Своєрідність власного творчого почерку митця була неможлива без поєднання строгого малюнка та тонкої експресивності.

¹ Матеріали, віднайдені в ЦДАМЛМУ, публікуються вперше. Глуценко Микола Петрович (1901–1977). Ф. 49. Од. зб. 173. Оп. 1.

² Касіян В., Турченко Ю. Українська радянська графіка. Київ, 1957.

³ Владич Л. Толкачов Зіновій. Виставка творів : каталог. Київ, 1983. С. 13–14.



О. Сахновська. Т.Г. Шевченко. 1814–1934.
Папір, дереворит. 1934



А. Базилевич. «О сестри – сестри!..» (Зустріч Т. Шевченка з сестрою Яриною). Папір, гравюра. 1963



І. Макогон. У звільненому Тернополі,
1-й Український фронт. Малюнок. 1944

пресії з вільною розкутою композицією, поетичного відгуку виражальних засобів. «Первые мои гравюры советского периода: “Арсенал”, “Андрей Иванов”, “Перекоп”, “Герой Перекопа” – экспонировались на юбилейных выстав-



О. Захарчук. Київський двір. Олівець. 1955

ках на Украине и в Москве и разошлись по многим музеям, – писал художник. – В них я старался выразить своеобразную декоративную монументальность, основанную на пластичной ясности штрихов, выражающих контрасты и градации черного и белого цветов»¹. 1934-го митець закінчує гравюру «Більшовицький урожай», і цього ж року він створив цикл ліногравюр «Дніпробуд», який протягом наступних двох місяців і був показаний на Міжнародній художній виставці Бієнале у Венеції. В середині 1930-х В. Касіян завершує цикл портретів І. Франка, Артема, Т. Шевченка, у яких помітне прагнення до створення поглибленого психологічного образу, опуклої та рельєфної, загостреної персоніфікації. Більш експресивні та динамічні за композицією малюнки до «Кобзаря» – форзац, ілюстрації до окремих поем. Наприкінці 1930-х, у зв'язку зі святкуванням 125-річчя від дня народження поета, шевченківська тема стала центральною у творчості В. Касіяна – він створив кольорову монотипію «Панщина», ілюстрації до поем «Сон», «Кавказ», а також сюжетні композиції «Шевченко на Україні», «Шевченко серед селян» (1939). Ці роботи характерні експресивною світлотіньовою гамою, де емоційний стан утворюється широкою градацією і контрастом чорного з білим, густотою штриховки. Отже, порівнюючи роботи В. Касіяна доби першого десятиліття, виконані після повернення з Праги, можна зазначити, що в попередні роки навчання в М. Швабинського молодий майстер вдавався до більш деталізованого малюнка. 1930-ті стали для В. Касіяна переломними в його творчості – він подає більш крупний план, композиція стає більш збіраною та динамічною. «Ритм і пластика – основні засоби, якими на цей раз оперує художник. Саме з їх допомогою, приймаючи композицію стрімким рухом і підкреслюючи об'єми постатей та груп, показує він злагодженість колективних зусиль людей...»

Велику роль відіграє тут і світло, яке не лише «ліпить» об'ємну форму, а й посилює відчуття руху, сповнює гравюри настроєм збудження, неспокою, піднесення².

Паралельно із живописними творами створює графічні серії київський художник І. Удо-

¹ Гравюры Василия Касияна : альбом / вступ. ст. В. Касияна. Москва, 1968.

² Владич Л. Василь Касіян : П'ять етюдів про художника. Київ, 1978.



П. Басанець. Тут жила моя мати. Олівець. 1971



О. Чернець. Стара Рига. Акварель, гуаш. 1954



О. Захарчук. Двір КДХІ. Олівець вугільний. 1954



Б. Піаніда. Хрещатик. Акварель. 1953



О. Чернець. Золоті ворота. Вугілля. 1960-ті



І. Макогон. Фронтний рисунок. Олівець. 1943–1944

виця. Ведучи аполітичний спосіб життя, він замість новобудов виїжджає до Криму, малюючи місцеві типажі, глухі куточки природи, риболовні артілі. До нашого часу з кримської серії збереглася акварель «Гурзуф» 1936 р. і «Портрет дружини» 1940 р.¹

Як і в інших видах українського зображального мистецтва 1930-х, особливо їх другої половини, у творчості художників-графіків усе частіше з'являється військова тематика. Слід відзначити, що зображення воїна, зброї, вій-

ськової техніки бачимо не лише в плакаті, який стає тотожним за темарієм італійському, іспанському, російському й особливо німецькому, але й у творах станкової графіки (гравюра на дереві К. Козловського «У вихідному положенні»), серії олівцевих малюнків Г. Пустовойта на військову тематику після його відрядження в прикордонну військову частину.

Тридцять роки в українській графіці увійшли у вітчизняну історію мистецтв як часи суперечностей та знищення мистецьких законів жанру. Межа 1920–1930 рр. мала характерну ознаку в соціальному замовленні, де головним замовником став робітничий клас – пролетаріат, що пе-

¹ Роготченко О. Образотворче мистецтво Радянської України 1930-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2004.



Г. Хусід. НАОМА. 1949–1950

С. Кравченко. НАОМА. 1940–1941

М. Бабак. НАОМА. 1949–1950

ремій. Від митців-графіків, як врешті й від більшості інших художників-професіоналів, а також літераторів і драматургів, вимагалось зображення пролетарських почуттів та ідей. Таке завдання одразу почало дисонувати з нормальним художнім процесом й уже до половини тридцятих років спочатку призупинило, а пізніше практично знищило головну ідею мистецтва – волю у виборі теми, сюжету, образу. Зразки плакатного мистецтва, книжкового оформлення й окремі графічні листи того періоду у творчості митців

тецька інтелігенція у відповідь на обов'язкове дотримання принципів соціалістичного реалізму намагалася чинити опір.

* * *

Війна 1941–1945 років позначилася на творчих долях багатьох художників. Загинули на фронті такі майстри графічного цеху, як В. Нерубенко, Л. Вербицький, С. Конончук, П. Горілий, Є. Кияшко та ін. Дорогами війни пройшли художники-графіки С. Адамович, В. Артеменко,



М. Пригодін. ЛДХУ. Друга половина 1950-х



С. Кравченко. НАОМА. Мішана техніка. 1940–1941

старшого покоління, а також молодій генерації продемонстрували регрес і повну залежність художника від влади, що призвело до зниження рівня всього графічного мистецтва радянської України і відкрило шлях до кон'юнктурної творчості саме в галузі книжкового оформлення і плаката – найбільш розповсюдженого пролетарського мистецтва доби, що вивчається. Водночас, незважаючи на страх, що поширювався в центральній і східній частинах України зі зміцненням тоталітарного режиму, українська мис-

А. Волненко, Г. Гаркуша, С. Гришин, К. Заруба, Л. Кантарович, О. Любимський, Л. Каплан, В. Мигулько, Д. Овчаренко, М. Огнівцев, О. Олійник, О. Долотін, М. Маловський, В. Масик, С. Петрицький, З. Толкачов, Є. Трегуб, А. Пономаренко, Л. Писаренко, М. Рибальченко, В. Сизиков, І. Крупський, Б. Шац, А. Широков, Г. Цапок. Знаменно, що лексика зображальної мови плакатів, стилістичні прийоми в роки війни були значно багатшими, сміливішими за художніми засобами, ніж у довоєнний чи повоєнний періоди.



В. Недюжев. ЛНАМ. 1953–1954



В. Веселка. НАОМА. 1950



М. Чепик. НАОМА. 1949–1950



В. Веселка. НАОМА. 1950



Глушук. ХДАДМ. Перша половина 1950-х



В. Веселка. НАОМА. 1949–1950



І. Коломієць. НАОМА. 1949–1950



І. Селіванов. НАОМА. 1949–1950



Гайдук. ЛНАМ. 1950-ті

Прикладом цього є значущий за своєю виразністю плакат А. Страхова «Смерть фашизму!». Це один із перших друкованих плакатів часів війни. Характеризуючи твір, Л. Владич зазначав: «Від друкованих плакатів тут підкреслена пластичність форми і монохромність. Але статика більшості з них поступилася цього разу місцем перед бурхливою динамікою. А на заміну “кам’яному” шрифту прийшов енергійний, поривчастий розчерк, об’єднаний з зображенням спільністю й напрямком руху»¹.

У плакатах В. Касіяна часів війни відчутний органічний сплав громадянського гніву з високою емоційністю, із чітко вираженою позицією свідомого українця-патріота. Художник створив цикл плакатів на теми творів Кобзаря, де також з’явився образ Т. Шевченка. В образній структурі цих плакатів присутнє не лише слово письменника, а й власне його постать, звернена до співвітчизників. Цикл військових плакатів В. Касіяна «Гнів Шевченка – зброя перемоги» здобув широке визнання і в тилу, і на фронті. Серед найбільш довершених – твір зі словами із «Заповіту»: «І вражою злою кров’ю волю окропіте». З цим циклом стилістично контрастує плакат «На бій, слов’яни!», де митець вдався до лаконічної кличної мови. «Художник досяг великої емоційності образу за допомогою діагональної композиційної побудови плаката, загостреного психологічного трактування й виразного реалістичного малюнка» – так написано в «Історії українського мистецтва»².

Серед робіт плакатиста І. Кружкова, учня О. Хвостенка-Хвостова та Б. Косарева, найбільш відомі твори «Помститься!» та «Убий – не здайся!». Вони є відображенням критичного стану армії та держави, апелюють до найглибших почуттів співвітчизників, які відчували жахиття війни.

Плакат І. Кружкова «Вперед, хоробрі нащадки Богдана!» випущений напередодні визволення Києва в 1943 році. Робота виконана у спокійніших, епічних тонах, від неї глядач мав здобути впевненість у близькій перемозі над ворогом.

Романтично піднесений образ радянського воїна створив В. Литвиненко в плакаті «Не втекти ніколи круку від разючої шаблюки!» (1943) на слова В. Сосюри. Сюжетна лінія твору така: у міц-



Олійник. НАОМА.1940–1941

ній руці червоноармійця блищить шабля, занесена над головою фашиста. Емоційна наснаженість роботи посилена вдалою композицією. Намічена м’яким силуетом група радянської кінноти на другому плані ніби повторює рух вершинка першого плану³. Плакат В. Литвиненка «Україна вільна!» (1944) глядач сприймав як апофеоз незалежної ходи радянських військ. Воїн-герой показує рукою на карту звільненої України. Другий план динамічно акцентований силуетами танків із червоними прапорами.

Часто твори художники об’єднували в серії або цикли: «Шляхами війни» О. Довгаля (1944), «Україна в огні» М. Дерегуса (1943), «Україно моя» (1943) В. Мироненка, «Україна бореться», «Помститься!» В. Касіяна, «Окупанти» (1941–1943), «Майданек» (1944–1945) З. Толкачова, «Що це?», «Перед ворогом» Й. Дайца, «Рус не здається», «Гуни ХХ століття» В. Литвиненка.

¹ Владич Л. Майстри плаката. Творчі портрети українських радянських художників-плакатистів : [альбом]. Київ : Мистецтво, 1989. С. 20.

² Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 5 : Радянське мистецтво 1917–1941 років / голова редкол. М. П. Бажан ; АН УРСР ; НДІ теорії, історії та перспективи проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1967. С. 217.

³ Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 5 : Радянське мистецтво 1917–1941 років / голова редкол. М. П. Бажан ; АН УРСР ; НДІ теорії, історії та перспективи проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1967. 479 с.



Алексєєв. ХДАДМ. 1955–1956



Козулін. ХДАДМ. 1956–1957

У роки війни свої сатиричні малюнки В. Литвиненко також друкував у гумористичному журналі «Перець». Сюжети цих творів продовжували теми та стилістику його сатиричних плакатів «Гітлер капут», «З миру по нитці».

Графічні роботи З. Толкачова вражали своєю документальністю та органічним поєднанням

експресії з лаконізмом. Малюнки серії «Освенцим» художник створював на чистих (не заповнених!) бланках коменданта й комендатури фашистського концентраційного табору Освенцима (Аушвіц) та на фірмових бланках німецького концерну, що виробляв отруйний газ: «Штampi казенних паперів увійшли до образного ладу творів, як його невіддільні компоненти, підкреслюючи документальну основу того, що зобразив художник, посилюючи їхнє звучання, як звинувачувальних документів»¹.

А. Петрицький, який працював 1943 року на місцях боїв Першого та Другого українських фронтів, створив низку зарисовок, етюдів. З-поміж них – «Полонені німці», «Руїни села Царичанки», «Село Мерефа, спалене фашистами», «Село Маячка після відступу фашистів», «Портрет генерала М. Шумилова». На фронті був і київський скульптор Іван Макогон. Він зробив декілька дуже професійних малюнків. Деякі збереглися до наших днів.

А. Волненко, перебуваючи у складі військ Першого українського фронту солдатом-автоматником, зробив свої військові зарисовки 1942–1945 років в окопах у перервах між боями. У його доробку залишилося багато ще неопублікованих робіт із циклу «На дорогах Великої Вітчизняної війни». Нині відомі «Битва за Київ», «Бій у руїнах Варшави», «У визволеній Польщі», «У німецькій



Г. Гаркуша. НАОМА. 1949–1950

¹ Владич Л. Толкачов Зіновій : виставка творів : [каталог]. Київ : Спілка художників України, 1983. С. 64.

катівні», «Зіновій Толкачов. Зустріч на фронті», «Після бою», «У шпиталі». Якщо у військових творах А. Волненка присутній подекуди підкреслено документальний характер, вони виконані узагальненим малюнком, де домінує перший план, то в графічних етюдах і зарисовках художників-фронтників А. Іовлева та Й. Гіллера простежувалося прагнення до детального відтворення подій, місця боїв, краєвидів: «Двобій» (1942), «На підході до Тернополя» (1944).

На початку війни найпотужнішою постаттю української графіки став харківський художник В. Мироненко. Після визволення Харкова В. Мироненко повернувся до викладацької діяльності в художньому інституті, продовживши роботу над новими графічними серіями. Серед них – «Київ у перші дні визволення», «На батьківщині І. Ю. Рєпіна» (1944), «Харків у перші дні визволення» (1944–1945). Художня творчість майстра стала в такий спосіб ілюстративним документом, що зафіксував руйнування рідного міста після кровопролитної війни. Твори цих графічних серій виконані в спеціальній авторській техніці «швидкого начерку». Насправді це лише творчий прийом, оскільки роботи В. Мироненка глибоко професійні, чітко продумані і, звичайно, завершені.

Відомий український графік М. Дерегус, перебуваючи в евакуації в Нижньому Тагілі, розробляв агітаційні вітрини, створив багато плакатів та панно. Прикметою часу є навіть звернення митця до непритаманних його довоєнній творчості сатиричних малюнків – «Лодыри – друзья Гитлера», «Рабочий, помни о замученных братьях!», «Не забудь кровь наших товарищей!», «Куй оружие победы и мсти!».

У роки війни всі українські художники, які перебували в евакуації, були залучені до створення агітаційного плаката. Варто згадати відомий графічний твір М. Глуценка – плакат «Помни, на каждом участке страны ты служишь делу священной войны», графічний цикл «Партизаны Украины» О. Хвостенка-Хвостова, К. Єлеви, серію «Народ у війні» Й. Дайца. Роботи Г. Цапка, зокрема малюнки до агітвікон ТАРС, брали участь у виставці «Смерть німецьким окупантам» у Хабаровську.

З іншого боку, на українській території, що була окупована в 1941–1944 роках, за сприяння тодішнього голови Київської міської управи В. Багазія був створений Комітет у справах мистецтва при органі самоврядування Київської міської управи. Головою комітету став І. Кавалерідзе. За підтримки цієї установи в Києві було влаштовано низку художніх виставок. До нашого



Мелвін. ЛНАМ. Дата не встановлена

часу дійшли декілька плакатів тих часів, авторство яких не встановлене. Це плакати-листівки з красномовними назвами: «Разве это бывает. Нет! Жид никогда сам не работает», «На фронте льется русская кровь. За кого?», «Ставьте до борьбы с жидо-большевизмом», «Батюшка Сталин заботиться о своих дивизиях», «Червоні бандити – це остання ставка Сталіна», «Бойцы и командиры Красной армии! Штыки в землю! И скорее к немцам или домой». Сьогодні така творчість маловідома навіть вузькому колу мистецтвознавців, які досліджують зображальне мистецтво радянської України. Але з міркувань мистецтвознавчої етики ми вирішили зразки цього мистецтва оприлюднити без коментарів.

Після закінчення війни практично всі митці повернулися з евакуації до України. Поверталися також художники-графіки з фронтів та примусових робіт у Німеччині. Долі вітчизняних майстрів графічного цеху склалися по-різному. Українські художники, багато з яких лише нещодавно повернулися з фронту, почали відчувати утиски, суворі настанови до творчості, обов'язкові для виконання. Така ситуація поступово заганяла їх у глухий кут провінційності, обмеженого кола тем.

У Київському художньому інституті була продовжена робота з організації кафедри плакатного мистецтва, розпочата ще 1937 року. Війна стала на заваді створенню цієї кафедри,



О. Орябінський. Шахтар. Начерк.
1954



І. Крупський. Танкіст Н. Шелуденко.
Перший визволитель Києва. Літографія. 1974



О. Орябінський. Шахтар.
Начерк. 1955

започаткувати яку пропонували І. Плещинський та В. Денисов. 1949 року за безпосередньої участі В. Касіяна майстерню політичного плаката в КХІ було засновано. Її фундатор В. Касіян був незмінним очільником кафедри протягом майже двадцяти наступних років. Фактично всі українські художники-плакатисти були вихованцями київської школи плаката: «Переважає більшість художників, чиїми руками твориться тепер український плакат, – випускники цієї майстерні, учні Касіяна, або ж вихованці його учнів»¹.

У післявоєнний період було проведено реформу художньої освіти. Так, 5 серпня 1947 року вийшла постанова Ради Міністрів СРСР «Про реорганізацію Всеросійської академії мистецтв в Академію художеств СРСР». Уряд поклав на Академію завдання «розвивати радянське мистецтво у всіх його формах на базі послідовного здійснення принципів соціалістичного реалізму і подальшого розвитку кращих прогресивних традицій мистецтва народів СРСР, зокрема російської реалістичної школи»². Централізація вищої художньої освіти закономірно викликала зміни в педагогічній системі української школи, повністю підпо-

рядкувавши навчальний план єдиним вимогам. Така система художнього вишколу, попри всю критику західних академій, практично повністю повторювала досвід німецьких, італійських, частково польських та чеських художніх шкіл довоєнного періоду. Помилки в такому запозиченні, зрозуміло, не було, але закордонні мистецькі академії завжди вважали малюнок лише одним із складників зображального мистецтва, вивчаючи й інші прийоми творення образу, а тоталітарна радянська система, запропонувавши такий навчальний процес як єдино правильний, збіднювала інші сфери навчання зображальності. Школи в такий спосіб позбавлялися національних традицій, що унеможливило наслідування студентами творчості тієї частини митців, які з погляду всесильної цензури були неблагонадійними.

Протистояння найбільш талановитих і творчо принципових митців великодержавному тиску продовжувалося впродовж 1940–1950-х, і лише в роки «відлиги» цей процес конфронтації набув менш принципового характеру.

Попри те, що в Україні на початок 1950-х існувало п'ять потужних центрів графічного мистецтва (Київ, Харків, Одеса, Львів, Луганськ), магістральне керівництво в напрямках розвитку жанру, а також соціальне замовлення тем графічного мистецтва завжди здійснювали мистецькі очільники з Москви. Всесоюзні мистецькі керманічі завжди підкріплювали

¹ Владич Л. Василь Касіян: п'ять етюдів про художника. Київ : Мистецтво, 1978. С. 6.

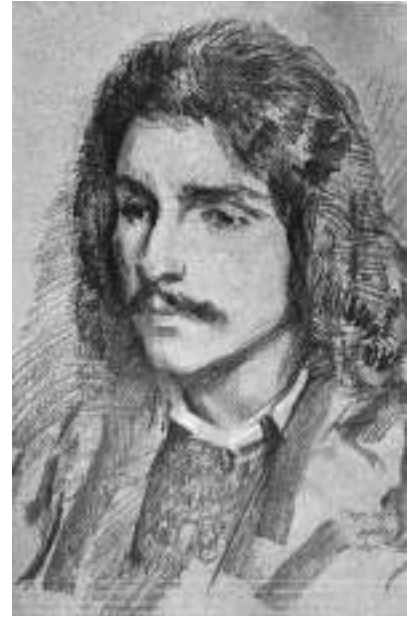
² Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. Москва : ОГИ, 2000. С. 20.



Б. Шац. Дівчина із Гани.
Олівець негро, сангіна. 1963



Б. Шац. Портрет передової свинарки
колгоспу ім. Калініна. Літографія. 1959



А. Навроцький. Портрет скрипаля.
Вугілля. 1976

свої вимоги, обов'язкові для виконання українськими митцями, партійними дороговказами, статтями в центральній пресі, що мали силу документа, а також у внутрішніх спілчанських та академічних постановках.

Найбільш традиційним жанром української графіки цього часу була карикатура. Малюнки-плакати на титульних сторінках книжок, ілюстрації до оповідань, карикатури на окремі сюжети, що були вміщені у всеукраїнському гумористичному журналі «Перець», дають уявлення про творчість провідних графіків 1940–1950. Так формувалися шляхи становлення сатиричного малюнка післявоєнної доби. Тема політичної карикатури посідала чільне місце на сторінках «Перця», однак художники були цілком залежні від цензури державної та «внутрішньої». Тому гострота малюнка часто поступалася описовості, своєрідній відстороненості справжнім почуттям та власному розумінню масштабів світового політичного процесу.

Наприклад, малюнок К. Агнета, присвячений сину гетьмана П. Скоропадського в образі жebraка, мав характер вимушеності, відстороненості. Це основне соціальне замовлення позбавило талановитого митця можливості розгорнути творчу фантазію, застосувати ширший діапазон виразних засобів.

Соціальне замовлення тяжіло над багатьма карикатуристами. Неоднозначно звучить назва малюнка В. Гливенка «Ось і ми в сім'ї великій, в сім'ї



Г. Якутович.
Ілюстрація до повісті І. Франка
«Перехресні стежки». Початок 1960-х



Манєєв.
НАОМА. 1944–1945



В. Колесник.
НАОМА. 1945



Л. Кошталянчук.
НАОМА. 1946

вольній, новій!»¹. Тема цієї роботи вимагала від художника передачі урочистості факту переселення українських селян із території післявоєнної Польщі. На першому плані художник показав родини українських селян, матір із немовлям, радісно усміхнені обличчя, але другий план стилістично не підтримував запропонований замовний соціальний монотонний ритм у зображенні численних постатей. Композиції малюнка не вистачає діяльності гармонійної відповідності планів та фігур.

Більш вдалим твором у галузі карикатури, хоча й компліментарного характеру, вважаємо малюнок В. Гливенка «У великого народу великий вибір»². Малюнок виконаний у стилі портретних дружніх шаржів і присвячений майбутнім виборам до Верховної Ради. Поруч із портретами льотчика І. Кожедуба та партизана С. Ковпака зображено портрет М. Рильського. У цьому, хоча й агітаційному, плакаті є відчуття прихованої національної гідності, самоповаги. Зауважимо, що вже через невеликий проміжок часу здійнялася каламутна хвиля антиукраїнської істерії, а ідеологічна машина почала шалений тиск на українську інтелігенцію³.

У мистецтві 1940-х – початку 1950-х спостерігався негативний збіг зовнішніх обставин – тема «холодної війни» посіла одне з чільних місць у роботах художників-графіків. Так, малюнок О. Козюренка «Грецька демократія – в надійних

руках»⁴ був спробою метафорично, на межі символіко-алегоричної побудови сюжету розкрити ідею змісту. Певні штампи у відображенні «шаленого» світу Заходу простежуються і в гострому, лаконічному малюнку О. Козюренка.

Трагічну тему долі українських вигнанців, яким після 1945 року повертатися на Батьківщину було небезпечно, В. Гливенко вирішив зовні вдало за формальними ознаками. Він наслідував водночас шарж та західні комікси, багатосюжетні малюнки на одній площині. Відсутність глибини в розкритті цієї теми пояснюється як небажанням автора показати справжню суть політичних подій (адже на всіх репатріантів-«возвращенців» чекали Сибір і торттури в таборах), так і конкретним соціальним завданням⁵.

Таким самим прямолінійним і спрощеним підходом у розкритті сюжету хибує і малюнок К. Агніта «Після Нюрнберзького процесу»⁶. Художник прагнув досягти плакатної узагальненості, простоти й масштабності в подачі образів, натомість отримав спрощеність і статику, які знизили політичне звучання сюжету. А відсутність індивідуалізації та загостреності в передачі рис персонажів призвела до того, що «...огидні риси паліїв війни» мало чим відрізнялися від стандартизованих постатей радянських бюрократів і чиновників зі сторінок численних гумористичних видань.

Отже, у 1940-х – на початку 1950-х почався занепад жанру політичної карикатури, який в укра-

¹ Перець. 1946. № 11.

² Перець. 1946. № 1.

³ Гладун О. Д. Харківська школа графіки (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.05. Харків : ХДАДМ, 2005. С. 16.

⁴ Перець. 1946. № 21.

⁵ Перець. 1946. № 4.

⁶ Перець. 1946. № 21.



Є. Гула. Портрет доньки Мар'янки.
1978



М. Шкаранута. Гуцулка.
Тонований папір, сангіна. 1964



Шовкун.
НАОМА. 1940–1941

їнському зображальному мистецтві в попередні роки перебував на рівні кращих європейських і світових шкіл і традиційно посідав одне з чільних місць у творчості відомих художників.

Багато українських графіків намагалися не підкорятися політичному замовленню, рятуючись у пейзажному, що був «нижчим» за ієрархією, жанрі. Пейзаж існував тоді як своєрідний компроміс між офіційною політикою та свободою вираження. Такий самозахист яскраво прослідковується у представників харківської школи М. Дерегуса, Г. Бондаренка, В. Мироненка та їхніх учнів.

Побутові теми, злободенні соціальні проблеми повсякденного життя, що були далекі від великої політики, у сатиричній графіці повоєнних часів надавали більшого простору творчій уяві художників, мали значно ширший діапазон у жанрово-стилістичному втіленні. Прикладами такого підходу є низка творів В. Литвиненка, які вирізняються серед багатьох робіт цієї доби переконливою пластичною передачею сюжету. Сюди можна віднести й роботи В. Гливенка «Аматори комунального господарства»¹ та «Прихильник закордонного»², малюнок К. Агніта «На курортній комісії»³.

Після війни випуск друкованої продукції відновився майже в довоєнному обсязі. Тому майстри графіки почали працювати над ілюстраціями до творів вітчизняної та зарубіжної класики. Значне місце в роботі художників посіла тогочасна українська література. У кращих роботах провідних

художників України 1940–1950-х відчутна протидія вимогам державної ідеології наслідувати канони «життєдайності», лакейського слугування соціальним замовленням партійної верхівки, скерованість на «підлаковане» та псевдооптимістичне відображення дійсності. Плідно працювали в Україні в цей час В. Касяян, О. Пашенко, М. Дерегус, О. Довгаль, З. Толкачов, Й. Дайц, В. Мироненко, О. Кульчицька, О. Данченко, О. Шовкуненко, В. Литвиненко, К. Агніт, В. Гливенко, О. Козюренко, Б. Шаповал, А. Резніченко, Ф. Самусев та багато інших. Митці не втрачали свого індивідуального стилю, власного початку і навіть за доби розгулу сталінської диктатури здебільшого не змінювали творчих уподобань, дотримуючись національних і прогресивних традицій. Великодержавна політика, на жаль, мала численних adeptів серед радянської мистецтвознавчої номенклатури.

У 1950 році було скликано спеціальну (четверту) сесію Академії художеств для підбиття підсумків перебудови художньої освіти. Центральною темою сесії був навчальний рисунок. Аналізуючи процес реформування, М. Ростовцев наголосив, що «вважаючи рисунок найважливішим розділом навчального процесу на всіх факультетах художніх навчальних закладів, сесія вимагала від викладачів корінного покращання постановки викладання рисування. Вона вказала на низку серйозних недоліків у роботі художніх інститутів, зокрема в методах викладання»⁴.

¹ Перець. 1946. № 12.

² Перець. 1947. № 7.

³ Перець. 1946. № 14.

⁴ Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. Москва : ОГИ, 2000. С. 32.



А. Луганський.
ЛДХУ. 1953



В. Мокрожицький. ХДАДМ. 1953–
1954



С. Подерв'янський.
Ню. 1949

Того самого 1950 року в Москві «під дахом» Академії мистецтв СРСР відбулася Третя наукова конференція «Сучасний стан і завдання радянської графіки». Схоластикою, поверховим догматичним поглядом на суть творчого процесу і прагненням до адміністрування в роботі з митцями різних регіональних шкіл графіки відзначалася більшість матеріалів цієї конференції. Науковець А. Чегодаєв стверджував: «Во всех областях графики мы можем взять там

только бесчисленные примеры самого жалкого вырождения. Плакат полностью попал во власть глупой, развязной рекламы; карикатура превратилась в средство возбуждения бессмысленного смеха или в грязное издевательство над народом и его прогрессивными силами. Но даже у В. И. Касяна, несмотря на всю его любовь к Т. Г. Шевченко (которого он иллюстрирует уже не менее пятнадцати лет), до сих пор не найдена нужная простота и лирическая ясность, соответствующие глубокой человечности поэзий великого украинского поэта»¹.

Інтенсивність творчих пошуків у галузі книжкового оформлення та станкової гравюри 1945–1950 була наслідком свідомої боротьби художників із зовнішнім «прикрасательством», поверховим декоративізмом і нейтрально-описовим зоровим образом, позбавленим глибокого ідейного змісту.

Інтенсивність творчих пошуків у галузі книжкового оформлення та станкової гравюри 1945–1950 була наслідком свідомої боротьби художників із зовнішнім «прикрасательством», поверховим декоративізмом і нейтрально-описовим зоровим образом, позбавленим глибокого ідейного змісту.



А. Чебикін. Оголена у кріслі.
Папір, олівець, сангіна. 1989



А. Чебикін. Енергія II.
Папір, соус. НАОМА. 1900–1991

¹ Нітгам Д. Українське мистецтво та міжнародний авангард у ХХ ст. Альманах 94 : мистець. наук.-попул. іл. щорічник. Львів : Львів. акад. мистецтв, 1995. С. 217.



Клім. НАОМА.
1940–1941



М. Туровський.
Начерк оголеної. 1975



О. Крилова.
НАОМА. 1940–1941

У 1950-ті роки розпочався процес оволодіння художниками творчим методом, що відкривав шлях до подальшого вдосконалення синтезного, гармонійного, композиційно цілісного образу книжки – від титульної сторінки до заставок і кінцівок, книжкового блока в цілому. Відповідно до цього напрямку питання цілісності ансамблю книжкового оформлення почали розглядати в загальній концепції з архітектурою книжки, у поєднанні зорового образу зі змістом тексту, жанру видання. Менторський повчальний тон читаємо у «правильних» мистецьких критиків. Наприклад, Б. Валуєнко пише: «Задачей художественного конструирования издания, и в частности наборного построения текста, является создание книги, максимально соответствующей характеру рукописи и назначению самого издания. В последнее время художники активно работают над поиском новых, более совершенных, с функциональной и эстетической стороны, наборных построений текста книги...»¹.

Поняття соціально-естетичних, технічно-формальних можливостей і завдань як книжкової графіки, так і плаката, станкової графіки стало ширшим, воно збагатилося новими технічними засобами, що прийшли в післявоєнний період до видавничої сфери, підвищилася художня та

поліграфічна культура українських друкованих видань. «Подлинным произведением оформительского искусства может стать только книга композиционного условия, все элементы которого подчинены общему художественному замыслу и выдержаны в едином стиле» – читаємо в мистецтвознавця Бориса Валуєнка².

Провідні українські графіки вже на межі 1940–1950-х сміливо застосовували нові художні прийоми, прагнули до більш змістовного, поетичного, часом загостреного й лаконічного розкриття теми-ідеї твору. У боротьбі за утвердження нових творчих принципів вони прагнули уникати описовості й нейтрально-поверхової розробки сюжету.

У творчості видатного майстра графіки О. Довгаля, учня І. Падалки та О. Маренкова, у післявоєнний період і в подальші 1950–1960 роки відбулися докорінні зміни. Він сміливо вирішував формально-технічні проблеми, майстерно вдавався до тонових і графічних співвідношень, тонко передавав особливості просторово-масштабної характеристики в більшості своїх книжкових робіт. Його ілюстраціям притаманний романтичний настрій. Однак митець продовжував будувати малюнок енергійними та скупими лініями. Врівноваженістю та стійкістю окремих

¹ Издательское дело, книговедение : [науч.-информ. сб.] / авт.-сост. Б. В. Валуенко. Москва, 1970. С. 27.

² Валуенко Б. Наборный титул и рубрики книги. Київ : Техніка, 1967. С. 62.



В. Зарецький. НАОМА. 1950



Г. Гаркуша. НАОМА. 1949–1950



А. Рибачук. НАОМА. 1950

елементів композиції характеризується більшість його робіт, яким також властива обережність у побудові форми та лаконічна передача фактури. Пейзажні, інтер'єрні, архітектурні мотиви, а також внутрішня характеристика персонажів у малюнках О. Довгала вирізняються гострою окресленістю форми, цілісністю архітектоніки задуму. Серед найкращих його творів – оформлення видань М. Гоголя, І. Котляревського, І. Франка,

В. Шекспіра, І. Кочерги, М. Салтикова-Щедріна. 1947 року художник здійснив оформлення до видання «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (1947), де ще простежується деталізація, розповідність, однак переважає відчутне прагнення до нових виразних форм книжкової ілюстрації. Тло, створене О. Довгалем в ілюстраціях до історичних сюжетів, не домінувало в композиційному вирішенні. Різноманітність авторських художніх формальних



Г. Соловійов. ЛНАМ. 1953–1954



В. Мокрожицький. ХДАДМ. 1953–1954



Тайнгорт. ЛНАМ. 1957



В. Пузирков. НАОМА. 1941



Панкратов. ХДАДМ. 1958–1959



Піянов. ХДАДМ. 1957–1958

прийомів відбилася і у фронтиспісі до видання «Ярослав Мудрий», де мотиви давньоруської рукописної книжки подані в масштабному зіставленні з правдиво відтвореним образом Ярослава. У роботі над ілюстраціями художник застосував техніку розмивки туші, що імітувала фреску. Багатофігурність і багатоплановість композиції в кожному з графічних аркушів О. Довгала 1950-х років будувалися на тонкому зіставленні масш-

табів і деталей, а також на тональних співвідношеннях з багатими світлотіньовими переходами. Особливо ці якості позначилися в роботі над ілюстраціями до роману П. Козланюка «Юрко Крук» (1952), оповідань Марка Вовчка (1954), роману Ю. Яновського «Мир» (1956), повісті С. Тудора «День отця Сойки» (1956) та до збірки творів Лу Сіня (1958). Форзаци, ілюстрації, титульні сторінки та кінцівки в багатьох роботах О. Довгала



В. Кочевський. НАОМА. 1950–1951



В. Рова. ЛДХУ. 1957



В. Пузирков. НАОМА. 1940–1941



Шаховцев. ХДАДМ. 1954–1955



А. Окладников. ЛНАМ. 1957–1958



В. Хоменко. Натурник. Папір. Мішана техніка. 1979



Л. Кошталянчук. НАОМА. 1940–1941

утворювали єдине ціле, були органічно поєднані єдиним образним задумом. У книжкових роботах митця «чимало кінцівок можна назвати образотворчими афоризмами»¹. Однією з останніх стала робота О. Довгаль над циклом ілюстрацій до «Енеїди» І. Котляревського, розпочата в кінці 1950-х. Книга вийшла друком у Харкові 1961 року. Цей цикл був значним за обсягом і широтою створених образів. «Довгаль сприйняв “Енеїду” як народну поему, що розповідає про земні справи. У цьому плані він і трактує її, починаючи з титульної сторінки, де хитроокий лірник немовби починає розповідь, і кінчаючи оглядом у вигляді тину...»². До усіх шести частин поеми О. Довгаль створив сімдесят малюнків. Художник прагнув розв’язати проблему адекватного розвитку сюжетної дії засобами ілюстрацій. Найбільш значущими й характерними в роботі над «Енеїдою» стали малюнки «Зустріч троянців з Дідоною у Карфагені», «Енею – Лависю в жони», «Бійка Дареса з Ентеллом», «Троянці вивчають латину», «На печі». Також для книжки були створені численні масові сцени, художник намагався зробити їх якомога лаконічнішими та конкретизованішими, надати їм певного афористичного змісту. «Звучання ілюстрацій до “Енеїди”, які автор частково закінчує 1960 року, аби продовжити у 1965-му, значно посилюється завдяки гостроті графічної мови, до якої вдався художник. Багатофігурні композиції чітко розчленовані за плана-

¹ Безхутрий М. Олександр Михайлович Довгаль. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. С. 8.

² Безхутрий М. Олександр Довгаль : кат. вист. граф. творів 1958–1959. Харків : [б. в.], 1959. С. 6.

ми, точно прорисовані, автор домігся в них тонкої світлотіньової градації»¹. Плакати О. Довгаля кінця 1940 – першої половини 1960 років хоч і не посіли таке значне місце в його творчості, як книжкова графіка, проте свідчать про намагання автора вийти за межі регламентованих штампів. Він уміло конкретизував художній образ, його плакати вирізнялися гостротою задуму й лаконічністю формальних прийомів, сміливим поєднанням декоративних ліній, кольорових площин. Художник прагнув відтворити реальність форм і простору. Ясний і дотепний характер мають його плакати «Сьогодні хліб – незамінна зброя боротьби з ворогом» (1944), «Відбудуємо рідний Донбас» (1947), «Не той врожай, що в полі, а той, що в коморі» (1955).

Принципи конструктивної економності у відборі виражальних засобів, вільне володіння жанром рисунка-памфлета, комічної фантастики та малюнка-байки простежуються і у творах В. Литвиненка кінця 1950-х і наступних 1960-х років. У станкових графічних роботах, як і в карикатурах та книжкових ілюстраціях, реальність речей і подій знаходить своє відображення у створенні невимушеного, індивідуального, виразного образу. У графічних аркушах «Пам'ятник Т. Шевченкові у Києві» (1954), «Городничі у Хлестакова» (1952), циклі ілюстрацій до «Історії одного міста» М. Салтикова-Щедріна (1955), повісті «Захар Беркут» І. Франка (1959), серії «Исчезающие разновидности птиц» (1959–1961) простежується творчий поступ. Багатьом роботам митця притаманне прагнення до синтезу декоративних елементів, що беруть участь у створенні сюжетного тла з умовними, але дієвими персонажами малюнка («Музиканти», «Щука та кіт», «Жаба та віл» Л. Глібова). Лаконізм образного змісту в роботах В. Литвиненка підкреслює життєву достовірність, він органічно поєднаний зі скупими, але виразними елементами композиції малюнка. «У порівнянні малюнків кінця п'ятдесятих років з тими, що були у художника п'ять-десять років тому, видно все, чого навчився за ці роки Литвиненко-рисувальник і колорист. Його лінія вже не обводить задані собі самому контури, а будує форми вибагливим стрімким рухом. Вона незрівнянно живіша, її життя стверджують характерні перові натиски і розчерки»². Великої сили

¹ Безхутрий М. Олександр Довгаль : кат. вист. граф. творів 1958–1959. Харків : [б. в.], 1959. С. 9.

² Валентин Гаврилович Литвиненко : [альбом] / авт.-упоряд. В. Павлов. Київ : Мистецтво, 1972. С. 21.



М. Шелест. ХДАДМ. 1957–1958



В. Петухов. НАОМА. 1944–1945



Є. Гула. Натурниця. 1978



О. Терент'єв. НАОМА. 1952–1953



Алексєєв. ХДАДМ. 1955–1956

графічної майстерності досягли також кольорові ліногравюри В. Литвиненка, які митець створив протягом 1960-х. Це серія «Рибальське щастя»: «Ох уха», «Немає іскри», «Лірика», «Знову». Ховаючись у позапартійних сюжетах, митець переживав так звану «відлигу» і гіркий присмак післявідлигової мистецької політики.

Отже, правда та реалізм образу в жанрі графіки середини 1950-х були в центрі уваги провідних українських митців – вони прагнули до непростого та поетичного, економного та конструктивного поєднання виразальних засобів.

1950-ті стали плідними для творчості багатьох провідних графіків. Розквіт і змужніння за цієї доби відчув талант С. Адамовича, який вже в 1948–1949 роках оформив видання роману «Переяславська Рада» Н. Рибак, «Золототисячник» І. Рябокляча, а 1950 – повісті «Гарячі почуття» Я. Баша і «Козаки» Л. Толстого. У цих творах переконливість портретних характеристик поєднана з тонким психологізмом, вмінням утворити відповідну драматичну мізансцену в ілюстраціях. Значною мірою ці якості С. Адамовича виявилися в роботі над двома виданнями твору «Борислав сміється» І. Франка (1952 і 1953 років). Художник уміло акцентував окремі сюжетні лінії, майстерно змалював зоровий образ місця дії, характер конкретного дієвиду, підсюжету. «Поступово зростає питома вага сюжетних мотивів у творах Адамовича. Малюнки на обкладинках, титульних сторінках, шмуцтитулах, заставки і кінцівки відкривають йому шлях до роботи над циклами ілюстрацій»¹. У роботі над ілюстраціями до твору «Борислав сміється» С. Адамович створив переконливі типажі-характеристики, конкретизував кожен персонаж: Левка Гаммершляга, Германа Гольдкремера, Бенедя Синицю, Сеня Бесараба. Органічно та гармонійно звучить в ілюстраціях поєднання історичного та побутового тла – тут художнику стали у пригоді численні етюди, зроблені в Дрогобичі та Бориславі. Завдяки майстерним пластично-композиційним прийомам, манері, моделюванню форми переконливе враження справляє аскетичне, колористичне розв'язання, масштабно-просторове зіставлення планів. Стилий та експресивний стиль оформлення С. Адамовичем повісті «Земля» О. Кобилянської (1958) допомагає глядачеві сприймати книжку як єдиний мистецький ансамбль. Водночас тут відчутний експеримент художника з чітко окреслени-

¹ Владич Л. Графіка Сергія Адамовича. Київ : Мистецтво, 1977. С. 62.



К. Калугін. ХДАДМ. 1955–1956



І. Попов. НАОМА. 1950–1951



П. Білан. НАОМА. 1950



А. Горська. НАОМА. 1950–1951



П. Одайник. НАОМА. 1949–1950



О. Данченко. НАОМА. 1952



А. Семенов. ХДАДМ. 1958–1959



Є. Гула. Натурниця. 1976



О. Животков. НАОМА. 1952



В. Петухов. НАОМА. 1940–1941



Є. Харитоненко. НАОМА. 1950



В. Зверев. ЛНАМ. 1955–1956



І. Задорожний. НАОМА. 1949



С. Янковський. ЛНАМ. Перша половина 1950-х



В. Куткін. НАОМА. 1949



М. Блаватний. ЛНАМ. Перша половина 1950-х



Є. Харитоненко. НАОМА. 1950



В. Зверев. ЛНАМ. 1955–1956

ми формами, з різним зіставленням кольорових площин. У своїй творчості С. Адамович прагнув до розкриття внутрішнього світу персонажів, драматургічних глибин, сюжету прозового твору. «Перш за все – життєва правда. Для ілюстрування я беру твори, які мені до душі, які мене хвилюють, у яких герої відповідають моїй сутності, моєму світобаченню. Велике значення я надаю не тільки окремим ілюстраціям. Мене цікавить конструкція цієї книги... Мені по душі народне мистецтво, і я широко використовую у своїй творчості його традиції. Багато працюю з природою...» – говорив С. Адамович¹.

Середина 1950-х – перша половина 1960-х у мистецтві української графіки характеризуються прагненням художників до утворення динамічних дійових образів, сповнених активних, лаконічних та елементарних композиційних і формоутворюючих елементів. Тобто зображальна мова книжкової та станкової графіки збагачувалася новою лексикою, на відміну від старих відживаючих консервативних канонів. Митці, які розпочали творчий шлях у 1950-ті, вже були орієнтовані як на докорінні зміни у творчому житті, так і на оновлення політичної ситуації в країні. Цьому значно сприяла політична «відлига» (вислів й однойменна назва твору І. Еренбурга, яким позначають добу середини 1950-х – початку 1960-х). Фактично цей період розпочався після XX з'їзду КПРС 1956 року. Коло тематики, сюжетів, видань нових творів вітчизняних і зарубіжних авторів значно розширилося. На ювілейній виставці 1957-го року з'явилися роботи графіків «нової генерації». Тут були експоновані ілюстрації (шість ліногравюр) Г. Якутовича до повісті «Фата моргана» М. Коцюбинського.

Г. Якутович створив ліногравюри за мотивами переказів та легенд з гуцульського побуту: «Гуцулка», «Бокораш», «Аркан», «Послухайте, люди добрі, що маю казати...», а також ілюстрації до книги М. Білого і В. Грабовецького «Як Довбуш панів карав». Ці твори сповнені суворі, але й піднесеної романтичності. Талант Г. Якутовича яскраво проявився у 1960-х роках. Художник створив графічні роботи, що увійшли до скарбниці українського мистецтва. Це знаменитий «Аркан» і численні гравюри та малюнки до «Тіней забутих предків». У другій половині 1960-х майстер активно співпрацював із Сергієм Параджановим у кіно. На сьомо-

му Міжнародному кінофестивалі 1965 року в Аргентині фільм «Тіні забутих предків» було відзначено другою премією «Південний хрест». На Всесоюзному фестивалі в Києві 1966 року авторський колектив кінофільму був удостоєний спеціальної премії за талановитий художній пошук. Ім'я Г. Якутовича називали поряд з ім'ям режисера С. Параджанова. Ілюстрації художника до повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» були зроблені в техніці деревориту 1963–1966 років і стали знаковими як у творчості майстра, так і для вітчизняного мистецького процесу.

У середині 1950-х розпочав свій плідний творчий шлях А. Базилевич – графік багатогранного діапазону, майстер тонкої інтерпретації образів української та світової літератури. Він створив малюнки до книжок «Піднята цілина» М. Шолохова (1954), «Записки причетника» Марка Вовчка (1955), «Пригоди бравого вояка Швейка» Я. Гашека (1957), «Нариси бурси» М. Помяловського (1958), «Пан Халявський» Г. Квітки-Основ'яненка (1959). Ілюстрації до «Пана Халявського» належать до етапних робіт художника цієї доби. А. Базилевич намагався своєрідно передати стиль самого письменника, побут, одяг, місцевість, на-



С. Подерв'янський. Лада. 1964

¹ Олексій Шовкуненко та його учні : [альбом] / заг. ред. М. Блюміна. Київ : Мистецтво, 1994. С. 15.



Руков. ХДАДМ. 1954–1955



А. Криволапов. ХДАДМ. 1958



Руков. ХДАДМ. 1954–1955

родні звичаї та мистецтво XVIII століття, створити правдиве й типове тло сатиричного роману.

1961 року була надрукована повість І. Франка «Лель і Полель». Графічні роботи виконані змішаною технікою – аквареллю з тушшю. 1963 року А. Базилевич звернувся до творчості І. Нечуя-Левицького. Він проілюстрував «Старосвітські батюшки та матушки». 1966-го видавництво «Мистецтво» запропонувало А. Базилевичу доволі дивне замовлення. Треба було розробити серію листівок на теми українських народних пісень. Митець виконав це замовлення й наразився на неприємності. Виразні малюнки

не сподобалися «високому керівництву», але викликали захват у художніх редакторів столиці. 1969 року в київському видавництві «Дніпро» вийшла друком велика ілюстрована книга – «Енеїда» І. Котляревського із сотнями малюнків, зроблених А. Базилевичем.

Циклом гравюр, присвячених тематиці та мотивам «Кобзаря», після повернення зі сталінських таборів, де відбував покарання за розказаний у студентському колі політичний анекдот, розпочав працювати в цю добу київський художник В. Куткін. Він створив також цикл гравюр, присвячених Т. Шевченку. Художник в ексклюзив-



Є. Красний. ЛНАМ. 1955–1956



Г. Якутович. НАОМА. 1949–1950



В. Мокрожицький. ХДАДМ. 1953



І. Волощук. ЛДХУ. 1950



В. Коробов. ЛДХУ. 1954



М. Чепик. НАОМА. Ймовірно, 1949–1950

них контрастах чорно-білих масивів, лапідарного штриха та силуеті зумів відтворити, здебільшого у великопланових композиціях, поетично-філософські рядки: «Не витерпів лихої долі – умер на панцині...», «І ніби сном, над сином сидя, задрімала», «Сестри, сестри, горе вам...», «Єдиного сина, єдину надію...», «Село неначе погоріло...», «Думи мої, думи...». 1960 роки в графічній творчості В. Куткіна сповнені трагізму та відчаю. Навіть одруження 1961 року з коханою однокурсницею О. Воеводиною не змінило ставлення митця до життя. Він створив блискучі за технічними і творчими характеристиками роботи: «Причинна», «Село неначе погоріло», «Думи мої, думи...», «Гомоніла Україна, довго гомоніла». Повторних після відсидки в сталінських таборах неприємностей В. Куткін уникнув лише тому, що М. Хрущов власними наказами заборонив садовити до в'язниць людей за їхні політичні вподобання. Щоправда, осіб, налаштованих вороже до радянської влади, було вкрай мало. «Відлига» після культу особи Сталіна сприймалася як ковток чистого повітря. Тому мотиви Т. Шевченка у творчості В. Куткіна залишилися без уваги. Художник активно розробляв національну тематику. Гравюра «Роботящим умам, роботящим рукам» прославляла українські національні чесноти. Було зображено трудову родину в національних строях. На момент 1963 року такий твір ще пройшов на художню виставку. Наздоганяючи втрачений у в'язниці час, В. Куткін багато працював протягом 1960-х. Крім великої кількості олівцевих малюнків, він зробив багато графічних творів у складних техніках. Це ліногравюри «Юність Доро-

шенка» (1964), «Батьки Горпищенки» (1964), «На кургані» (1964), «Чекання» (1965), «На мотоциклі» (1965), «Визволяти побратимів» (1966), «Німі на панцину ідуть» (1966), триптих «Голока» (1967). Ці твори показують могутній талант автора, але, попри цілком соцреалістичні назви, фактично такими не є.

Вільне звернення до спадщини Т. Шевченка в добу «відлиги» характерне для багатьох графіків різних поколінь. Однією з перших вдалих творчих робіт О. Фіщенка є серія ліногравюр – цикл краєвидів Канева, зокрема «До могили Т. Шевченка» (1957), «Зимові сутінки» (1959–1960), «Подих весни» (1959–1960). О. Фіщенко майстерно володів побудовою форми, площини, знаходив сміливі рішення, водночас прагнув до простоти і ясності образу, сюжету. В його роботах відчутний зв'язок із творчістю учителя О. Пашенка, чия праця на ниві кольорової ліногравюри на зламі 1940–1950 років яскраво свідчила про якісне зростання української станкової графіки. Ліногравюри О. Пашенка «Відбудова ДніпроГЕСу» (1946), «Київська сюїта» (1944–1953), «У металургів Придніпров'я» (1952), а згодом «Весняні води», «На озерах Кончі-Заспи» (1955) пошуками нової художньої лексики, поетичної та лаконічної у своєму виразі пластичної мови для багатьох представників київської школи графіки післявоєнного покоління стали своєрідним творчим камертоном доби оновлення.

На жаль, у середині 1950-х багатогранне мистецтво графіки в Україні не мало серйозно-

го мистецтвознавчого та наукового підґрунтя. У 1956 році на II з'їзді художників України О. Пащенко в доповіді вказав саме на назрілі проблеми теорії та практики в галузі української графіки: «На жаль, теоретична і критична робота в галузі графіки перебуває у нас на Україні на дуже низькому рівні. Творчий досвід майстрів української радянської графіки не узагальнюється і не вивчається. Це однаковою мірою стосується всіх галузей українського графічного мистецтва: книжкової графіки та ілюстрації, станкової графіки, політичного плаката та карикатури»¹.

У післявоєнний період потужно розвивалася харківська графічна художня школа. Знекровлене переїздом кількох провідних на той час художників з Харкова до Києва після перенесення столиці мистецьке середовище міста не залишилося у вакуумі, а продукувало нові потужні творчі постації. З перших повоєнних років у творчий процес колишньої столиці ввійшов талановитий графік В. Мироненко. Його одразу назвали співцем індустріального пейзажу. Не заради пріоритетності й актуальності цієї тематики в радянській графіці, а зі щирим захопленням грандіозними творіннями людських рук працював художник над графічними серіями «Відродження Донбасу» (1944–1947) й «Україна» (1947–1957). Із групою студентів він відвідував новобудови Нової Каховки. Під керівництвом В. Мироненка студенти харківського інституту створили серію аркушів «На великих будовах комунізму». Натурний матеріал втілено в серії офортів «Каховські краєвиди» (1952–1953). Враженням від величної краси, як уявляв собі оновлену Україну художник, були аркуші, присвячені Харкову. Індустріальна тематика впливала на зміни в графічній манері митця. Камерність невеликого формату як проникливого діалогу з глядачем поступово зникала. Натомість з'явилися майже монументальні (до півтора метра завдовжки) аркуші. Тональна й колірна палітра набула елегантності. Художник прагнув ефектності художньої мови. В. Мироненка вабили романтика моря, глибина неба й води, ритми вітрил. Його офорти все більше уподібнювалися до акварелі з багатою палітрою витончених градацій кольору й тону.

Живописний підхід до станкової графіки в 1950-х став притаманним й іншим представникам графічної школи (П. Шигимага, Є. Трегуб, Є. Єгоров, О. Вяткін та ін.). У ці роки значного

розвитку в Україні набули такі види графіки, як політичний плакат і карикатура, ілюстрація й книжкове оформлення та станкова графіка, яка охоплювала широку тематику й різні види графічних технік. Корифей української графіки В. Касіян так відреагував на події довкола графічних мистецтв: «Бурхливий розвиток літератури й науки викликав загальну хвилю піднесення мистецтва ілюстрації та художнього оформлення книг. Над ілюстраціями працює нині велика плеяда художників-графіків – від 96-літнього І. Їжакевича до наймолодших випускників художніх інститутів Києва і Харкова»².

Василь Ілліч Касіян – художник, який працював понад пів століття в галузі національної школи графіки. Не були винятком 1940–1950-ті, коли майстер інакше проаналізував здобутки свого творчого доробку. Нова доба відкрила інші можливості для його мистецького зростання й поставила нові завдання на нелегкому, але широкому шляху митця. У перші повоєнні роки він продовжував працювати над невичерпною шевченківською тематикою, але минула війна ще не відпускала його зі своїх лабет, ніби нагадувала Першу світову, італійський полон. Філософською глибиною й мужньою лірикою, суворим історичним підходом і вільним, широким і експресивним штрихом позначені різні за тематикою роботи цих літ: «Напередодні перемоги» (1945), «Старий жєбрак» (1945), «Портрет Олени Кульчицької» (1945), «На Берлін!» (1945), «Слов'яни радіють» (1945), «Леся Українка» (1946), «Іван Франко» (1946), «Дніпро над Трипіллям» (1946), «Дума про втечу. Дарницький табір радянських військовополонених» (1947), «Тарас у майстерні К. П. Брюллова» (1947), «Страйк» (1948), «Катерина» (1949), цикл ілюстрацій до повісті О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала» (1950), «Канів. Хата» (1951), «Трембітар» (1952), «Лукаш і Мавка» (1953), «Шевченко над Невою» (1954). Більшість творів 1950-х В. Касіяна характеризується тим, що художник відмовлявся від інтенсивної концентрації виражальних засобів на магістральному розвитку побудови зорового образу. Як художник-аналітик, він розумів, що слід розширювати композиційне застосування окремих деталей у другорядних планах. В. Касіян часто звертався до мотивів народного мистецтва, вводив елемент описовості, що, проте, не стало домінантною стильовою ознакою своєрідного конформізму, а на-

¹ Олексій Шовкуненко та його учні : [альбом] / заг. ред. М. Блюміна. Київ : Мистецтво, 1994. С. 18.

² Касіян В. Українська радянська графіка. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. С. 46.



Ю. Ятченко. НАОМА. 1950–1951



Ю. Укадер. НАОМА. 1949–1950



В. Задорожний. НАОМА. 1949



В. Задорожний. НАОМА. 1949



Козулін. ХДАДМ. 1958–1959



А. Семенов. ХДАДМ. 1958–1959



Козулін. ХДАДМ. 1957–1958



Васанов. ХДАДМ. 1957–1958



Панкратов. ХДАДМ. 1957–1958



Художник невідомий. ХДАДМ. 1951–1952



М. Вольштейн. НАОМА. 1940–1941

томість підкреслило складник побудови образу, що розширював тематичну основу малюнка або ілюстрації. Серед останніх творів другої половини 1950-х слід відзначити: «Портрет учительки» (1955), «Портрет Івана Франка» (1956), «Вічний революціонер» (1956), оформлення та ілюстрації до трилогії П. Козланюка «Юрко Крук» (1957), «Портрет Архипа Тесленка» (1958), оформлення та ілюстрації до новел В. Стефаніка «Кленові листки» (1958), «Портрет І. Їжакевича» (1958), «Портрет Володимира Сосюри» (1959), кінцівка до поеми «Кавказ» (1959) тощо. Наступні 1960-ті В. Касіян багато працював як викладач КХІ та керівник Спілки художників України. Майстра приваблювала також ленінська тематика. Упродовж 1960-х він зробив десятки графічних творів, присвячених «світлому образу вождя». Такі роботи в народі називалися «годівничками», адже їх обов'язково закуповували з виставок.

У творчості видатного майстра книжкової ілюстрації та станкової графіки М. Дерегуса на межі 1940–1950-х відбулися зміни. Значною мірою комплекс художніх прийомів, образна й тематична спрямованість багатьох його робіт зазнали еволюції. Митець тяжів до постійності, узагальненості композиції, емоційний лад його книжкових ілюстрацій пов'язаний із контрастним протиставленням світла й тіні, глибокої насиченості штриха та світлих, майже не заштрихованих плям. Таке композиційно-пластичне вираження характерне для ілюстрацій до повістей М. Гоголя «Ніч перед Різдом» (1947), О. Іваненко «Тарасові шляхи» (1949), драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» (1949), видання циклу «Українські народні думи» (1951), роману Н. Рибак «Переяславська Рада» (1953). Середина та друга половина 1950-х характеризуються звертанням М. Дерегуса до образів, насичених епічно-філософським змістом. Пластика малюнків цієї доби позначена точною та гострою лінією, виразною деталізацією форм. Часом художник майстерно доводить розвиток драматичної лінії, колізій сюжету до трагічного психологічного стану. Разом із тим застосовані ним технічні прийоми тісно пов'язані з авторським індивідуальним баченням ілюстрованого твору, вони різнобічні та доцільні. Це допомагало митцеві створити цикл історично достовірних, життєво переконливих ілюстрацій до роману Л. Толстого «Війна і мир» (1953), повістей Т. Шевченка «Капітанша» (1956), «Художник» (1956), «Варнак» (1956), поеми «Наймичка» (1958), творів Марка Вовчка (1957), графічних творів «Руїни форуму»

(1956), «Площа Колона у Венеції» (1956), «Вроцлав. Сліди війни» (1957), «У Чеські Будейовиці» (1958), «Вітряк у степу» (1959). Графічні пейзажі М. Дерегуса, виконані в техніці кольорового офорта, позначені багатством м'яких півтонів і переходів, своєрідним ритмом зіставлення окремих деталей, мотивів. Як зазначає мистецтвознавець І. Врона в нарисі «Михайло Гордійович Дерегус»: «Разом з цим картини природи абсолютно реальні, не відступають від дійсності, передають саму її суть. Дерегус володіє даром відтворення баченого в поетичних образах. Цього він досягає невловимими, непомітними засобами зведення всієї безмежної різноманітності і багатомовності явищ до небагатьох мотивів і характерних образів емоціональної виразності»¹. М. Дерегус протягом 1960-х безроздільно керував Спілкою художників України та диктував митцям своє бачення розвитку мистецтва. Залишаючись напрочуд сильним художником, він не допустив присутності авангардних рухів у колі спілчанських відносин, а в аспірантурі КДХІ, де викладав малюнок, навпаки, дозволив працівнику державної безпеки працювати безпосередньо в колективі Спілки художників.

Митцем широкого творчого діапазону, визначним майстром графіки в досліджуваний період була художниця О. Кульчицька. Вже в першій половині ХХ ст. вона посіла одне з чільних місць в авангарді представників різних європейських шкіл, які плідно працювали в техніці ліногравюри, офорта, дереворізу. Про зміну творчої манери О. Кульчицької на межі 1940–1950-х свідчать роботи, присвячені мальовничій природі Карпат, побуту та історії Гуцульщини, пам'ятникам західноукраїнської архітектури. Гравюри, позначені новим соціальним змістом, де зрілість майстра стала своєрідним об'єктивним фактором, що допомагав уважно вдивлятися й аналізувати нову добу в житті Західної України. Сюди слід віднести цикли: «Культурне життя Львова» (1947), «Господарське життя Львова» (1947), «Гуцульщина при праці» (1947), «Краса рідної землі» (1948). Зазначимо, що в офортах цієї доби, на відміну від дереворізу й ліногравюри, художниця прагнула до поєднання стриманої лаконічної мови з м'яким штриховим малюнком, ясними тонами й тонким моделюванням світлотіньових співвідношень: «Літо в горах»

¹ Врона І. Михайло Гордійович Дерегус : нарис. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. 77 с.



Д. Шостак. НАОМА. 1950–1951

(1947), «Прачки» (1947), «Хата під Львовом» (1947), «При криниці» (1947), а також із циклу міських краєвидів до 700-річчя Львова (1956). Від початку до середини 1950-х О. Кульчицька значно розширила технічні прийоми в галузі ліногравюри. Вона оперувала більш інтенсивними



А. Вігеріна. ЛНАМ. Перша половина 1950-х



О. Данченко. НАОМА. 1952–1953



К. Лискова. НАОМА. 1952–1953

барвами, по-новому застосовувала елементи народно-декоративного мистецтва й вживала різні фактури, змінювала характер штрихування. Різноманітністю та монолітною побудовою образу відзначаються ліногравюри з циклу «Багатство рідної землі» (1950): «Поля в літі», «Збирають буряки», «Вівчарство», «Бджільництво», «Лісоруби», «Повернення з армії». Художниці властиве тонке відчуття стилю, водночас вона сміливо використовувала різноманітні, нечасто вживані технічні прийоми. На думку І. Сенів, «...окремі гравюри Кульчицька доповнює аквареллю, найчастіше розпорошуючи фарбу крізь сітку. Цю техніку вона вживала ще під час навчання у Відні, малюючи різнокольоровими фарбами по чорному папері. Одну з композицій циклу «Краса рідної землі» («Зима») вона виконала саме таким способом. Без жодного мазка пензлем художниця створює цікавий зимовий пейзаж. При вживанні більших площин гравюри розпорошування фарби добре передає легкі кольорові тіні на білому снігу. Але найбільш вдалі ті композиції, в яких поряд з розпорошенням фарби художниця вживала акварельний мазок («Осінь»)»¹.

Серед надбань західноукраїнської школи графіки помітне місце займав творчий доробок С. Гебус-Баранецької, чий дереворити ще в передвоєнні часи часто експонували на виставках у Львові (1934, 1935, 1940), Відні (виставка жіночих графічних робіт, 1937), Парижі (Міжнародна виставка екслібриса, 1935). Чималий доробок художниці 1930-х років у галузі малих графічних форм (екслібриси, поздоровні листівки) не знайшов свого творчого продовження в післявоєнний час, натомість художниця створила (1947–1949) серію багатофігурних композицій. У цих роботах С. Гебус-Баранецька продовжила свої пошуки в жанрі деревориту, де досягла сильних світлотіньових ефектів, прагнучи надати багатство тонових переходів від найтемнішого до найсвітлішого. Серед активних компонентів, що створювали зоровий образ, чільне місце посідають тексти та мотиви народно-декоративного мистецтва. Високою технікою виконання позначені дереворити «Жнива» (1947), «Косовиця сіна» (1947), «Токар» (1948), «Дресирувальник» (1949), «Портрет М. Гоголя» (1952), «Косовські гончарі» (1956), «Хата-музей М. Черемшини» (1957), «Гуцул-скрипаль» (1958). У другій половині 1950-х С. Гебус-

¹ Сенів І. В. Творчість Олени Львівни Кульчицької. Київ : Вид-во АН Укр. РСР, 1961. С. 35.

Баранецька знову почала активно працювати в галузі екслібриса. Художниця наповнила цей різновид графічної мініатюри своєрідною тематикою, ввела різноманітні емблеми, символи, портрети, краєвиди, історичні атрибути й сюжети. Багато екслібрисів побудовано на основі рослинних мотивів, гончарних розписів. Висловлюючи свою думку стосовно робіт мисткині, А. В'юник підкреслив: «Грапляється, що предмети народних виробів Гебус-Баранецька вводить як декоративний елемент – зокрема в композиції, побудованій на інших мотивах, – екслібриси Н. Свенцицького, А. Туринської, Л. Гумецької, І. Лежогубської, Я. Чайки, М. Батога, де основними компонентами є книги. Іноді книжкові знаки компонуються на фрагментах орнаментальних чи сюжетних розписів тієї ж народної кераміки, святкових писанок. Екслібриси А. Давидович – рослинний орнамент з птахом, взятий з розпису керамічного виробу; Ю. Лашука – фрагмент з розпису тарілки; Л. Вітрук – розписи куманця і глечика...»¹. На початку 1960-х (період так званої «відлиги») Гебус-Баранецька розпочала роботу над триптихом «Художня самодіяльність гуцулів». Робота була схвально зустрита на українських виставках та на всесоюзній виставці, що проходила під час Декади українського мистецтва та літератури в Москві 1960-го року. Наступні твори мисткині – гравюри «Пори року. Колгоспниці», попри цілком радянську назву, є самостійними та передають важку жіночу працю в невеликому колгоспному середовищі. Аркуші називаються «Літо», «Осінь», «Весна», «Зима». Тогочасна мистецька критика, зрозуміло, побачила прихований художницею підтекст, але критикувати не наважилася. До 150-річчя від дня народження Тараса Шевченка в Києві й Москві було організовано потужні мистецькі заходи. На художні виставки потрапили одразу вісім робіт Гебус-Баранецької, зроблених за мотивами творчості Кобзаря. Розуміючи нечесність навколишньої дійсності, Стефанія Гебус-Баранецька наче сперечалася у своїй творчості з владою. Вона виконала серію листівок на народну тематику, де застосувала національний прийом розфарбування графічного відтиску, який використовували під час виготовлення ікон. Покупцеві в художніх салонах ці роботи дуже подобалися, а от критика вбачала



О. Міщенко. НАОМА. 1950–1951



В. Зарецький. НАОМА. 1950–1951

¹ В'юник А. О. Стефанія Гебус-Баранецька. Москва : Мистецтво, 1968. 55 с.



С. Бондаренко. ЛДХУ. 1956



М. Гладкий. ЛНАМ. 1952



Максиєнко. ЛНАМ. 1957-1958



А. Меркулов. ЛДХУ. 1958



В. Орлов. ЛДХУ. 1956



В. Кривоносов. ЛДХУ. 1955



В. Таранченко. ЛДХУ. 1956



А. Максимов. ЛДХУ. 1955



Р. Погостюк. ЛДХУ. 1955



М. Попов. ЛДХУ. 1949



Н. Уманець. ЛДХУ. 1950



М. Попов. ЛДХУ. 1949

«незавершеність образів і поспіх у виконанні»¹. Зрозуміло, що така оцінка була вкрай брехливою. Творчість майстрині була вишуканою, інтелектуальною та професійною. Художниця стала зразком митця, який намагався чинити прихований опір владі.

Формування творчих рис і мистецької особистості західноукраїнського графіка Л. Левицького відбувалося в 1930-ті під значним впливом традицій, що склалися в Краківській академії мистецтв. У стінах цього мистецького закладу його учителями були Я. Войнарський, В. Яроцький, С. Сіхульський. Під час навчання в академії він створив серію карикатур-репортажів: «Боротьба робітників з поліцією в Кракові», «На фабриці», «Страйк», «Тюрма» та ін. Це зумовило соціальну спрямованість і публіцистичну заостреність його графічних творів і в 1940–1950 рр. Тематика графіки Л. Левицького цієї доби переважно присвячена минулому Західної України: життю та праці селян і робітників, побуту. У роботах здебільшого відтворені епізоди, свідком яких був художник. Назви циклів мають саме такий автобіографічний характер: «3 оповідань мого батька» (1946–1947), «3 моїх спогадів» (1947). Роки перебування в лавах Червоної армії відображені в циклах: «Солдатська бувальщина» (1948), «Нескорена земля» (1948). Початок 1950-х років знаменний тим, що Л. Левицький долучився до роботи над книжковими ілюстраціями. 1950 року з'явилися малюнки до

оповідань І. Франка та роману С. Тудора «День отця Сойки», а згодом до роману П. Козланюка «Юрко Крук» (1952), роману І. Ольбрахта «Микола Шугай – розбійник» (1952), поеми О. Гавриленка «Львів» (1953). Мова графічних робіт і побудова загальної композиції в Л. Левицького в цю добу були передусім скеровані на якомога стислішу й конкретну характеристику персонажів та подачу найбільш значущих ознак дії сюжету малюнка. Художник досяг реалістичності в розкритті теми та ідеї ілюстрованого твору завдяки загостреному, майже символічно небагатомовному, часом грубувато лапідарному малюнку, як, наприклад, у ліногравюрах «За спільною мискою», «Професійні зебраки», «Ще одна дитина» та «Тяжкий сон» (із циклу «3 оповідань мого батька»). Окремі деталі та фрагменти композиційного рішення гравюр другої половини 1950-х часом зазнають ще більшого емоційного навантаження, а в загальній архітектоніці малюнка відіграють значну роль. Композиція робіт стала більш розвинена, вона збагатилася не тільки тонким зіставленням планів, а й стала більш багатофігурною, що допомогло по-новому розставити акценти в побудові сюжету малюнка, сміливо застосовувати незвичні ракурси показу місця дії. Це ліногравюри циклу «Демократія Уолл-стріту» (1953–1955): «Загарбники чужої землі», «Торгівля рабами-неграми», «Суд Лінча». Такі творчі принципи знайшли своє подальше продовження і в серії кольорових ліногравюр «Старе й нове» (1957). Одна з них – «У світ далекий за хлібом» – побудована на кульмінаційній мізансцені прощання з від'їжджаючи-

¹ В'юник А. О. Стефанія Гебус-Баранецька. Москва : Мистецтво, 1968. С. 5.



Є. Лисик. Автопортрет. Папір, туш. 1963–1967

ми в еміграцію селянами. У нарисі Г. Якущенко «Леопольд Іванович Левицький» читаємо: «Чіткі статичні постаті селян зображені силуетом на тлі бездонного сірого небосхилу, викликаючи роздуми про людську долю, що загубилася серед широкого світу. Художник вирішив гравюри дещо по-живописному, узагальнюючи рисунок і колорит, – контрастні світлотіні градацій дає тільки на фоні темних людських постатей»¹.

Об'єктивні закони, які перед художником висуває той чи інший тип або різновид видання, пропонують створювати свою, цілком закінчену та гармонійно вивірену зорову архітектуру книги. Українські графіки наприкінці 1950-х і протягом 1960-х творчо довели можливість здійснення на практиці саме такого методу роботи над масовими виданнями. У ґрунтовній розвідці «Художник і книга» А. Шпаков пише: «Метою ілюстратора є допомога читачеві безпосередньо в живих наочних образах сприйняти і засвоїти зміст літературного тво-

ру. І в цьому випадку він має, йдучи за сюжетною лінією книги, знайти й виділити вузлові моменти і підпорядкувати їм супровідні теми й образи, знайшовши певний ритм розміщення малюнків, що не суперечив би ритму оповідання»².

Однією з характерних рис творчого методу українських художників графічних мистецтв у 1950-ті став синтез розповіді й показу, а широта емоційного виразу поєднувалася з конкретністю зорових образів. Прикладом стали такі роботи: «Таврія» А. Резніченка, «Перший удар» Л. Стиля, «Прапороносці» О. Гончара, «Два сини» (З. Толкачов); твори Марка Вовчка (І. Філонов); «Фата моргана» М. Коцюбинського, «Повія» П. Мирного, «Заробітчани» К. Гордієнка (М. Чепик); «Син рибалки» В. Лациса.

У другій половині 1950–1960-х поступово відновився творчий пошук у галузі шрифтової культури, розроблялися нові гарнітури, що продовжували національні традиції, закладені Г. Нарбутом, Л. Лоровським, В. Кричевським. Характерною для цього періоду, новаторською за сполукою різностильових гарнітур, але гармонійною за конструкцією стала робота В. Хоменка над книжкою О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу» (1958). Художники прагнули такою полістилічністю розширити межі виражальних засобів ілюстрації видань, водночас вони уникали еkleктичності, поверхового образного розв'язання. Як приклад – оформлення В. Фатальчуком клавіру балету М. Содильського «Лісова пісня», І. Хотінком книжки «Думи» (1959) та видання творів Ю. Словацького, А. Дев'яніним збірки «Україна сміється» (1959), А. Пономаренком видання «Зачарованої Десни» О. Довженка (1957), партитури симфонічної поеми К. Данькевича «Лілея» (1959).

Роки «відлиги» в другій половині ХХ століття змінили обличчя багатьох українських періодичних видань та індивідуальних графічних творів, які брали участь у республіканських та всесоюзних художніх виставках. Змінився характер ілюстрування, збагатилася тематична наповненість, відчувалася спрямованість і довіра до глядача, читача. Парадність 1940-х поступилася місцем святковості, мажорності. Це стало відчутним у творчості відомих майстрів карикатури. Малюнок О. Козюренка в «Перці»³ був

¹ Якущенко Г. Леопольд Іванович Левицький : нарис. Київ : Мистецтво, 1968. С. 11.

² Шпаков А. Художник і книга. (Українська радянська книжкова графіка: шляхи становлення і розвитку). Київ : Мистецтво, 1973. С. 31.

³ Перець. 1957. № 22.

присвячений першому радянському штучному супутнику Землі, а малюнки Б. Александровича, З. Толкачова – відродженню нового стилю життя, безпеці дорожнього руху, громадського спокою на вулицях міст¹. В. Гливенко вмістив у «Перці»² малюнок-карикатуру на тему боротьби раціоналістів-винахідників із бюрократичною системою. Боротьбі за урожай присвячено й малюнок-плакат Б. Шаповала «Збереже мене упору – я таким з'явлюсь у комору». Теми боротьби з ворогами народу, шкідниками та замаскованими диверсантами на виробництві, що нав'язувалися художникам-карикуристам, на завжди відійшли в минуле. Ознакою часу стала посилена пропаганда ленінізму, великих завоювань Жовтневої революції. Партійна пропаганда вимагала від художників-графіків пафосності, масштабності, але саме на цьому шляху митців часто зраджувало почуття міри, оскільки багато хто з них вже дивився на ідеологічні замовлення «тверезими» очима та розцінював їх як звичайне заробітчанство.

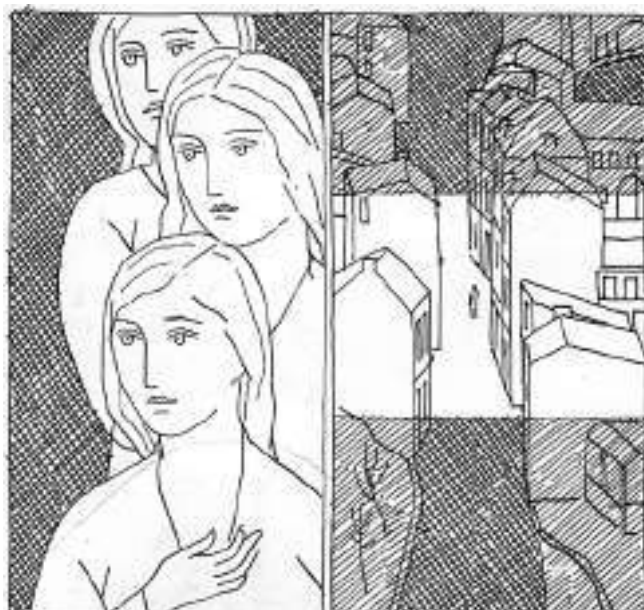
У 50–60-х роках ХХ ст. розширилася тематика політичного плаката. Плакати стверджували керівну роль партії, прославляли «кращих» представників як партії, так і країни. В них лунали палкі заклики до боротьби за мир в усьому світі. Урочистою піднесеністю насичені твори В. Яланського, присвячені «вождю комуністичної партії та всього прогресивного людства» В. Леніну³. Сучасний аналіз такої оцінки дає можливість стверджувати, що художники, партійна ідеологія та критика свідомо й вже досить відверто налаштували та поставили на конвеєр виробництва творів на «радянську» тематику. У цей час категорично «не рекомендувалося» використовувати релігійні, зокрема християнські, та деякі національні сюжети в тематиці графічних творів. У журналі «Мистецтво» (№ 1 за 1955 рік) поза титульною сторінкою як приклад обов'язкової чергової теми було надруковано плакат талановитого графіка В. Яланського, учня В. Касіяна. Вочевидь, подібні соціальні замовлення примушували митців зраджувати свій художній смак, уподобання. У тому ж номері журналу вміщено також малюнок З. Толка-



З. Лерман. Дотик. Папір, офорт. 1965



Я. Музика. Янгол. Папір, монотипія.
Дата створення невідома



Г. Гавриленко. Без назви. Папір, туш. 1960-ті

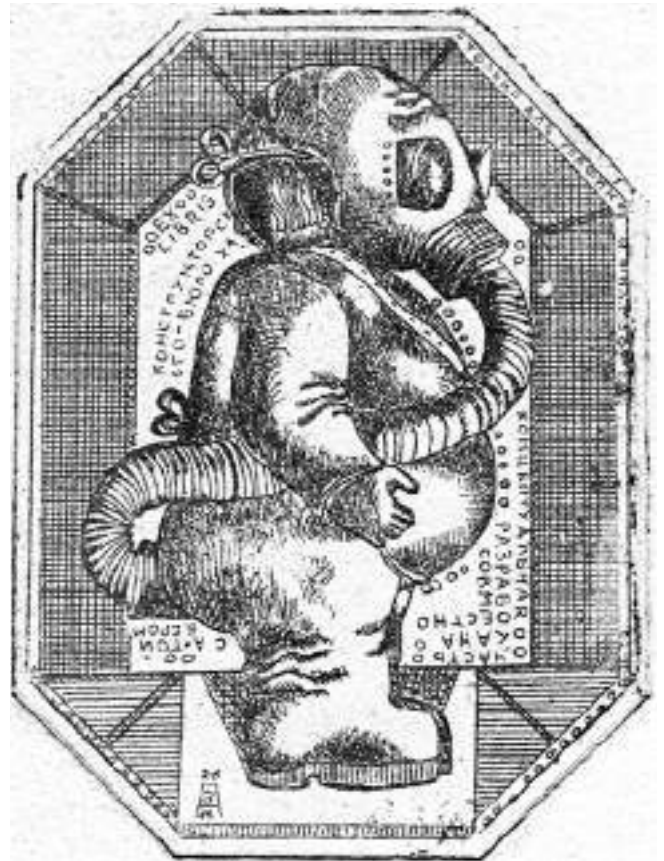
¹ Перець. 1957. № 12.

² Перець. 1955. № 12.

³ Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 4. Кн. 2 : Мистецтво другої половини ХІХ–ХХ ст. / АН УРСР ; НДІ теорії, історії та перспективи проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1970. С. 21.



О. Петрова. Ілюстрація до роману Володимира Дрозда «Катастрофа». Папір, туш, перо. 1970



О. Аксінін. Exlibris конструкторського бюро. Папір, офорт. 1976

чова, присвячений подіям революції 1905 року. Сюжетна та жанрово-стилістична особливість цього малюнка-плаката полягає в подібності до зафіксованого кадру з кінохроніки, гармонійній врівноваженості багатофігурної композиції і гострій персоніфікації окремих постатей. Вільне звернення до інших жанрів мистецтва та їхніх стилістичних рис збагачувало лексику графіки. Водночас у творчому процесі розвитку української графіки 1950–1960-х йшло інтенсивне відродження національних традицій жанру зображального мистецтва.

Разом з тим лексика графіки, особливо другої половини 1950-х, ставала більш експресивною, лаконічною та виразною. Українська школа графіки збагатилася доробком митців середнього та молодшого покоління, зокрема творами С. Подерв'янського (цикл ілюстрацій 1958 року до повісті О. Герцена «Хто винен?», оформлення видань творів 1958 року О. Купріна тощо). Яскравим індивідуальним художнім почерком були позначені графічні серії О. Данченка «Люди, будьте пильні!» (1955), «Щорсівці» (1958), «Київське метро» (1969).

Своєрідною пластикою та прагненням емоційності виразу відзначаються роботи Н. Лопухової до творів дитячої та юнацької літератури у видавництвах «Дитвидав» (згодом «Веселка»), «Молодь» і «Дніпро». Творчою зрілістю вирізняються плакати І. Дзюбана, книжкова графіка А. Івлева, Ф. Глущука до оповідань А. Головка.

Із запуском репресивно-контролюючої системи «управління мистецтвом» довоєнні новаторські пошуки харківських, київських, одеських, львівських, закарпатських художників засуджували за «формалізм». З режимним реформуванням мистецьких процесів природа графіки отримала деформацію, а подекуди руйнацію пластичної мови.

Єдина для мистецьких закладів вищої освіти нова художня система, що офіційно була введена Академією мистецтв СРСР, охопила й українські ЗВО. Жорстке рецензування художніх творів стало логічним продовженням вимог щодо централізації художніх процесів, їх підпорядкування та повного контролю. Проте, розвиваючи реалістичні принципи, пропонована система мала і свої позитивні наслідки, які



О. Петрова. Ілюстрація до «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі. «Гора Чистилища». Пісня 1 (Чистилище). Літографія. 1974



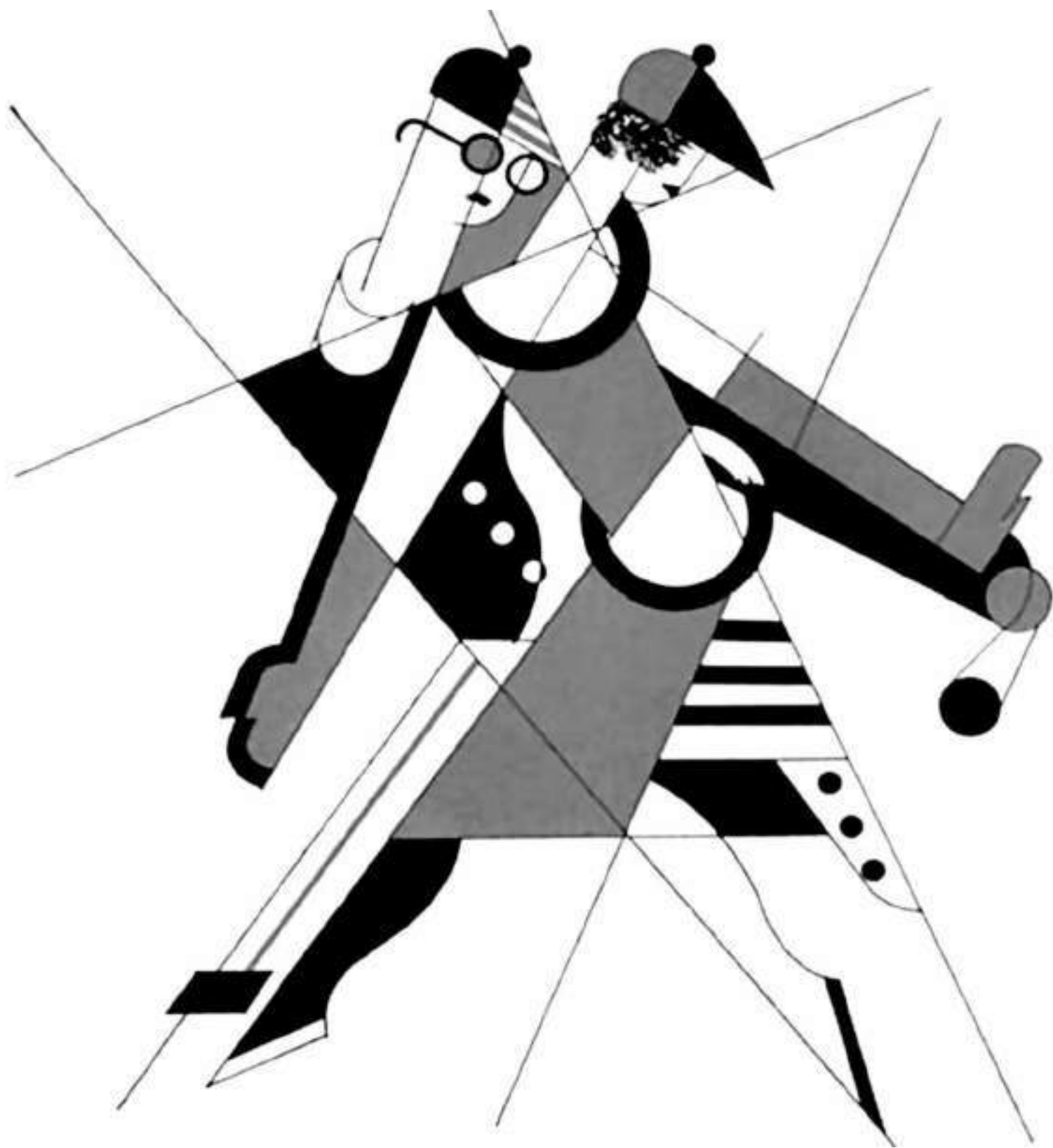
О. Петрова. Ілюстрація до «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі. «Нікчемні». Пісня 3 (Пекло). Літографія. 1974

виявилися в підвищенні рівня академічного рисунка, що, безумовно, було важливим кроком для розвитку майбутньої графічної школи. Політичний диктат особливо агресивно проявився в тематиці композиційних завдань графічних аркушів, де пріоритетність надавалася виключно жанровій композиції ідеологічного спрямування. Програмним завданням вищої художньої школи 1950-х стало створення образу «будівника комунізму» – рішучої, героїзованої, овіяної романтикою трудових буднів людини, де психологічність портретних характеристик допускалася лише в нормативних межах.

Наприкінці 1950-х відповідно до нових художніх завдань з'явилися обережні спроби повернення до формальних ідей та пластичних пошуків провідних майстрів-графіків початку ХХ ст. Од-

нак окреслених проявів тенденція набула лише в 1960-х: момент певного відставання пояснюється насильницьким утриманням периферійного середовища.

Отже, середина і кінець 1950-х знаменні тим, що вони були сповнені мистецьких досягнень і суперечностей у художніх пошуках митців. Разом із тим вони стали плідними в загальному й творчому процесі української графіки. Сьогодні зрозуміло, що жорсткий диктат із боку влади породив контраргумент – внутрішній спротив митця, спровокував розкутість неофіційної творчості й став предтечею оновлення художньої лексики та інтенсивних пошуків у цій галузі наступного найдемократичнішого періоду минулого століття – 1960-х.



**ТРАНСФОРМАЦІЯ
СУСПІЛЬНИХ ЗРУШЕНЬ
У ЗОБРАЖАЛЬНІЙ СКЛАДОВІЙ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ
1920–1980-х**



Виїзд Хмельницького театру до колгоспу. 1932

Творчий процес у сценографії визначається не тільки сукупністю об'єктивних і суб'єктивних факторів у театральному й зображальному мистецтві, але й певними обставинами та нормами естетичного і політичного характеру кожної конкретної доби.

Це надзвичайно важливо в сценічному мистецтві, де художник працює в умовах конкретного театру, разом із представниками різних режисерських і акторських стилів, напрямків і шкіл. Слід зауважити, що існує зворотний зв'язок, коли сценограф може активно вплинути на формування творчого стилю театру, підбір репертуару тощо.



Г. Руді. «Правда» О. Корнійчука. Постановка театру ім. І. Франка. 1937

Наприкінці другої половини XIX ст. пересувні театральні трупи, де брали участь М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Заньковецька, М. Садовський, ставилися нові п'єси І. Карпенка-Карого, заклали міцний фундамент традицій національного театру, але школа сценографії почала формуватися з утворенням першого стаціонарного українського театру М. Садовського в Києві. У цьому театрі вперше з'явилася посада головного художника-постановника.

Театр Садовського в Києві (1907–1917) працював у приміщенні Троїцького народного дому. Вперше в Україні був створений постійний театр демократичної спрямованості, загальнодоступний, де вистави йшли українською мовою¹. Різноманітний репертуар складався з творів М. Лисенка, І. Франка, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, Лесі Українки, М. Гоголя, Ю. Словацького та ін. Перед художником вперше в Україні було поставлено завдання не тільки опанувати простір сцени, але й всебічно розкрити на стаціонарній сцені жанрово-стилістичні особливості театального твору, як музичного, так і драматичного. До етапних вистав театру Садовського належать опера «Сільська честь» в оформленні В. Кричевського (1907), «Камінний господар» Лесі Українки (художник І. Бурячок) (1914).

Доба Першої світової війни, жовтневий переворот, національно-визвольна боротьба в Україні поставили театр, як і масові видовища, оформлення свят, агітпоїздів, у становище, коли зображальна режисура художника-постановника вирішувала характер соціально-політичної спрямованості вистави, акцентувала жанрово-стилістичні особливості п'єси або музичного твору.

¹ Василько В. Театру віддане життя. Київ, 1984. С. 43–71.

«Молодий театр», заснований Лесем Курбасом (1917–1919), став творчою лабораторією, де сценографія вперше у вітчизняному мистецтві розкрила нові обрії в естетиці декоративного оформлення вистави. Серед вистав, оформлених А. Петрицьким у Києві в «Молодому театрі», – «Цар Едіп» Софокла (1918), «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана (1918); М. Бойчук оформив виставу «Молодість» М. Гальбе (1917). Ці роботи художників відзначалися просторовим вирішенням, де масштабність декорацій гармонійно поєднувалася з масовим дійством акторів.

На харківських сценах починає працювати О. Хвостенко-Хвостов. Для вистави «Містерія-буф» на сцені був розбудований великий станок – сходишки зв'язували два рівні: «Рай» і «Пекло», площини в дусі супрематизму були строкато розфарбовані, а костюми – шаржовані, гостро персоніфіковані: «нечисті» персонажі – композиційно вирішені більш вільно, а «чисті» – мали характер ляльок-маріонеток¹.

1922 р. був утворений театр «Березіль». Його мистецький керівник і режисер Лесь Курбас разом з однодумцем і визначним сценографом В. Меллером створили ряд новаторських і принципових за своєю естетичною позицією вистав². Методи просторового вирішення спектаклів у театрі «Березіль» своєю концепцією образної структури сценографії увійшли в історію світового театрального мистецтва доби конструктивізму. П'єси «Газ» Г. Кайзера (1923), «Джиммі Хіггінс» за Е. Сінклером (1923), «Машиноборці» Е. Толлера були

¹ Олександр Хвостов-Хвостенко: сценограф, живописець, графік / авт. ст. та упоряд. Д. Горбачов. Київ, 1987. С. 14–15.

² Кучеренко З. В. Вадим Меллер. Київ, 1975. С. 45–48.



В. Касіян. Декорації до вистави «Мій друг» М. Погодіна. Червонозаводський театр. 1932

втілені в «Березолі» як віддзеркалення нових ідей, що виникли в театрі в добу конструктивізму, та прагнення до максимально узагальненого ритмопластичного показу нової епохи. Індустріальна техніка, нові принципи дизайну, гострий динамізм, експресивна мова зображальної структури декорацій були також своєрідним естетичним маніфестом «Березоля». Відмова від побутової достовірності, відсутність живописно-декоративних елементів у виставі «Газ» були логічним продовженням конструктивних пошуків В. Меллера: система металевих ферм, на задньому плані – східці, майданчики, стіна сцени оголена, на



В. Меллер. «Макбет» В. Шекспіра. Театр «Березіль». 1924



Фронтва бригада Театру ім. М. Заньковецької
на Прибалтійському фронті. 1944

ній напис – «ГАЗ». Отже, максимальне використання планшета сцени з метою вивільнення простору для масових сцен було не самоціллю, а прагненням загострити ту символіку, що становила завдання режисерського задуму, розкрити ідею трагізму загибелі робітників газового заводу. Художник-сценограф у своїй праці наближався до інженера-конструктора, який повинен враховувати динаміку театральної дії в просторі. Під час розробки проекту сценічних конструкцій до вистави «Машиноборці» В. Меллер звернувся до авіаконструктора Калініна, оскільки центральною установкою був рухомий агрегат, подібний до гігантського пропелера. Новаторська творча робота на сцені «Березоля» стала відомою далеко за межами України. 1925 р. на Міжнародній виставці декоративного мистецтва в Парижі В. Меллер був нагороджений золотою медаллю за макет до вистави «Секретар профспілки»¹.

Друга половина 1920-х рр. і початок 1930-х характерні тим, що театр стає все більш політично заангажованим. Зростає догматизація духовного життя, провокації ідеологічних зіткнень, ворожнеча полеміки між ВУСППом і ВАПЛІТе, плужанами і гартівцями, С. Пилипенком та М. Хвилювим, який просвітянству протиставляв рух української культури до світового рівня².

У «Березолі» як антитеза уніфікуючим партійним настановам з'являються вистави «Жаке-

рія» П. Меріме (художник В. Шкляїв, 1925), «Король бавиться» В. Гюго (художник В. Шкляїв, 1927), «Золоте черево» Ф. Кроммелінка (художник В. Меллер, 1926), «Змова Фієста в Генуї» (художник Н. Шифрін, 1928), «97» М. Куліша (В. Меллер, 1930), «Хазяїн» І. Карпенка-Карого (В. Меллер, 1932). Зоровий образ цих вистав був насичений високим поетичним змістом, емоційністю та психологічною пристрасстю, яскравими художніми прийомами³. В європейському, зокрема в російському, театрах кін-

ця 1920-го – початку 1930-х зберігалось творче змагання між сценографами двох напрямків. Перший, де головними були показ динаміки дії, активне прилучення глядача до дії, розвиток пластичного образу зі збереженням ілюзії функціональності речей, був характерний для театру Вс. Меєргольда. Наприклад, у виставі «Мандат» були широко використані як основні конструкції концентричні кола, що рухалися майже в глядацький зал, а згодом вивозили в глиб сцени персонажів разом із бутафорськими речами. Другий творчий метод презентував московський Камерний театр В. Таїрова, де працювали, наприклад, О. Екстер (оформлення «Ромео і Джульєтти» Шекспіра, 1921), О. Весніна – (оформлення «Федри», 1923). В Камерному театрі сценографи створювали зоровий образ, насичений пластичними ідеями сучасного живопису, архітектури, дизайну, та водночас вони прагнули відійти від функціоналізму, здійснити оформлення, що несе в собі власний образ.

В українському театрі можна було спостерігати синтез цих двох напрямів, все рельєфніше сценографія в постановному процесі набирала значення зображальної режисури, що вирішувала стратегічні напрямки стилістики та розвитку дії спектаклю.

Такий самий стиль і підхід до інтерпретації п'єси був і у виставах, оформлених В. Меллером в «Березолі»: «Народний Малахій» і «Мина Мазайло» (1929) М. Куліша, «Диктатура» (1930) І. Ми-

¹ Кучеренко З. В. Вадим Меллер. Київ, 1975. С. 20.

² Роготченко О. Творчий процес на Слобожанщині в умовах становлення соціалістичного реалізму. *Вісн. Львів. нац. акад. мистецтв.* Львів, 2005. С. 143–156.

³ Чечель Н. П. Українське театральне відродження. Київ, 1993. С. 61.

китенка, «Загибель ескадри» (1933) і «Правда» (1937) О. Корнійчука. Інтеграція живописно-ілюзорних і декоративно-умовних методів оформлення, традицій старого і нового українського театру з його барвистим і лаконічним живописом, конструктивною за логікою побудови (вертеп, шкільний театр бурсаків, постановки «трагікомедій» у часи Києво-Могилянської академії) простежується в цих і багатьох інших сценографічних роботах кінця 1920-го – середини 1930-х¹.

Прогресивні діячі українського театру та зображального мистецтва, які працювали на його сценах, створили на рубежі 1920–1930-х унікальний мистецький комплекс формально-технічних, ідейно-тематичних й образно-художніх прийомів, що віщували подальший розвиток сценографії. Театр у цей період підійшов до межі, яка робила його в радянському суспільстві надкласовим явищем, непідконтрольним у своїх творчих пошуках. Мистецький розквіт його лякав кремлівських ідеологів можливістю своєї «автокефальності» від політики щодо контролю над національними культурами. Ідеологічна нетерпимість, насаджування образу ворога знаменували собою початок нищення української інтелігенції. Симптоматично, що суд над інспірованою «Спілкою визволення України» 1930 р. проходив на сцені Харківського столичного оперного театру. Сценічне мистецтво стає все більше залежним від ідеологічних структур держави як одне із важливих і пріоритетних мистецтв, що активно впливають на формування соціальної свідомості. Все більшає очевидних провокацій на розкол між різними прошарками української інтелігенції, гуманістична суть мистецтва затушовується марксо-ленінськими догмами. Надання переваги класовому над загальнолюдським простежувалося в багатьох вказівках вождя, як, наприклад, у листі Й. Сталіна від 21.04.1926 до Генерального секретаря ЦК КП(б)У: «Тов. Кагановичу та іншим чле-



В. Борисовець. Вистава «Дніпрові зорі». 1951

нам ПБ ЦК КП(б)У». Кількість таких циркулярів зростала, як і добровільних «дозорців» на місцях. «Нове мистецтво» 1931 р. (№ 35, с. 4) вміщує статтю І. Врони «Проти буржуазно-академічного театрознавства», де професору П. Руліну (згодом репресованому) закидається безліч ідеологічних і методологічних помилок: «...характер і метод дослідження й опрацювання тематики є суто описовий, літописно-спостерігальний, буржуазно-об'єктивістський... Далі, що особливо важливо, – вражає відсутність класового трактування мистецьких явищ...»

Ф. Нірод у польському театрі створив перші талановиті роботи на ниві сценографії: «Справа громадська» Т. Ясенського (1930), «Вільгельм Телль» Ф. Шиллера (1930), «Вулиця радості» (1931), «Рабан» В. Вандурського (1932), «Єще панська не згинела» О. Скибневського (1933). Вже в першій своїй роботі «Справа громадська» художник продемонстрував майстерне володіння формоутворюючими засобами декоративного мистецтва, вміння загострити пластичний образ вистави. Вже в той час, коли конструктивізм у більшості театрів був загальноприйнятою нормою, митець шукав нові художні прийоми².

Під час роботи в польському театрі Ф. Нірод часто бував у Москві – найбільший інтерес у нього викликав Камерний театр під керівництвом О. Таїрова, роботи молодого сценографа В. Рин-

¹ Френкель М. А. Современная сценография. Київ, 1980. С. 18.

² Панфілова М. Федір Нірод. Київ, 1969. С. 8.



А. Петрицький. Комедія
«Гендлярі славою». 1925. Харків



А. Петрицький. Декорації до опери «Турандот»,
Харків. 1928

діна на його сцені. Одним зі значних творчих досягнень Камерного театру початку 1930-х була постановка «Патетичної сонати» М. Куліша, де вперше розкрився талант В. Риндіна як майстра зображальної режисури. «“Патетическая соната” разыгрывается в социальных этажах дома, представленного на сцене как раскрытый рояль с высоко поднятой крышкой. Ветры революции врываются туда, пробегают по клавишам, пролетев от мансарды поэта до рабочего подвала, от буржуазного бельэтажа до каморки швейки...»¹. Ф. Нірод уважно вивчав принципи просторових вирішень вистав у Камерному театрі, водночас розробляючи свою власну концепцію зорового образу.

Репресій польський театр у Києвізнав майже водночас з іншими театрами, зокрема «Березолем». Ф. Нірод після закриття польського театру був запрошений до Запорізького українського драматичного театру ім. М. Заньковецької. У 1930-ті Ф. Нірод у цьому театрі створив низку

яскравих робіт: «Пісня про Свічку» І. Кочерги, «Васса Железнова» М. Горького, «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Отелло» В. Шекспіра.

У театрах на межі 1920–1930-х зароджувалася доба авангардних пошуків. Початок 1930-х ознаменувався зверненням майстрів сценографії до світу реальних, об'єктивно наявних речей, живопис у театрі посідав більш значне місце, водночас художники намагалися в структурах сценічного оформлення зберегти конструктивний, образно-узагальнений і високопоетичний принципи вирішення вистави. На Харківській оперній сцені продовжували свою плідну творчу працю А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, на Київській – І. Курочка-Армашевський (учень В. Меллера). На початок 1930-х внесок А. Петрицького в авангардну європейську сценографію був досить вагомим: оформлення вистав «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського (1925, режисер М. Боголюбов), «Вільгельм Телль» Дж. Россіні (1927, режисер В. Манзій), «Тарас Бульба» М. Лисенка (1927, режисер Г. Юра), «Турандот» Дж. Пуччіні (1928, режисер Луї Лабер), «Золотий обруч» Б. Лятошинського (1930, режисер М. Фореггер), «Золота доба» Д. Шостаковича (1930, балетмейстер Є. Вігільов); в драматичному театрі ім. І. Франка – «Вій» Остапа Вишні за М. Гоголем (1925, режисер Г. Юра) і «Кадри» І. Микитенка (1930, режисер М. Терещенко).

Вистава «Кадри» була поставлена в Одеському театрі Революції. Лаконічний, майже аскетичний за формальними прийомами зоровий образ був розбудований художником як показ нового радянського способу життя. Бутафорія, побутові ознаки – майже відсутні, мотиви сучасної архітектури (тобто новобудов 1930-х), їх показ на сцені був підсилений світловими ефектами. У темряві сцени вмикалась ілюмінація зі словами «Маркс», «Ленін». Містеріальна умовність у показі нового псевдособорного «соціалістичного» ладу життя поступово входила до обов'язкової програми в оформленні вистав сучасних радянських драматургів. Соціалістичний реалізм як містико-догматична теорія повинен був робити з художників різних національних шкіл слухняних «зомбі», придушувати їх національну свідомість.

Один з adeptів великодержавницького та ура-пролетарського радянського мистецтва московський критик М. Михайлов з інквізиторською методикою та ритуальністю досліджував буржуазні, націоналістичні та релігійні відхилення від засад комуністичної ідеології. З-за кожного рядка його писань виглядала сумнозвісна 58 стаття.

¹ Юзовский Ю. «Патетическая соната». Лит. газ. 1932. 4 янв.

«Прежде всего мы имеем достаточное количество фактов, говорящих об активизации буржуазно-мещанских тенденций в области живописи. Возрастания “аполитичной” тематики, стремление сгладить или совсем вытравить в своих произведениях классовую борьбу, сопротивление коренной перестройке изопрактики – вот основные признаки буржуазных тенденций»¹.

Суміш фальшивої патетики з неприхованою ненавистю до українського мистецтва можна побачити й на інших сторінках видання. «Робота українських монументалістів почалась ще в перші роки революції, коли організовувалась школа Бойчука (так називаються “бойчукісти”). Бойчукісти, орієнтуючись на “селянську Україну”, восприняли візантійські традиції з їх схематичним догматизмом і умовністю, відповідаючи завданням художественної інтерпретації релігійно-мистических представлень. Все це наложило сильний відбиток на роботи бойчукістів, в яких під видом орієнтації на крістьянство “вообще” насаджались образи релігійного мистецтва»². Українські художники театру відчували на собі тягар звинувачень у симпатіях до «бойчукізму» понад п'ятдесят років. Одним із найстрашніших гріхів для сценографа була поява мотивів або виражальних засобів з арсеналу М. Бойчука та його школи. Голодомор 1933-го продемонстрував найбільш неслухняним силу влади та можливість подальших жорстоких тортур над народами велетенської держави. Залежність театру (а також і художників) від державної ідеології вплинула на творчий шлях багатьох митців, однак у цілому не могла знищити демократичний і прогресивний характер українського мистецтва, зокрема театру, – між державною ідеологією та митцями точилася невідома широкому загалу «катакомбна» війна. Провідні режисери та художники уникали у своїй роботі замовної помпезності, пишноти, фальші, вульгарного несмаку та дилетантизму. Класичний оперно-балетний і драматичний репертуар залишався тим фундаментом, на якому будувалася робота театру.

Характерною рисою декораційних робіт О. Хвостенка-Хвостова 1930-х став перехід від лінійно-графічної основи в сценічному оформленні до живописного принципу, збагаченого об'ємно-просторовими архітектурними та деко-



А. Петрицький. Макет установки до вистави «Комсомольці» Л. Первомайського. Театр ім. І. Франка. 1930

ративними деталями. Особливо це позначилося в оформленні 1931 р. опери Б. Лятошинського «Беркути» на сюжет повісті І. Франка «Захар Беркут»: «Зображуючи тухольське село, Хвостенко-Хвостов використовує елементи дерев'яної прикарпатської архітектури – багатоярусні будівлі з високими схилами дахів. Стримані контури дерев'яної архітектури, світло-біле з червоною оздобою вбрання тухольців художник протиставляв оздобленню татарських наметів, екзотичній барвистості одягу в сценах ворожого табору»³. Постановка опер «Фауст» Ш. Гуно (режисер М. Фореггер, 1931–1932 рр.) і «Лоенгрін» Р. Вагнера була початком цього процесу. У «Лоенгріні» та «Фаусті» О. Хвостенко-Хвостов повернувся до класичних законів перспективи в побудові декорацій, художник мислив уже не конструктивно-дизайнерськими категоріями – живопис оформлення був колористично тонко нюансовий (слід віддати належне коровінській школі, вихованцем якої був Хвостенко-Хвостов). Засобами тонального живопису сценограф утворював ілюзію простору, створював образ вистави і, головне, був споріднений із характером музики. Карнавальності та гротеску художник віддавав данину в розробці костюмів для жебраків, Мефістофеля, Зібеля, фантастичних персонажів із «Вальпургієвої ночі». В оформленні «Лоенгріна» домінувала сіривато-блакитна гама, а також сріблясто-металеві деталі. Перлисті тон костюма головної героїні опери Ельзи та червоні, коричневі тони інших костюмів відповідали романтично-патетичним акордам складної партитури Р. Вагнера. Пошуки гармонії та цілісності в передачі всього образно-тематичного комплексу сценічного твору втілю-

¹ Михайлов М. Изоискусство реконструктивного периода. М.; Л.: ОГИЗ-Изогиз, 1932. С. 30.

² Михайлов М. Изоискусство реконструктивного периода. М.; Л.: ОГИЗ-Изогиз, 1932. С. 39.

³ Драк А. М. Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов. Київ, 1962. С. 19.



А. Петрицький. Балет «Корсар». 1925.
Харків

лися в таких роботах: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (1936, режисер В. Мандій); «Продана наречена» Б. Сметани (1937, Київ, режисер В. Мандій); «Щорс» Б. Лятошинського (1938, Київ, режисер Й. Лапицький)¹.

Під час роботи над «Проданою нареченою» в Київському оперному театрі постановники були відряджені до Чехії, де художник зробив серію етюдів і замальовок у чеських селах, вивчав побут, народні костюми. Сценографу в декораціях вдалося передати легку комедійність, мажорний настрій твору Б. Сметани. Контури декорацій були легкі та кантиленні, співучі; були відсутні різкі кольорові контрасти, панували сонячні відтінки жовтих тонів. Етнографічна обґрунтованість, документальний, але не описовий історизм, глибоке проникнення в характер музики принесли цій роботі успіх. Високу оцінку надали виставі громадські діячі Чехії (серед них – Зденек Неєдлі), що приїхали на прем'єру до Києва. «Продана наречена», як і «Запорожець за Дунаєм», – одна з найкращих робіт О. Хвостенка-Хвостова 1930-х. Макет, створений сценографом до постановки «Запорожця за Дунаєм», був удостоєний 1937 р. срібної медалі на Міжнародній виставці «Мистецтво і техніка в сучасному житті» у Парижі. Учень О. Хвостенка-Хвостова – визначний майстер театрального живопису А. Волненко розпочав свій творчий шлях на сцені Харківської столичної опери в середині 1920-х. (Він виїхав 1935 р. з Харкова і працював у Московському обласному театрі, а з 1951-го – до кінця життя працював у Київському

театрі опери та балету ім. Т. Шевченка.) Серед оформлених ним вистав, що посіли значне місце в українському театральному декораційному мистецтві кінця 1920-х і першої половини 1930-х, – «Наталка Полтавка» І. Котляревського (1929, Харківський народний театр), «Вій» М. Старицького (1929, там само), в Столичній опері – балети Б. Яновського «Ференджі» (1930), Л. Мінкуса «Дон Кіхот» (1931), опери «Борис Годунов» М. Мусоргського (1932), «Євгеній Онегін» П. Чайковського (1933) і «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (1934). Талант А. Волненко як сценографа-інтерпретатора національної класики позначився вже в роботі над «Наталкою Полтавкою» (сезон 1929–1930). Він створив живописно-декораційний еквівалент поетичної народної драми І. Котляревського². Зоровій партитурі цієї вистави була властива ніжна та чиста гармонія жовтих і зелених барв. Своєрідність полтавського села з його побутом була передана старанно відібраними деталями та фрагментами краєвиду: невеликий ріденький тин, на ньому – великий дозрілий гарбуз (символ невдалого сватання Возного до Наталки), колодязь із журавлем, приземкуваті хатинки, тополі та степовий шлях губилися вдалині (художник застосував ефект повітряної перспективи), вальори зближених тонів. Такий самий принцип побудови Волненком сценічного пейзажу можна було побачити і у виставі «Євгеній Онегін» (1933) – сцена дуелі; «Запорожець за Дунаєм» (1934) – хата Карася на березі Дунаю.

«Перша постановка “Бориса Годунова” режисером М. Фореггером та художником А. Волненком на кону Харківської опери стала в історії радянської сценографії прикладом зрілого вирішення, талановитого і глибокого реалістичного проникнення у світ музичної драми.

У роботі над “Борисом Годуновим” за історичною трагедією О. Пушкіна та партитурою М. Мусоргського А. Волненко не зайняв сторонньої позиції художника-ілюстратора. Талант його майстерно поєднав поезію лібрето і новаторство музики, надавши їм нового сценічного життя.

У сценографії “Бориса Годунова” домінував живописно-об'ємний принцип вирішення декорацій...»³. Отже, Волненко віддавав перевагу тональному живопису декорацій вже на початку 1930-х рр., майстерно сполучав його з лінійно-графічною основою композиції. В зрілі роки під

¹ Драк А. М. Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов. Київ, 1962. С. 28–29.

² Габелко В. Т. Анатолій Волненко. Київ, 1983. С. 13.

³ Габелко В. Т. Анатолій Волненко. Київ, 1983. С. 26–27.

час праці в Київському оперному театрі він творчо розвинув ці принципи, став неперевершеним майстром сценічного пейзажу.

На терені харківського Червонозаводського українського драматичного театру, який був заснований 1927 р. (за активної участі М. Скрипника, Остапа Вишні, П. Тичини) головним режисером і мистецьким керівником В. Васильком, – була створена творча лабораторія, що приділяла також велику увагу роботі з художниками-декораторами. Цікавим прикладом став факт, що до оформлення вистави Ф. Вольфа «Катарські матроси» було залучено увесь четвертий курс студентів Харківського художнього інституту, з них Є. Коваленко і В. Кривошеїна продовжили працю в театрі, 1936 р. вони оформили виставу «Васса Железнова» (режисер В. Василько). Названі молоді майстри сценографії згодом виїхали з України, працювали в театрах Москви. Художник Б. Косарев у цьому театрі створив низку етапних вистав: «Марко в пеклі» І. Кочерги (сезон 1928–1929) і «Комсомольці» Л. Первомайського (сезон 1929–1930, режисер В. Василько). «Марко в пеклі» Б. Косарев інтерпретував як феєричну виставу, де гротеск і сатира були підпорядковані фантазмагоричному, ірреальному показу місця та обставин дії. Вже в макеті до вистави художник зробив своєрідний анатомічний показ місця дії, у розрізі інтер'єр приміщення станції, декорації мали водночас площинно-силуетний характер, а темне тло підкреслювало хворобливий сон-марення Марка. Лаконізм і гіперболізація окремих речей (самовар, годинник) у цьому сценічному інтер'єрі доповнювалися химерними, казковими костюмами, яскравими декоративними площинами декорацій.

Дійсність і фантазмагорія поєднані в оформленні вистави «Марко в пеклі» у феєричне видовище. Сам художник згадував, що для побудови зорового образу однієї з головних картин вистави «Станція “Плутонина”» шукав своєрідну «натуру». «Потрібну мені станцію я знайшов в Люботині (містечко поблизу Харкова). Старовинна побудова, з року в рік ремонтувана лише вітрами. Двері злітали із завіс. З-під облупленої штукатурки виднілася дранка. Але найбільше, що мене вразило: величезних розмірів, вичищений, як дзеркало, мідний самовар. Його я “переніс” в оформлення І дії»¹.

¹ Красильникова О. Борис Васильевич Косарев вспоминает. *Советские художники театра* / сост. В. Кулешова. Москва, 1984. Вып. 6. С. 193.



М. Уманський. Ескіз декорації до вистави «Боягуз» О. Крона. Театр ім. І. Франка. 1935



В. Меллер. Ескіз декорації до вистави «Загибель ескадри» О. Корнійчука. «Березіль». 1933



А. Петрицький. Опера «Вільгельм Тель». 1927. Харків



Й. Юцевич. Ескіз декорацій. Рік невідомий

Вихованець театральних шкіл М. Садовського та Леся Курбаса режисер В. Василько прагнув працювати з художниками різних напрямків і стилів. 1933 р. він запросив на постановку вистави «Мій друг» графіка В. Касіяна. «Режисер відчув потенціальну співвиразність Касіянової графіки з його концепцією вистави, побачив, що багатократно збільшені станкові аркуші насажені єдиним поривом, темпераментно й чітко закомпоновані, пружні й динамічні за рисунком, спроможні вийти далеко за межі ілюстрації сценового ряду спектаклю. В. Василько розумів їхню здатність збагатити сценічний твір художньо узагальненою асоціативністю, метафоричною образністю»¹.

Згодом В. Василько запросив художника-станковиста М. Бурачека (в минулому також відомий як талановитий актор, виконавець характерних ролей, він грав у виставах разом із В. Комісаржевською). Створені вистави «Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем (1936), «Наймичка» І. Карпенка-Карого (сезон 1937–1938) не були вирішені в традиціях дореволюційного театру, водночас художник звернувся до властивої йому складної кольорової гами – в костюмах, у декораціях тони барв були підібрані по-декоративному соковиті, споріднені зі звучанням фарб народного мистецтва. Реальний показ речей об'єднувався в декораціях, що утворювали на сцені вірогідне ігрове середовище з ілюзорним живописом: краєвиди, архітектура були відтворені на заднику. В. Василько шукав нових образних вирішень у старому класичному репертуарі, тому ці роботи М. Бурачека певною мірою

мали експериментаторський, ретроспективний характер, але залишилися в історії українського театральньо-декораційного мистецтва як високопрофесійне, сповнене високої живописної культури, талановите та адекватне режисерському задуму у вирішенні вистави².

Про інтенсивність розвитку харківської школи сценографії в 1930 р. свідчить поява творчих угруповань молодих митців, зокрема «Бригади трьох». Під такою назвою об'єднали свої творчі зусилля 1929 р. молоді харківські художники театру С. Йоффе, Б. Чернишов і О. Щеглов. Вони плідно працювали разом до 1937 р. на сцені Харківського театру робітничої молоді. Серед оформлених ними в цьому театрі вистав – «Чудовий сплав» В. Кіршона (1934), «Аристократи» М. Погодіна (1934), «Устим Кармалюк» В. Суходольського (1935). С. Йоффе створив оформлення вистави «Орфей в пеклі» Ж. Оффенбаха (разом із Чернишовим і Щегловим) у Харківській музкомедії, де згодом самостійно працював над «Фраскітою» Ф. Легара (1940), «Солов'їним садом» С. Заславського (1938).

Б. Чернишов (у співавторстві із С. Йоффе) для Харківського театру робітничої молоді працював над сценографією до «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка. О. Щеглов (учень І. Падалки та О. Маренкова) працював, крім театральньо-декораційного мистецтва, у галузі книжкової графіки, монументально-декоративного мистецтва.

У роботах над творами музичної комедії українські художники знаходили нові та яскраві художні вирішення, де гострота пластичних прийомів сполучалася зі щедрим на барви живописом. На сцені Харківського театру оперети 1931 р. було поставлено «осучаснений» варіант «Запорожця за Дунаєм» – текст написаний Остапом Вишнею (присвячений А. Петрицькому). Це була своєрідна вистава-ревію, оформлена М. Панадіади (режисер М. Крушельницький) на злободенні теми, де виконували куплети, спрямовані проти імперіалістичних покровителів контрреволюційної еміграції. Художниця М. Панадіади створила барвисте та екзотичне видовище, оскільки дія відбувалася в Марокко, й Одарка та Карась в українських національних костюмах серед ліан і мавп співали куплети. «У барвистій і яскравій сценічній інтерпретації сучасного “Запорожця за Дунаєм” вирувала щедра стихія бурлескно-трагедійного видовища, своїм корінням пов'язаного

¹ Станішевський Ю. О. Барви української оперети. Київ, 1970. С. 173.

² Василько В. Театру віддане життя. Київ, 1984. 300 с.

з плідними мистецькими національними традиціями і майстерно втіленого у модній тоді формі оперети-ревю»¹. Отже, вже на початку 1930-х рр. оперета з її різноманітним репертуаром надавала сценографії великий простір для фантазії, можливості творчої імпровізації.

На сцені Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка І. Курочка-Армашевський працював головним художником з 1928-го по 1934 р. В радянські часи його ім'я не згадувалося, оскільки під час війни художник емігрував і жив у Канаді. Тому в дослідженнях, присвячених історії театру або сценографії, виникала плутанина, і не було ясно, хто ж був художником-постановником провідного національного театру, де саме в цей час створені етапні вистави і постановки-прем'єри нових творів українських композиторів. Роботи І. Курочки-Армашевського в галузі сценографії цієї доби віддзеркалюють еволюцію національного театрального-декораційного мистецтва від конструктивізму, постконструктивізму до встановлення епохи «квазіреалізму», соцарту. Серед перших вистав митця на київській сцені: балет С. Прокоф'єва «Блазень» (1928, балетмейстер М. Дисковський), опери Дж. Пуччіні «Турандот» (1928, режисер В. Манзій), «Тарас Бульба» М. Лисенка (1929, режисер В. Бойченко). Сценографія «Тараса Бульби» була побудована в стилі та за мотивами українського бароко, але художник не ставив за мету історичну реконструкцію конкретних місць і будівель, що були пов'язані з сюжетом: «Площа перед Братським монастирем», «Фортеця в Дубно», «Січ» та ін. Щоб вивільнити місце для масових сцен, художник лише окреслює зоровий ряд, але вживає найбільш могутні та цільні за архітектонікою фрагменти, котрі створюють піднесений, урочистий характер, що також було пов'язано із творчістю М. Лисенка. Творчий метод, коли малі форми та їх сюжети декоративного мистецтва конструктивно стають основою великих за масштабом декорацій, художник застосовував у роботі над «Різдвяною ніччю» (1929). Конструкції в цій постановці вже стали лише допоміжним ігровим фактором, живописно-декоративні площини («панорама села», хата Вакули) були стилізовані під народний примітив, український лубок. Своєрідна масштабна транскрипція, акцентування лубочних мотивів, художніх прийомів допомогли утворити на сцені яскраве, водночас фантастичне та комедійне

¹ Станішевський Ю. О. Барви української оперети. Київ, 1970. С. 26.



М. Бурачек. Макет до вистави «Сорочинський ярмарок». Перша половина 1930-х

видовище, що відповідало мові та стилю гоголівського твору. «Експресивна сила та незвична динаміка кольорових і просторових вирішень у декораціях «Різдвяної ночі» була запозичена із кращих зразків народних примітивів, що дістає в першій половині нашого століття на європейському рівні право впливу на закони формотворчості. Відтворення Всесвіту відбувається в нових і незвичних гротескових і гіперболізованих формах, про що свідчить оформлення інтер'єру хат Солохи, що нагадує фантастично збільшену розписану народним майстром дитячу іграшку... Пе-



Д. Овчаренко. Макет до вистави «Інтервенція». 1934



О. Хвостенко-Хвостов.
Ескіз декорації «Свято в колгоспі». 1946



Й. Юцевич. Ескіз декорацій.
Рік невідомий



М. Духновський. Ескіз декорації до вистави
«Юність Полі Вихрової». 1958

ребільшені, як за правилами пластичної анатомії, форми костюма-панцира Вакули нагадують численні вже на той час портрети героїв-ударників або гігантську скульптуру більшовика Артема роботи І. Кавалерідзе»¹. Глядачі сприймали таку гру декорацій і костюмів, що мала характер травестійності, з розумінням. Отже, стиль оформлення вистав І. Курочкою-Армашевським на початку 1930-х – декоративно-конструктивний, композиція багатьох його робіт – струнка та лаконічна, відчутне прагнення до театральності-умовної інтерпретації світу реальних речей.

Опера «Кармалюк» В. Костенка (1931, режисер С. Каргальський), балет «Пан Каньовський» І. Вериківського (1931, балетмейстер В. Литвиненко), опери «Травіата» Дж. Верді (1934, режисер М. Варламов), «Наталка Полтавка» М. Лисенка (1936, виконана у співавторстві з художником С. Євєнбахом, режисер В. Манзій), «Русалка» О. Даргомижського (1938, разова договірна постановка, І. Курочка-Армашевський був поза штатом театру; режисер О. Колодуб) в конструктивно-об'ємному та живописно-об'ємному оформленні отримали переконливе жанрове втілення. У низці цих вистав художник вдавався до полістилічності («Пан Каньовський», «Травіата», «Русалка»), часто він використовував найбільш характерні прийоми двох методів сценографічного розв'язання (конструктивний і живописно-об'ємний), але завдяки цілеспрямованому, дієвому режисерсько-зображальному принципу в гармонійній сполучі живопису декоративно-конструктивних елементів не було еkleктичності. Робота над першим українським балетом «Пан Каньовський» – яскравий приклад того, що художник шукав сучасної мови в сценографії, складної гармонії елементів оформлення. Перший план сцени – яскравий, розписаний українським орнаментом портал. Художник трохи геометризував канонічні народні мотиви, барви були більш контрастно зіставлені – в цьому він своєрідно наслідував таких майстрів, як В. Кричевський, М. Жук. Сюжет балету створений на основі народного етносу, однак тематичні лінії дії були досить розгалуженими та широкими. Вдало, дотепно і з гумором були побудовані декорації картини-дивертисменту «Цеховий люд святкує»: щоб передати ярмарковий характер народного гуляння, портал сцени був насичений збільшеними за масштабом атрибутами – бублики, чоботи, окороки. «Творцями

¹ Габелко В. Іван Курочка-Армашевський. Музика. 1996. № 4. С. 26.



І. Курочка-Армашевський.
Ескіз костюма Терпелихи з п'єси
М. Лисенка «Наталка Полтавка». 1936



Е. Гаккебуш.
Розробка костюма Річарда Айрона.
1957



Е. Гаккебуш. Розробка костюмів
Христі та Федора до кінофільму
«Повія». 1961

першої національної балетної вистави були балетмейстер В. Литвиненко, диригент – М. Вериківський, художник – І. Курочка-Армашевський, а консультантом і співпостановником українських танців – В. Верховинець.

Могутній життєдайний струмінь із невичерпних джерел національного хореографічного фольклору запліднив сценічне вирішення «Пана Каньовського»¹. Йдеться про харківську прем'єру 19 квітня 1931 року, а на київській сцені І. Курочка-Армашевський здійснив постановку в жовтні 1931 р.

Опера «Наталка Полтавка» М. Лисенка в оформленні І. Курочки-Армашевського була показана 1936 р. на Декаді українського мистецтва та літератури в Москві. Урядовцям і російським знавцям «малоросійщини» сподобалася святкова й лірична, мальовнича та радісна панорама українського села, спів І. Паторжинського (Виборний), О. Петрусенко (Наталка), М. Гришка (Микола). Серед глядачів був Й. Сталін, інші кремлівські керівники. З-поміж нагороджених був І. Курочка-Армашевський («Знак Пошани»), він став одним із перших сценографів-орденоносців. Однак І. Курочка-Армашевський не належав до симпатиків радянського режиму, що позначилося на його подальшій долі. Підтвер-

дженням цього був наказ по Київському оперному театру про звільнення його з посади головного художника (наказ за № 147 від 5.04.1935). Через рік він був звільнений з театру взагалі (наказ від 1.07.1936). Працював у 1936–1941 рр. у театрах Вінниці, Полтави, Ворошиловграда, Нижнього Новгорода. (Повернеться він до Київського оперного театру на посаду головного художника наприкінці 1941 р.)

У другій половині 1930-х рр. визначний майстер сценографії А. Петрицький розпочав новий цикл робіт у театрі. Живопис як основа декоративного вирішення ставав у цей час хоча й не універсальною художньою панацеєю від можливих ідеологічно-хибних помилок, але значною частиною естетичних настанов, які режисери та балетмейстери впроваджували в театральне життя. Слід, проте, зазначити, що саме в живописі, поза роботою в театрі, А. Петрицький шукав утілення своїх найбільш значущих задумів: «Інваліди» (1924), «На барикадах» (1925–1926), «Кавказ» (1928), цикл портретів діячів української культури 1920–1930-х. «Він і справді залишався живописцем незалежно від того, над чим працював – над станковими полотнами, чи ескізами театральних декорацій, костюмів. Живопис був його рідною стихією, світом, у якому він мислив глибоко й широко, повітрям, яким дихав вільно, на повні груди. Час не торкнувся його живописного хисту: він

¹ Станішевський Ю. Український радянський музичний театр (1917–1967) : нариси історії. Київ, 1970. С. 111.



Г. Прокопець. Ескізи декорації «Вїзд у Січ». 1952

не відав млявості, в кращому разі – повторення самого себе»¹.

Водночас А. Петрицький розумів, що мислення чіткими графічними формами розширює арсенал і лексику сценографічної мови як специфічної структурної системи. Умови сценічного простору часто вимагають від художника живописні плани зіставляти контрастно, за лінійно-графічними принципами.

Твори В. Шекспіра завжди були «пробним каменем» для багатьох сценографів. 1936 р. А. Петрицький створив як проєкт майбутнього оформлення в Київському драматичному театрі ім. І. Франка велику серію ескізів декорацій і костюмів до комедії В. Шекспіра «Дванадцята ніч». Цикл графічних листів, об'єднаний художньою самодостатністю, що, однак, не межує з ілюстраціями сюжету п'єси, все ж таки має явні ознаки станкової графіки. Портретизовані ескізи костюмів, невимущена і розкута композиція розробки театральних інтер'єрів, де вже є ознаки ігрового середовища, об'єднані єдиним режисерським задумом сценографа. (Вистава, на жаль, не була здійснена в театрі, тому роботу А. Петрицького до «Дванадцятої ночі» слід розглядати як повністю закінчений проєкт оформлення.) Задум інтер'єрів був у стилі раннього Відродження, легка комедійність сюжету живописних завіс поєднувалася з буфонадною конструкцією костюмів. Завіса прологу в ескізі – в стилі рококо, сюжетно вона повинна була б об'єднати всіх персонажів комедії, зображених у сценічних костюмах. Арлекін сцени проєктувався багато орнаментований, а в порталі мали бути могутні колони з ліпниною. Сценічний простір, організований таким чином, нагадував про стиль придворних театрів. Комічні та персоніфіковані, позначені легкими гротесковими рисами ескізи костюмів Мальволіо, Куріо, Блазня, сера Тобі та Капітана.

Того самого 1936 р. здійснює оформлення вистави «Дон Карлос» Ф. Шиллера в Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка (режисер Г. Юра). На відміну від задуму «Дванадцятої ночі» як барвистого та карнавального видовища, «Дон Карлос» у сценографії А. Петрицького був стриманим за колоритом: зовні характеризувався лінійною, майже академічною композицією костюмів, декорацій. Художник створив атмосферу безвиході, емоційної пригніченості. «Тяжеловесные архитектурные формы королевского дворца, монументальная скульптура с холодным равнодушием внимали жарким монологам героев. Люди придавлены к земле этой тяжестью, этими низкими потолками. Даже густая зелень сада в одной из картин, выполненная, по замыслу художника, объемно-пластически, нависает над землей, закрывая от людей белый свет»². 1937 р. А. Петрицький створив одну зі своїх етапних робіт довоєнного періоду – оформлення опери М. Лисенка «Тарас Бульба» (режисер І. Ланицький) у Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка. Художник у декораційне середовище ввів краєвиди-панорами: «Січ», «Київський Поділ», «Облога Дубно». Костюми та зброя козаків, жіночі костюми, побутові речі були створені на реальній історичній основі. Зоровий образ вистави загалом мав емоційно піднесений характер, тон вистави був героїко-романтичного звучання. «Художник чувствует “душу” вещей и, перестав быть лаконичным, приходит не к натуралистическому нагромождению вещей на сцене, а к более сложной гармонии»³. На сюжет «Тараса Бульби» був створений однойменний балет В. Соловйовим-Седим і поставлений навесні 1941 у Великому театрі в Москві (балетмейстер Р. Захаров, художник А. Петрицький). Прем'єра вистави здобула схвальні від-

¹ Горбачев Д. Анатолий Галактионович Петрицкий. Москва, 1971. С. 69.

² Курчатова О. Тарас Бульба. *Правда*. 1941. № 85. 27 марта. С. 78.

³ Курчатова О. Тарас Бульба. *Правда*. 1941. № 85. 27 марта. С. 81

гуки, один із московських рецензентів визнав, що український майстер належить до числа кращих радянських сценографів: «Он наполнил спектакль какой-то чарующей поэзией. Его хутор в первом акте, широкая, привольная степь во второй картине, Сечь, польський замок и, наконец, пожар в Дубно можно причислить к крупнейшим достижениям театральной живописи»¹.

Істотні суспільні зміни, які відображені у творчості театральних художників досліджуваної доби, пояснюють процеси в українській культурі, які без урахування театральної сфери не могли б бути цілковито зрозумілими в контексті деформації зображального процесу, що перебував під тоталітарним впливом. Театр – професійний та аматорський – ставав рупором української культури. Тому процеси, що відбувалися в театральному житті республіки, заслуговують на детальне дослідження. Аналіз подій в українському театрі зазначеного періоду здійснюється виключно в контексті ролі художника і його творчості в загальній схемі театрального життя країни.

Українське театральньо-декоративне мистецтво нині входить до провідних європейських шкіл сценографії. Художники українського театру вже в 1920–1930-ті були всесвітньо відомими майстрами, чії роботи – макети, ескізи, декорації, костюми – експонували на міжнародних виставках. Високий професіоналізм, сміливість творчих пошуків, художня своєрідність вирізняли провідних майстрів вітчизняної сценографії, чії становлення та розвиток у ХХ столітті віддзеркалювали складні процеси, що відбувалися в національному театрі, зображальному мистецтві, а також у формуванні культури, держави, в боротьбі за національну незалежність.

Художник театру разом із режисером вистави – повноправний співавтор постановки, він стратег і будівничий зорового образу, він оперує всіма можливими видами пластики, живописом, архітектурою, скульптурою, декоративним мистецтвом, дизайном, а також технологією постановного процесу. Сценограф повинен вільно орієнтуватися в історії мистецтв, літератури, театру, музики, фольклору та етнографії.

Ідейно-естетичні, формально-технічні методи та принципи української сценографії ХХ століття,



Г. Прокопець. Ескіз декорації «Вулиці в нічній Женеві». Початок 1950-х

зокрема 1940–1960-х років, нерозривно пов'язані з вітчизняним театром – в усі періоди його злету та трагічних сторінок історії. Історичну картину сценографії 40–60-х років також неможливо відтворити без аналізу репертуару театрів, творчої діяльності режисерів і театральних колективів, історико-соціальних умов, у яких вони існували. Зростання та формування української сценографії як окремої галузі в зображальному мистецтві 40–60-х років, як і в попередні 1910–1930-ті, було неможливе без високопрофесійного національного театру.

Різноманітний театральний репертуар складався з творів М. Лисенка, І. Франка, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, Лесі Українки, М. Гоголя, Ю. Словацького та ін. 1920 року Г. Юра заснував у Вінниці Драматичний театр імені І. Франка. Серед фундаторів був художник М. Драк, який тоді навчався в Одеському художньому училищі та в Мюнхенській академії мистецтв. Співпраця цих митців і в наступні 1940–1950-ті визначала творче обличчя театру імені І. Франка. Реальна подача образу в розбудові сценічної обстановки, що тісно пов'язана з сюжетом п'єси, у багатьох їхніх виставах поєднувалася з пластичними прийомами, що підкреслювали театральність, умовність і виразність



Г. Прокопець. Ескіз декорації. 1955

¹ Петрицкий А. Оформление оперы «Черевички». Совет. артист. 1940. № 47. 20 дек.



Б. Косарев. Ескіз декорації до поеми «Ярослав Мудрий»
І. Кочерги. Харків. 1946



І. Курочка-Армашевський. Ескіз декорації до опери
П. Чайковського «Євгеній Онєгін». 1935



А. Петрицький. Ескіз декорації до вистави
«Війна і мир» С. Прокоф'єва. 1956

декорацій. Так, оформлення М. Драком «Фуенте Овехуни» підкреслювало народність і демократичну спрямованість сюжету іспанського драматурга – були використані елементи мандрівного іспанського театру: великий поміст на бочках, своєрідна невелика сцена в таверні, силуетний малюнок із зображенням панорами села. А розфарбований контур водночас викликав асоціації з тканим килимом. Постановники підкреслювали оголеність театрального прийому та конкретизували місце дії.

На межі 1940-х в українському театрі можна було спостерігати синтез двох напрямів: театру та зображальності. Усе рельєфніше сценографія в постановному процесі набирала значення зображальної режисури, що розв'язувала стратегічні завдання стилістики та розвитку дії спектаклю. Стилістичні експерименти, коли жанр п'єси у виставі набуває іншої тональності, коли образна структура збагачується та розширюється в заданому режисером напрямку, яскраво відбилися ще в березолівських постановках «Жакерії» П. Меріме. Режисер Б. Тягну та учні В. Меллера, молоді художники В. Шкляїв і М. Симашкевич, надали історії середньовічного повстання французьких селян-жаків епічно-експресивного звучання¹. Епізоди-картини вистави були між собою контрастно зіставлені, художники використали метод полістилічності в оформленні, композиційно загострили костюми, що стали носіями певних характеристик персонажів (Брат Жан, селяни, блазень Будофон, Сенешаль, учений, Шанкар та ін.). Художники вдалися до нових на той час кінематографічних прийомів монтажу великого плану подачі елементів декорацій із узагальненою пластичною масою оформлення другого плану: кольорові вітражі, силуети стрілчастих арок, вертикалі колон – все це об'єднувалося в легкій, лаконічній і умовній конструкції, що була споріднена із духом середньовічних карнавалів, аскетизмом і патетикою масових релігійних свят.

Ще до початку Другої світової війни українська інтелігенція зазнала важких втрат – були арештовані Л. Курбас, Остап Вишня, Й. Гірняк. Також заарештували редактора «Нового мистецтва» В. Хмурого, драматурга М. Куліша, історика театру, що заклав фундамент великої колекції творів сценографії в Театральному музеї, П. Рупіна та багатьох інших діячів, що брали активну

¹ Чечель Н. П. Українське театральне відродження. Київ :
Наук. думка, 1993. С. 67.

участь у театральному процесі в Україні. Репресії торкнулися провідних українських театрів і театрів інших національних меншин, зокрема польських. Так, у першому Державному польському театрі в Києві розпочинали свій шлях визначні сценографи М. Уманський та Ф. Нірод. Останній зазнав переслідувань за дворянське походження ще під час навчання в Київському художньому інституті.

Зрозуміло, що процес не оминув і театральних художників. Разом з тим слід пам'ятати, що ще до перемоги «єдино правильного методу» В. Немирович-Данченко висловив думку, що «реалізм повинен бути відточений до символу». В оформленні вистави «Справа громадська» Ф. Нірод без жодного примусу віддав данину українській авангардній сценографії 1920-х з її експресивною архітектонікою, конкретним смисловим образом, вираженими реальними та непередметними символами-деталлями. Так, наприклад, у «Справі громадській» тло чорних суконь контрастувало зі скісними станками, що композиційно утворювали вертикаль декорацій. Звернення до академічного твору – малюнку, живопису, архітектури – для митців української сценографії межі 1940-х було логічним і дієвим.

Репресії в польському театрі Києва розпочалися паралельно з утисками «Березіля» і тривали до початку війни.

У філії Великого театру в Москві в серпні 1940–1941 рр. режисер В. Симонов здійснив постановку опери П. Чайковського «Черевички» в оформленні А. Петрицького. Відмінною рисою в проєкті та задумі сценографії було прагнення відтворити рух і динаміку сценічної дії. В ескізах костюмів, виконаних насиченими та соковитими барвами, художник довів, що народне вбрання повинно на сцені оживати в природних рухах, бути не декоративно-барвистою деталлю загального колористичного та композиційного задуму, а одним із дієвих чинників вистави. Художник щедро подав етнографічний матеріал у декораціях разом з історичними прикметами й загостреними характеристиками місця дії та персонажів гоголівського сюжету, він становив органічний і невіддільний складник зорової партитури. Сам А. Петрицький зазначав: «...Я поставив перед собою задачу в реалистической, простой и понятной форме на основе украинского фольклора дать праздничный, красочный спектакль... Украинский крестьянин, вынужденный держать копьё в руках, все же находил



Ф. Нірод. Ескіз декорації до вистави «Король Лір» В. Шекспіра. 1946



В. Меллер. Ескіз декорації до вистави «Король Лір» В. Шекспіра. 1959

время для выражения своей поэтической души в песне, орнаменте, ковре и удивительной росписи жилищ и бытовых вещей... Вот почему комнаты Оксаны и Солохи покрыты орнаментом – на печи, на стенах, на бытовых вещах...»¹.

Гастрольним сезоном літа 1941 року закінчився період внутрішньої боротьби служителів Мельпомени з цензурою. Митці українських театрів намагалися езоповою мовою донести правду про життя України, яка пережила революцію, братовбивчі війни, українізацію, колективізацію, голод 1932-го року, Голодомор, розкуркулювання, боротьбу з українським буржуазним націоналізмом, шпигуноманію та знищення всіх мистецьких організацій, крім переможних Спілок письменників, художників, театральних діячів.

¹ Петрицький А. Оформление оперы «Черевички». Совет. артист. 1940. 20 дек. (№ 47). С. 3.

Окупація України німецькими військами і примусове вивезення співвітчизників до Німеччини стануть страшною сторінкою вітчизняної історії. Це дослідження ілюстроване унікальними фотоматеріалами, що пояснюють відносини простих людей Німеччини та України з погляду театрального дійства.

Влітку 1941 р. українські театри здебільшого перебували на гастролях, художники та режисери готувалися до сезону 1941–1942 років. Початок війни для багатьох художників театру не завжди був пов'язаний із призовом в армію. Наприклад, О. Хвостенко-Хвостов водночас із підготовкою театру до евакуації був залучений на службу у Військпроект Харківського військового округу головним консультантом з маскуванню військових об'єктів, аеродромів і заводів.

Художники евакуювалися разом із театральними колективами в східні райони держави влітку – восени 1941 року. А. Петрицький почав працювати в Казахському театрі опери та балету імені Абая (Алмати). Перша національна казахська опера «Жалбир» була написана Е. Брусиловським. У її музиці були широко використані теми народних мелодій, а в основі лібрето – повстання казахів проти російського царизму¹. Вочевидь, були неузгодженості в ідеологічній роботі, оскільки опера на сюжет, спрямований проти російської влади, ставилася в тилу під час війни. А. Петрицького як знавця українського національного декоративного мистецтва захопило суто художнє завдання – він звернувся до джерел казахського декоративного мистецтва, народних вишивок, орнаментів килимів, пісень акинів і характеру побуту. У живописних сценічних краєвидах А. Петрицький намагався передати характер казахських степів з їхньою своєрідною природою. Колорит і композиція декорацій були стримані, без елементів екзотики. Наступні роботи А. Петрицького в Алматинській опері – «Гвардія, вперед» Е. Брусиловського та «Суворов» С. Василенка (1943) – були також ідеологічно заангажовані: сценографія цих вистав не належить до кращих праць майстра. У травні 1943 року А. Петрицький виїхав на місця боїв Першого та Другого українських фронтів, де робив замальовки, потім повернувся до звільненого Харкова, а в 1944 переїхав до Києва, де був призначений головним художником Оперного театру. Ще до закінчення війни (1945)

А. Петрицький у Києві працював над постановкою балету «Лілея» (на сюжет творів Т. Шевченка) разом із балетмейстером Г. Березовою. За визначенням П. Цибенка: «Художнє оформлення “Лілеї” пройняте поезією Шевченка. В мальовничих декораціях багато романтики. Тут художник також подає чудову завісу, яка вводить глядача в настрій спектаклю. Під чарами цього настрою глядач перебуває до кінця вистави»². Одним із центральних живописних образів було панно, що зображувало дівочий хоровод біля палаючих купальських вогнищ. Емоційний, поетико-романтичний характер декорацій, темно-сині, сріблясті, чорні тони в живописі деяких картин були трактовані суто функціонально, декоративно. Кульмінацією в сценографії балету стає живописне тло другої дії, де Лілея знаходить притулок у циганському таборі серед степу, – художник вже наведеними прийомами психологізував стан природи, – небо темніє, коли в табір вриваються гайдуки, свіжі фарби літа стають напруженими і різко контрастними. «З чисто земною радістю купальських танків та ігор прекрасно контрастують казковість лісу, куди потрапляє нещасна ламка і незламна Лілея, фантастичність царства русалок» – так написано в другому томі нарисів історії театру³.

Творча доля багатьох провідних майстрів сценографії в евакуації була пов'язана з театрами, у яких вони працювали. Разом з тим доводилося також виконувати й суто військово-політичні завдання. Наприклад, під час перебування з театром імені М. Заньковецької в Новокузнецьку Ф. Нірод був зобов'язаний керувати бригадою художників, яка оформлювала численні стенди, плакати, портрети партійних та урядових керівників для госпіталів, клубів і шкіл⁴. Ф. Нірод оформив вистави: «Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Жди мене» К. Симонова, «Україна в боротьбі» В. Харченка. Творчий задум художника не завжди можна було виконати на належному технічному рівні. Декорації робили зі старих задників куліс і бутафорії, «трансформували» з інших вистав.

1942 року газета «Правда» надрукувала п'єсу О. Корнійчука «Фронт», яка незабаром пройшла в

¹ Цибенко П. А. Г. Петрицький : нарис про театраль-но-декораційну творчість. Київ : Мистецтво, 1951. С. 27.

² Цибенко П. А. Г. Петрицький : нарис про театраль-но-декораційну творчість. Київ : Мистецтво, 1951. С. 28.

³ Український драматичний театр. Нариси історії : [в 2 т.]. Т. 2 : Радянський період / ред. М. Рильський. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. С. 327.

⁴ Панфілова М. Федір Нірод. Київ : Мистецтво, 1969. С. 16.

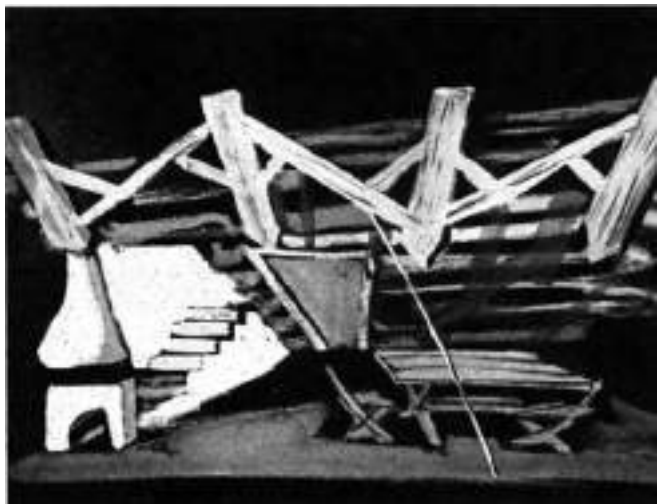
тридцяти українських театрах («Партизани в степах України» того ж автора – у двадцяти восьми). П'єса «Партизани в степах України» хибувала на поверховість і схематизм, але вона була сповнена пориву та емоційного піднесення. Вистава «Партизани в степах України» сприймалася глядачами як злободенна героїчна боротьба народних месників – українських партизанів проти окупантів в тилу у ворога¹.

У Київському театрі імені І. Франка (художник М. Драк, режисер К. Кошевський, Семипалатинськ, 1942) в оформленні дії та картин, що зображували партизанський табір, підкреслено та продовжено сюжетно саме цю жанрово-стилістичну лінію п'єси. Стримані тони барв українського краєвиду, який ніби змінив свій характер під час війни, похмуре небо створювали сценічну обстановку та живописно-декораційне середовище, що майже виключало ліричні та комічні ситуації. М. Драк принципово відійшов від методу оформлення комедії як веселої гри декорацій, костюмів і бутафорії в порівнянні з оформленою ним же комедією на франківській сцені в довоєнний час «В степах України», де майже кінематографічне кадрове протистояння двох планів – хат голів колгоспу, мажорний за кольором задник із зображення краєвиду, веселкова барвистість костюмів Часника та Галушки надавали комічного, анекдотичного відтінку.

Того самого 1942 р. М. Драк створив оформлення вистави «Фронт». У декораціях звучали ті воєнні мотиви, сюжети, які він робив під час поїздок до місць боїв. Постановка «Фронт» мала величезне військово-політичне значення – О. Корнійчук вперше за історію радянської влади показав бездарних генералів, їхніх прихвостнів: Горлова, Крикуна, Удівительного. «“Фронт” О. Корнійчука – одна з найбільш політично загострених п'єс радянської драматургії періоду війни. Цілком природно, що вона швидко була підхоплена провідними театрами країни, такими як МХАТ і московський Малий театр, Театр імені І. Франка, Харківський театр імені Т. Шевченка та ін.»². П'єсу, опубліковану в «Правді», читали та обговорювали в штабах і в окопах. Посипалися гнівні листи на «самий верх» з про-

¹ Український драматичний театр. Нариси історії : [в 2 т.]. Т. 2 : Радянський період / ред. М. Рильський. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. С. 429.

² Український драматичний театр. Нариси історії : [в 2 т.]. Т. 2 : Радянський період / ред. М. Рильський. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. С. 431.



*Р. Біллінгер. Ескіз декорацій до вистави «Капкан».
Прага. 1943*



А. Петрицький. Декорації до вистави «Кадри»
І. Микитенка. Одеський театр ім. Жовтневої революції.
1930

ханням заборонити постановку, оскільки вона підриває авторитет керівництва. Сталін не реагував на листи, підписані генералами та полковниками, зберігав спокій і підтримав драматурга. Після великих невдач і поразок на фронті треба було списати трагедію 1941–1942 рр. на генералів горлових і виконавців, які невдало й неправильно виконували настанови та вказівки вождя. У декораційному вирішенні вистави «Фронт» М. Драк шукав антитези горловським «афоризмам», що лунали зі сцени: «Війна – це ризик, а не арифметика», «Солдати не пишуть, а воюють». У сценографії вистави не було показного пафосу, натомість в оформленні присутня об'єктивна документальність, яка стилістично перегукувалася з кінохронікою тих років. Окопи, зруйновані будинки, зображені крупним планом бліндажі та командні пункти сконцен-



Ф. Нірод. Ескіз декорації до вистави «Уріель Акоста»
К. Гуцкова. 1938

тровували та скеровували увагу не на фактурі, загальній тектоніці, що об'єднувала деталі в оформленні, а на дії, зіткненні різних психологічних типів, характерів, методів ведення війни. У статті без авторства «Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру АН УРСР», виданій Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського 1980-го року, читаємо: «Ніби у військову форму, в сукна кольору хакі була вдягнена сцена (оформлення художника М. Драка). На порталі – орден Великої Вітчизняної війни I-го ступеня – символ перемоги, емблема вистави. На сцені – ніякої побутової деталізації, лише кілька необхідних по ходу дії речей: стіл, стільці, крісло, в центрі – стратегічна карта»¹.

«Фронт» у Харківському драматичному театрі імені Т. Шевченка в постановці М. Крушельницького та художника В. Меллера було здійснено вже після битви під Сталінградом. Це позначилося на стилістиці та художніх прийомах оформлення, були гостріше показані персонажі, декорації правили не лише емоційним тлом, а більш широким діапазоном виражальних засобів, більш розвиненими та складними декоративними формами. Живописні панно з мотивами плакатів воєнних часів, у порталах – могутні колони з гірляндами квітів, що вносять тріумфаторські, фанфарні ноти, – все це утворювало піднесено-патетичний настрій. Під час дії йшли кадри кінохроніки – таким чином художник і режисер засобом ускладнення синтетичного пластичного середовища підсилювали головну ідею п'єси. У вищезгаданій статті читаємо величальний текст у дусі часу: «Вистава вирішувалася у плані епічного видовища. Пролог, у якому було використано плакат “За Батьківщину!”, документальні кінокадри бойових епізодів, грізне й могутнє оркестрове звучання пісні “Священна війна”, створював широкоузагальнений образ війни, вводив в обстановку фронту»².

Водночас художник продовжив і витончив сатиричну лінію сюжету. Створена серія графічних листів із численними замальовками військових. Згодом у навчальні плани деяких військових училищ увійшло відвідання вистави «Фронт», а

¹ Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру АН УРСР / голов. ред. М. Йосипенко ; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Мистецтво, 1980. С. 178.

² Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру АН УРСР / голов. ред. М. Йосипенко ; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Мистецтво, 1980. С. 181.

в екзаменаційних білетах було питання про суть суперечки між Горловим та Огневим, розглядався стратегічний план наступу на станцію Колокол згідно з дією п'єси. Наступна п'єса О. Корнійчука «Місія містера Перкінса в країні більшовиків» (1944, Київський російський драматичний театр імені Лесі Українки, режисер В. Неллі) не надала сценографу значного й цікавого матеріалу для творчої роботи – вистава йшла в театрах недовго й незабаром зійшла із сцени.

За постановами РНК УРСР і ЦК КП(б)У на початку 1944 року театри почали повертатися в Україну. У багатьох випадках театральні художники поновлювали постановну частину, декорації, костюми, технічне обладнання, сценічну бутафорію, завіси, оскільки театри були розграбовані. На той час збитки, заподіяні театрам, оцінювалися в 131 мільйон карбованців¹.

Під час війни дніпропетровська та одеська оперні трупи були об'єднані (головний режисер М. Стефанович). Одеса була звільнена 10 квітня 1944 р., а вже влітку цього року в оперному театрі йшла «Наталка Полтавка» М. Лисенка (режисер С. Ільїн, художник П. Злочевський).

28 жовтня 1944 р. оперою М. Вериківського «Наймичка» (режисер В. Манзій, художник О. Хвостенко-Хвостов) відкрив сезон Київський театр опери та балету імені Т. Шевченка.

Нині стали відомі сторінки творчої праці театрів і по той бік лінії фронту. Театри багатьох країн Європи в період 1939–1945 років опинилися на території, тимчасово окупованій німецькими військами. Кращі представники національної творчої еліти – режисери, художники, актори, драматурги – в цих країнах вимушені були жити в умовах духовного та фізичного поневолення. У таких умовах опинилася Україна влітку – восени 1941: багато діячів культури не змогли евакуюватися на Схід, як і весь сорокамільйонний український народ. Вони залишилися на Батьківщині. Театр ставав своєрідною трибуною духовного національного опору. Дослідник періоду німецької окупації В. Гайдабура пізніше напише: «Свідома частина українців добре це розуміла і належно оцінювала ситуацію. Тому використовувала усі щілинки дозволеного для відродження і утвердження української культури. У важкий час воєнного

лихоліття сподвижники національного духу великими мистецькими здобутками доводили, що народ український не розгубив свої давні духовні скарби і традиції. Історична правда полягає в тому, що фашистська Німеччина, як і попередні окупанти, панічно боялась будь-яких проявів національного утвердження, будь-яких прагнень до незалежності»². На окупованій території утворилася величезна кількість театрів – значно більше, ніж на інших європейських територіях під тимчасовою окупацією (щодо кількості населення): в Росії, Білорусії, Польщі, Литві, Латвії, Чехословаччині та ін. Таке явище в історії національних культур не мало прецедентів. Наприклад, у Львові вже на початку липня 1941 року з'явилася й почала діяти Спілка українських журналістів (керівник Микола Голубець), розпочав працювати видавничий кооператив «Українська книга», який очолив Михайло Яцків. З'явилися мистецькі угруповання: українських пластиків, театального мистецтва. Було засновано український театр (директор А. Петренко, заступник і мистецький керівник В. Блавацький). Навколо театру згурпувалися визначні діячі культури не тільки Львова, а й з інших регіонів України, оскільки він складався, власне, з чотирьох театрів: оперного, оперети, балету, драматичного³. Художник М. Радиш створив на його сцені низку значних праць у галузі театально-декораційного мистецтва. Ставлення західноукраїнських театральних труп, інших творчих колективів, як і при сталінському режимі, до «нової влади» було аж ніяк не ідилічним. Театр України з його давніми традиціями не втрачав свого обличчя – як і по іншій бік лінії фронту, утверджувалися національні ідеали, ставилися п'єси вітчизняних класиків драматургії, режисери часто вдавалися до езопової мови в деяких постановках.

У жовтні 1941 року в Києві театри розпочинають готуватися до сезону 1941–1942 рр. Виникли такі творчі колективи: Міський український драмтеатр імені Т. Шевченка (приміщення Народного дому на Лук'янівці, мистецький керівник О. Сагатовський); Музично-драматичний театр імені Г. Затиркевич-Карпинської (примі-

¹ Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру АН УРСР / голов. ред. М. Йосипенко ; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Мистецтво, 1980. С. 186.

² Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі. Київ : Мистецтво, 1998. С. 76.

³ Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі. Київ : Мистецтво, 1998. С. 5.



В. Мизулько. Ескіз декорації «У визволеній Одесі». 1957

щення Музкомедії на Великій Васильківській, мистецький керівник Ю. Григоренко); Київський драматичний театр імені М. Садовського (приміщення Театру імені Лесі Українки, керівник М. Тінський, художник Ю. Миць).

Після вистав, де пропагували національні та визвольні ідеї, коли театри стали осередком, навколо яких гуртувалися громадські та мистецькі діячі, окупаційна влада припинила їхню діяльність. У березні – квітні 1943 р. були відкриті нові театри: Український драматичний театр (при штадткомісаріаті, керівник М. Тінський, художники Д. Нарбут, Ю. Миць); Український театр комедії (керівник В. Ходський, художник В. Воскресенський); Klein-Kunstteater (Театр малих форм, керівник Ганс Телен, художниця М. Симашкевич). 27 листопада 1941 було відкрито Київську велику оперу (директор і художній керівник Вольфганг Брюкнер, головний художник І. Курочка-Армашевський, художники Л. Косміна, В. Бабенко, В. Пейтан). З грудня 1942-го по червень 1943-го існував Театр-студія «Гроно» (засновники В. Ревуцький, Г. Затворницький, художник О. Бобровников), який з вересня 1943-го працював у Берліні, де виступав перед остарбайтерами, з травня 1945-го – перед радянськими військами.

Театри на окупованій Україні стали тим місцем, де можна було почути живе та рідне слово, тому не було міста й районного центру, де б не діяла професійна або аматорська трупа. Як і у відкритих по всій території України церквах, саме там збиралися люди, що прагнули спілкуватися однією мовою з одновірцями, побачити, що народ живе і в лиху годину навали. Це викликало

занепокоєння на так званій «великій землі», у коридорах кремлівської влади. Наприкінці 1942-го Український штаб партизанського руху надіслав секретну доповідну записку до Центрального комітету КП(б) України. У розділі «Театри як форма націоналістичної пропаганди» повідомлялося про те, що у містах Львові, Тернополі, Станіславі, Сталіно, Києві, Харкові, Дніпропетровську, Полтаві та ін. фашистським окупантам за активною допомогою українських націоналістів вдалося відкрити ряд культурних закладів, зокрема театрів. «Нова влада» намагалася впорядкувати та взяти під контроль діяльність представників української культури. Газета «Нове українське слово», що виходила в Києві з 30 травня 1942 р., вмістила офіційне повідомлення за назвою «Закінчується облік культурно-творчих працівників», де зазначалося: «За завданням штадткомісара міста Києва відділ освіти та культури Міської управи провадить реєстрацію всіх культурно-творчих артистичних сил міста – музикантів-професіоналів, диригентів, акторів, поетів, художників, скульпторів та інших. Реєстрація наближається до кінця. Всього вже взято на облік понад 1000 осіб». Як і в часи жорстоких сталінських чисток, театр відчував на окупованій території тиск військової машини, ворожої антиукраїнської ідеології. Час випробувань для режисерів і художників театру став школою боротьби за виживання та право на творче самовираження.

Відомими сценографами в окупації були: Д. Нарбут, Ю. Миць, Л. Черленівський, М. Симашкевич (учениця В. Меллера), Н. Барова, С. Данилишин, Л. Косміна, М. Маткович, О. Бобровников, І. Курочка-Армашевський, М. Неділько та

ін. Багато художників у період окупації не завжди знаходили цікавий і високохудожній матеріал для творчої праці в галузі сценографії. Часто доводилося робити прості, майже примітивні декорації, костюми для легковажних музичних постановок, акробатично-циркових вистав-мініатюр, які переглядали німецькі солдати, місцеве цивільне населення. Митці, однак, прагнули до глибоких, філософських творів, адже навколо панували відчай, голод, смерть.

Часто сценографи зверталися до метафоричних, виражально-символічних образів. У кінці 1942 р. на сцені Ковельського театру було здійснено постановку п'єси Лесі Українки «Блакитна троянда». Сценографія Д. Нарбута була легка, ажурна та поетична. Ця вистава стала однією з найкращих у репертуарі, за її назвою й вирішили зробити емблемі театру. Художник створив ескіз емблеми, в основі якої образ-метафора: блакитна троянда протистоїть натиску бурі на тлі чорно-червоного неба. Д. Нарбут у роки окупації був одним із найбільш відомих молодих художників, він працював у багатьох театрах протягом 1941–1942 рр. На відміну від постановки «Блакитної троянди», метод оформлення Д. Нарбутом яскраво-плакатної антибільшовицької п'єси «Директива з центру» С. Ледянського мав фарсовий, пародійний характер. П'єса С. Ледянського була своєрідною карикатурою на радянські драматургічні твори зразка «В степах України» О. Корнійчука. Літературні якості п'єси були невисокі. Німецька влада майже силоміць примусила працювати постановників над виставами в Київському театрі. Зоровий образ «Директиви з центру» на київській сцені для «замовників» і навіть багатьох учасників спектаклю був несподіваним. Д. Нарбут відтворив ті картини заможного селянського колгоспного побуту, які в 1930-ті стали каноном у відображенні того, що «жити стало краще, жити стало веселіше». Так, портал сцени був закритий святковою аркою, як при в'їзді до колгоспу-мільйонера. Повною колекцією атрибутів ситого життя стали зображені у великій кількості вівці, птиця, овочі, фрукти тощо. Це було, власне, те, що бачили на цій самій сцені кияни ще за кілька місяців до початку війни. Барвистий і святковий одяг людей, майже натуралістичний показ загального добробуту, весела та урочиста атмосфера в картині четвертого акту – гуляння на сільському майдані – все це було різким дисонансом до авторської ідеї гротесково-карикатурного показу насильницької колгоспної системи, тупої та безжалісної роботи політично-пропагандистського механізму держави.

Жанрова невизначеність, певна двозначність постановки призвели до того, що виставу, зокрема й оформлення, текст згодом переробили, але п'єса в репертуарі трималася недовго. Через три місяці після показу вистави до Києва повернулися ті, проти кого вона була скерована.

У Запорізькому театрі було створено цілу низку вистав високого мистецького рівня – це значною мірою зумовлювалося яскравою творчою особистістю лідера всього театрального колективу Миколи Макаренка. Він був під пильною увагою німецької влади. Після війни видав у Києві автобіографічну книгу «Дві зими надії», був автором численних театральних рецензій, фейлетонів. Постановка вистави «Сон літньої ночі» В. Шекспіра, яку М. Макаренко здійснив у співавторстві з художником Г. Шумиловим у квітні 1943 року в Запорізькому театрі, належить до однієї з найкращих інтерпретацій цього твору на українській сцені доби 1930–1960-х рр. Дослідник сценічного мистецтва в Україні періоду німецької окупації В. Гайдабура зазначав: «В цих умовах режисер багато думає про долю художника у світі, яку шматує війна, про його відповідальність перед совістю, про рамки свободи і конформізму в умовах окупації»¹.

Художник Г. Шумилов підкреслив грубу фактуру величезного портика й колон герцогського палацу, де все ніби дихало війною, виділяло ворожість простору навколо акторів. У сцені, де ремісники розподіляли ролі (художник тут робить пластичний наголос на сюжетному прийомі «театру в театрі»), була побудована жалюгідна халупа з грубою в центрі, навколо якої створювали мізансцени. Експресивні костюми, гіперболізовані грими-маски, що фіксували характер та емоційний стан персонажа, об'єднувалися у фантастично-карнавальне видовище.

Художник Мирослав Радиш працював у Львівському театрі опери та балету в 1939–1944 рр. Знаменною подією в театральному житті Львова стала постановка «Камінного господаря» Лесі Українки 22.12.1942, де художник М. Радиш створив одну зі своїх найкращих сценографічних праць, у якій строге поєднання поетичності з філософським проникненням у твір поетеси підсилювалося оригінальним колористично-композиційним прийомом. Суворі скам'янілість будівель,

¹ Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі. Київ : Мистецтво, 1998. С. 36



Г. Прокопець. Ескіз декорації «Вокзал». 1958

відтворених у декораціях, оживала у своєрідній сполучі контрастних чорних, пурпурових і білих тонів¹. Згодом художник у 1941–1944 рр. оформив у Львові музичні вистави «Трубадур» Дж. Верді, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Пер Гюнт» Е. Гріга, а також драматичні вистави «Скупий» Ж.-Б. Мольєра, «Тріумф прокурора Дальського» К. Гупала, «На полі крові» Лесі Українки.

На характері творчості М. Радиша позначився вплив стилю провідних майстрів польської сценографії, яка в 1920–1930-х вже мала таких майстрів, як брати Анджей і Збігнев Пронашки. Крім роботи на сценах варшавських театрів, значну частину своїх праць вони здійснили у Львові у 1920–1930-х². Європейський практицизм, економність, скупість і водночас виразність барв і композиції костюмів, декорацій, створених цими польськими майстрами, були близькі М. Радишу не тільки як ознаки сучасності, а й принциповою відмовою від натуралізму, пишноти та описовості. Характерним було, наприклад, оформлення М. Радишем 1942 р. оперети Ф. Легара «Жайворонок» у Львівському театрі опери та балету. Грайливою легкістю та узагальненістю, артистизмом і віртуозністю виконання, прагненням звести до мінімуму кількість об'ємних будованих деталей, масштабним зіставленням сценічних планів мистець підкреслив своє ставлення до навколишньої дійсності. У цій роботі М. Радиш віддав данину поетичному та лаконічному небагатослів'ю, разом з тим він прагнув сполучити тонку лірику з комедійністю, нотками гротеску. Художник під-

креслював театральність оформлення у двоплановому, фронтально розбудованому на сцені інтер'єрі. Контррельєф декорацій (дерева, хатинка) мав аплікативно-площинний характер. Глом був живописний задник із підкреслено пасторальним краєвидом, виконаний лаконічно та узагальнено.

Після еміграції М. Радиш був надовго викреслений з історії українського мистецтва, жив і працював у Нью-Йорку, там же 1966 року до десятої річниці його смерті вийшла монографія про творчість художника. Лише 1995 року вдова Радиша привезла для виставок у Києві та Львові його станкові роботи.

Слід зазначити, що у Львові йшли також дитячі вистави. При Інституті народної творчості в червні 1942 року було створено театр «Студія». У ньому працювали передові артисти та діячі Львівського театру опери та балету. Театр мав заповнити прогалину у формуванні репертуару для дітей і юнацтва. Було створено низку вистав для дітей: «Царівна Ярославна», «Золотий черевичок» Г. Орловської. «У дні Різдва свят багато дітей побувало на казково-чарівному вертепі. Вистави здійснювалися в основному режисером-директором Ю. Шерегієм, хормейстером Є. Козаком, балетмейстером О. Заклинською, декоратором М. Іршовим»³.

За океан виїхали в післявоєнні роки також художник Київського оперного театру І. Курочка-Армашевський і художник Київської оперети М. Неділько (у Києві працював до 1939 року, у Львові – до еміграції 1944-го як живописець-станковист). І. Курочка-Армашевський, який під час окупації оформив у Київській великій опері

¹ Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі. Київ : Мистецтво, 1998. С. 53.

² Яців Р. Сценографічні шкци Пронашків : львівська лекція. *Просценіум*. 2003. № 2 (6). С. 9.

³ Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі. Київ : Мистецтво, 1998. С. 52.



Г. Прокопець. Ескіз декорації «Кімната в шахтарському селищі». 1958

в 1941–1943 роках «Травіату» Дж. Верді, «Госку», «Богему» Дж. Пуччіні, «Кармен» Ж. Бізе, «Лоенгрін» Р. Вагнера, після війни жив у Канаді, працював у галузі оформлення друкованих видань, оформлював церкви (на чужині мав псевдонім І. Кубарський).

Вітчизняний театр часів війни 1941–1945 років відіграв важливу роль у підтримці залишеного в окупації населення держави з одного боку і на фронтах та в евакуації – з іншого. Роль театральних діячів – акторів, режисерів, художників – досі не оцінена належним чином.

Після закінчення Другої світової війни естетика театру, творчий метод художника театру зазнали значних і якісних змін.

Війна вплинула на моду, характер одягу, інтер'єрів, побутових речей, технічний рівень суспільства. У багатьох провідних театрах Європи було помітним прагнення до барвистих, часом пишних і мажорних за тонально-колеристичним звучанням декорацій. Можливо, це можна пояснити реакцією на аскетизм воєнних часів. На початку 1940-х з'явилося телебачення, а якість та техніка знімання кольорових кінострічок значно поліпшилися. У Європі, у якій разом із появою американських визволителів усе більше окреслився вплив масової культури, сценічне мистецтво зазнало нової післявоєнної естетики. Театр у Другій світовій війні – це явище, що вимагає окремого дослідження. Ми лише зазначимо, що театральні трупи часто працювали поза стаціонарною сценою, драматичні та музичні вистави йшли просто неба, на випадкових сценічних майданчиках, у приміщеннях іншого функціонального призначення, оскільки театральні будівлі були зруйновані, пограбовані, зайняті різними соціальними та військовими структурами. Війна змінила обличчя театру, прискорила процес

ротації поколінь митців. Так, у Франції в післявоєнні роки практично відійшли від роботи в театрі А. Матісс, Ж. Брак, Ф. Леже, П. Пікассо, М. Утрілло. У Німеччині, Італії, як і у Франції, за воєнні та перші повоєнні роки також відбулася зміна поколінь театральних художників. У Чехії під час війни загинули визначні майстри сценографії Ф. Зеленка та Й. Чапек, брат письменника Карела Чапека (у концтаборі)¹. Після війни пішов з життя один із провідних театральних художників М. Уманський (1948). У подальші 1950-ті роки майже не працювали в театрі М. Драк, Б. Косарев. Багато українських митців змінили місце проживання або були переведені разом із театром в інші міста: А. Петрицький, В. Меллер та О. Хвостенко-Хвостов переїхали з Харкова до Києва, Ф. Нірод разом із театром імені М. Заньковецької був переведений до Львова, А. Волненко після війни повернувся з Москви до Києва.

Репертуар драматичних та оперних театрів у повоєнний час розширився й збагатився завдяки не завжди якісним і не високопрофесійним творам. Драматичний театр, який значною мірою залежав від репертуару, а в перші повоєнні роки й від касових зборів, у провінції був у жалюгідному стані. Не набагато кращим було становище і в провідних театрах України. Репертуарна політика держави примушувала театри заробляти на гастролях, ставити «касові» вистави. Ідеологічно витримані, «рекомендовані» для постановки п'єси були поза всякою критикою, не мали успіху в глядача, після прем'єри дуже скоро сходили зі сцени. Саме в цей час театр став ареною великодержавної боротьби з «космополітизмом» і «націоналізмом», «низькопоклонством». Відгомін цієї каламутної

¹ Березкин В. Театр Йозефа Свободы. Москва : Изобраз. искусство, 1973. С. 29.



В. Мигулько. Ескіз декорації «Підвал гестапо». 1957

хвилі можна було прочитати навіть наприкінці 50-х років, у добу «хрущовської відлиги», в академічному виданні, затвердженому на найвищому рівні та редагованому М. Йосипенком і Ю. Костюком у стінах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Рильського, «Український драматичний театр. Т. II. Радянський період» (Київ, 1959), де всі події театрального життя розглянуто з погляду постанови ЦК КПУ «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР» від 1946 року. Дісталось в цьому виданні й критикам-мистецтвознавцям. Читаємо в документі: «Значної шкоди розвитку драматургії і театрального мистецтва в Радянському Союзі, зокрема на Україні, завдали критики-космополіти. Підходячи, зокрема, з естетсько-формалістичних позицій до кращих політично-загострених творів в радянській драматургії, вони їх знецінювали. З позиції нігілізму критики-космополіти підходили й до класичної спадщини української драматургії, цим самим збиваючи окремі театри з вірної репертуарної лінії»¹.

Провідні майстри сценографії та режисери-постановники, однак, сміливо порушували ідеологічні, затверджені канони. У соціальному житті післявоєнної України вони намагались знайти підтвердження своїм мистецьким пошукам, диференціюючи прагнення народу до нового життя. Водночас у перші роки після війни народжувалося багато сподівань і легенд про світле майбуття. А насправді панувала ідеологічна фальшива діяльність пропагандистського

апарату держави. Національна українська сценографія перших повоєнних років намагалася відмовитися від описової ілюзорності, дидактично-деталізованої та нейтральної щодо образного узагальнення декорації. Митці зверталися до методів зображальної режисури метафоричних і поетичних загострень, глибоких філософських роздумів і конструктивної економності в доборі виражальних засобів. У формально-технічному аспекті сценографи прагнули по-новому використати засоби живопису, графіки, дизайну, архітектури та світлової техніки. Ідеологічна державна машина, що завжди пасла задніх, і не помітила цього процесу, а справжні українські митці в боротьбі проти фальші та неправди у творчих пошуках йшли вперед.

Харківський український драматичний театр імені Т. Шевченка підпав під вогонь критики в згаданій вже постанові ЦК КПУ за те, що в сезонах 1944, 1945 та 1946 років із 17 підготовлених прем'єр лише три були на сучасні теми. П'єса І. Кочерги «Ярослав Мудрий», поставлена 1946 р., привернула увагу режисера М. Крушельницького та художників Б. Косарева, В. Греченка своїми глибокими історико-філософськими узагальненнями, синтезом епічних узагальнень і точних, загострених образних характеристик персонажів². У зоровій партитурі цієї вистави поетичний відбір у показі епохи Ярослава Мудрого був споріднений зі строгою за контурами та аскетичною за композиційною структурною побудовою декорацій. Економна виразність колористичної

¹ Український драматичний театр. Нариси історії : [в 2 т.]. Т. 2 : Радянський період / ред. М. Рильський. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. С. 456.

² Горбенко А. Г. Харківський державний ордену Леніна академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1979. С. 138.

гами (приглушені зеленаві, сині тони), великі писані декоративні площини та золотаво-червоні прикраси інтер'єрів з фігурними фресками та візерунками у своїй художній доцільності підкреслювали урочисту велич палацу Ярослава¹. Робота режисера М. Крушельницького, художників Б. Косарева і В. Греченка була удостоєна 1947 року Сталінської премії.

У Київському українському драматичному театрі імені І. Франка режисер К. Хохлов і художник В. Меллер здійснили 1946 року постановку п'єси А. Чехова «Вишневий сад», яка стала своєрідним стилістичним контрастом до харківської постановки «Ярослава Мудрого». Художник відмовився від прийомів традиційного вирішення цього твору. Були запозичені та використані прийоми живопису та книжкової графіки. В. Меллер талановито та яскраво застосував графічні прийоми в розробці серії ескізів костюмів до вистави «Вишневий сад». Дослідниця творчості В. Меллера Зоя Кучеренко зазначала: «Він залучив до свого арсеналу виражальних засобів колір, як збудник емоційного сприйняття. Висока культура художника, бездоганне відчуття стилю, проникнення в жанрові особливості літературного джерела привертала увагу багатьох режисерів, але він відгукувався не на кожну пропозицію. Найвдаліші постановки здійснив у співавторстві із режисером старшого покоління К. Хохловим («Вишневий сад», 1946)»². В. Меллер втілює у характеристики персонажів зміст внутрішнього конфлікту дії п'єси. Наприклад, смуток, лірика й легкі нотки гротеску поєднані в ескізах костюмів Фірса, Лопахіна, Ані, Варі та Шарлотти, разом із тим В. Меллер принципово уникає в роботі над цією виставою, комедією за жанром, гіперболізації, карикатурності.

Водночас із працею над «Вишневим садом» режисер К. Хохлов здійснив разом із художником М. Уманським постановку «Камінного господаря» за п'єсою Лесі Українки.

Першу яскраво живописну й переконливу за подачею ідеї сценічну версію п'єси зробив на сцені театру М. Садовського художник Іван Бурячок ще 1914 року. Він був одним із ініціаторів першої постановки «Камінного господаря». Це один з яскравих прикладів того, що сценограф вже на початку діяльності професійного україн-



Г. Нестеровська. Ескіз декорації до п'єси О. Корнійчука «Загибель ескадри». 1948–1949



В. Агранов. Ескіз декорації до вистави «Павло Корчагін». 1956



Д. Боровський. Ескіз декорації до вистави «Київський зошит» В. Собака, театр ім. Л. Українки. 1963

¹ Горбенко А. Г. Харківський державний ордена Леніна академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1979. С. 140.

² Кучеренко З. Вадим Меллер. *Хроніка* 2000. 1997. № 19/20. С. 339.



М. Духновський. Ескіз декорацій до вистави «На дикому березі». 1967

ського театру був тим творчим чинником, який впливав на репертуар театру, його естетичну програму. С. Тобілевич у дослідженні творчості Миколи Садовського зазначила: «Робота над постановкою такої класики, якою була п'єса «Камінний господар», принесла велику користь акторам Садовського... Актори збагатилися новими думками й більш глибоким розумінням того, про що писала Леся Українка. Вони помітно виростили духовно під час підготовки вистави...»¹.

М. Уманський, чия творчість формувалася та набирала зрілості в 1930-х роках, у постконструктивні часи в театрі прагнув до лінійної напруженості в побудові декорацій, до конструктивного використання декоративних об'ємних елементів і площин – разом із тим більшість його декораційних рішень була властива розкутість у композиції та колористичній гамі. Філософське проникнення у світ образів «Камінного господаря» допомогло М. Уманському відтворити в декораціях не зовнішній, «перший» план сюжету п'єси, де дія відбувається в Іспанії, а її глибинний зміст перемоги жорстокого «камінного» світу над гордою жіночою душею донни Анни та «лицарем волі» Дон Жуаном.

Художник не став відтворювати конкретно-реальний світ предметів, краєвидів, вбрання, а створив фантастичний світ костюмів-образів, ритмічні за динамікою в композиційно-кольорових співвідношеннях архітектурні декорації-фантазії.

Слід порівняти роботу М. Уманського з оформленням А. Петрицького «Камінного господаря» на сцені того ж театру 1940 року (режисер К. Хохлов). В А. Петрицького задум «Камінного

господаря» як монументально-статуарного світу «високої» драми втілюється в стисло метафоричні декораційні форми. У нарисі про театральну декораційну творчість А. Петрицького мистецтвознавець П. Цибенко пропонує таке бачення: «Тут Петрицький використав тригранні вали, які, повертаючись своїми розмальованими ребрами, в супроводі звукового оформлення створюють сильне враження рухливих хвиль і морського шуму. В зображенні інтер'єрів в оселі Командора (опочивальня донни Анни, світлиця для бенкетів) художник використовує стрілочасті арки вікон, різьблені орнаменти, масивну меблю...»². Режисер вирішив у новій постановці цього твору звернутися до Уманського, який перед війною (1939) був художником-постановником довженківського «Щорса», художні прийоми та метод зображальної режисури якого були збагачені працею в кінодекораційному мистецтві. В. Неллі зазначає: «Уманський знайшов цікаве рішення, перенісши дію в якийсь скам'янілий світ. Основою оформлення були два важкі, широкі рухомі портали, зроблені із кам'яного мережива. Цьому кам'яно-мереживному сплетінню був ніби підпорядкований увесь спектакль, а його символічною образною вершиною служив надмогильний монумент – могутня постать Командора. Завершувалось усе скам'янінням Дон Жуана, який ніби замінив Командора, успадкував його владу»³. Концептуально-філософський підхід до драматичного твору в поєднанні з розрахунком на театральну ефективність, що психологічно розкриває та посилює сюжет і режисерський за-

¹ Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. Спогади про Миколу Садовського. Київ : Мистецтво, 1981. С. 47.

² Цибенко П. А. Г. Петрицький : нарис про театральну-декораційну творчість. Київ : Мистецтво, 1951. С. 17.

³ Неллі В. Моріц Уманський. Київ : Мистецтво, 1966. С. 20.

дум, були однією із визначальних рис у творчості М. Уманського 1940-х.

У післявоєнні роки М. Уманський продовжував працювати в галузі кінодекораційного мистецтва. Він був художником-постановником таких фільмів режисера Б. Барнета, як «Подвиг розвідника» (1946) і «Рейд на Карпати» (1948). Створював також кіноплакати, працював у галузі книжкової та журнальної графіки. В останніх роботах у театрі художник прагнув до розкриття композиційних прийомів, подальшого розвитку своїх творчих методів. До кінця свого життя Уманський встиг оформити вистави «Як гартувалася сталь» за М. Островським, «Молода гвардія» за О. Фадєєвим, «Хитра вдова» К. Гольдоні та «Дванадцята ніч» В. Шекспіра. Можна погодитися із Зоєю Кучеренко, яка стверджує, що «про діапазон творчих можливостей художника свідчить різноманітність жанрів, у яких він виступав. М. Уманському-сценографу ближчі твори драматичного звучання. Вершиною його досягнень стали «Камінний господар» Лесі Українки (1946) та «Дванадцята ніч» В. Шекспіра (1944). Стилізації художника виходять з глибинного розуміння літературних першоджерел. Трагедія Лесі Українки вирішувалась у формах монументальних та урочистих, шекспірівська комедія – легких, сонячних, усміхнених»¹. Уміння сфокусувати увагу глядача на окремих планах, виразних фантастичних і химерних костюмах, показати відверту гру та участь декорацій у виставі позначилося на роботі над «Дванадцятою нічю». Барвистий маскарад вигадливих костюмів-конструкцій утворював на сцені разом із декораціями ярмарково-балаганне видовище. Корисні свідчення знаходимо в монографії В. Неллі: «Я був також свідком натхненної праці художника в пошуках нових засобів у сценічному вираженні чудової комедії В. Шекспіра «Дванадцята ніч». До цього слід додати, що на всьому художньому оформленні лежав знак високої, прозорої поезії, яка властива раннім поезіям Шекспіра. Вся ця весела карнавальна вистава була близька духу Уманського...»².

Після повернення з евакуації Український драматичний театр імені М. Заньковецької почав постійно працювати у Львові. У Запоріжжі в перші післявоєнні роки був відбудований новий театр – з більш просторим і зручним приміщенням, із

сучасною сценічною технікою. Там почав знову працювати колишній Житомирський драматичний театр імені М. Щорса. У театрі імені М. Заньковецької відбулися зміни. Ф. Нірод був призначений головним художником Львівського театру опери та балету імені М. Щорса. У театрі імені М. Заньковецької довгі роки були сценографами-постановниками В. Борисовець і Ю. Стефанчук.

І. Піскун зазначає: «У художника Ю. Стефанчука була особлива любов до пошуку деталей в оформленні, художньому чіткому відборі, що викликало у глядача образне сприйняття вистави. Так, наприклад, було із вирішенням оформлення вистави “За другим фронтом” В. Собка. Єдина вишка з вартовим (вірніше, тільки її верхівка) ставала образом всієї картини “концентраційного табору”»³.

Серед доробку 1945–1950-х Ю. Стефанчука на сцені цього театру – оформлення вистав «Загибель ескадри», «Макар Діброва», «Калиновий гай», «Крила» О. Корнійчука (режисер Б. Тягно), «Розлом» Б. Лавренюва (режисер Б. Тягно), «Три сестри» А. Чехова (режисер Б. Романицький).

Ідея вистави, що містила в собі прагнення людей до світлого та щасливого майбутнього, була співзвучна з мріями багатьох людей у перші післявоєнні роки. Серед інтелігенції ще був поширений міф, що війна була своєрідним очищенням від скверни та духовного сатанізму 1930-х. Режисер і художник підкреслили у виставі чистоту та щирість, незламну віру та самовідданість у боротьбі.

На межі 1940–1950-х у роботі над сучасним драматичним репертуаром режисерам і художникам доводилося звертатись у своїй творчій праці до «рекомендованих» п'єс, серед яких були й такі, що хибували на літературні та драматургічні якості, мали поверховий та схематичний сюжет⁴.

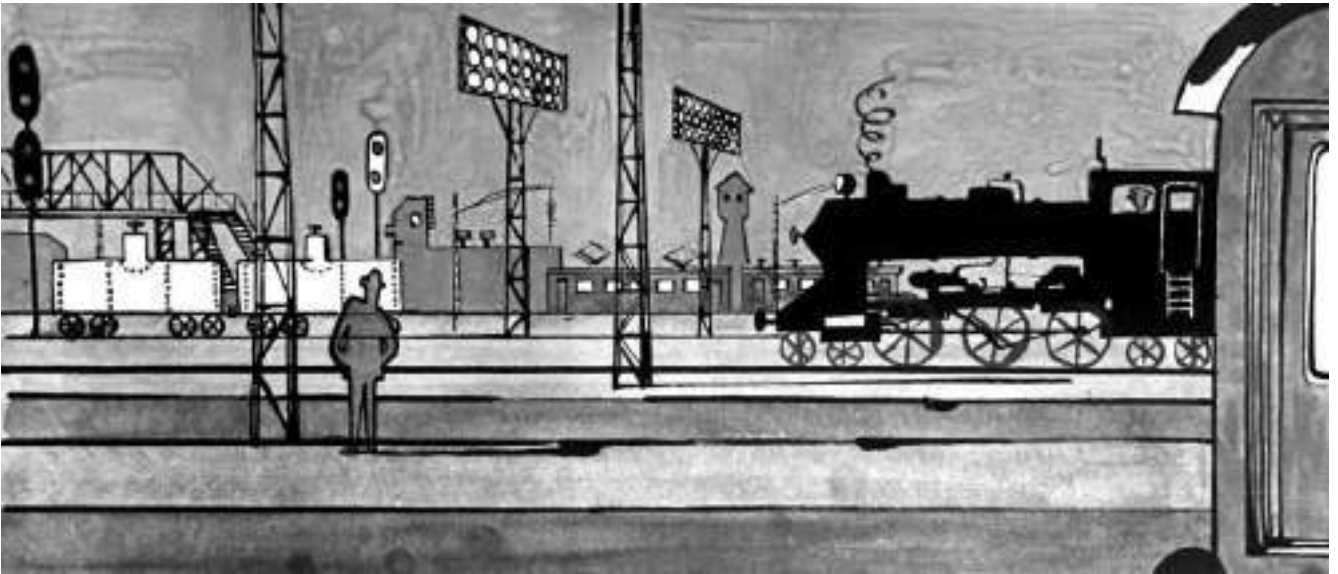
Вистава «На велику землю» була створена 1949 року, вважалося, що цим театр відзначив десятиліття возз'єднання українського народу. Вкрай акуратно (як це передбачала цензура початку 1960-х років) Аркадій Драк пише: «Плакатно-агітаційний принцип вирішення, однак, не виключав більш широкого діапазону сюжетно-тематичних мотивів в оформленні. Поча-

¹ Моріц Уманський : [кат. вист. творів] / авт. вступ. ст. З. Кучеренко. Київ : Спілка художників Укр. РСР, 1982. С. 4.

² Неллі В. Моріц Уманський. Київ : Мистецтво, 1966. С. 27.

³ Заньківчани. Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької / упоряд. І. Піскун. Київ : Мистецтво, 1972. С. 160.

⁴ Заньківчани. Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької / упоряд. І. Піскун. Київ : Мистецтво, 1972. С. 179.



А. Бобровников. Ескіз декорації до кінофільму «Їхали ми, їхали». 1961–1962

ток – пролог вистави – це декорація своєрідного “пейзажу після битви”¹. Захмарене небо, голе поле, гротескове зображення німецького танка, розтрощеного внаслідок влучного попадання радянської гармати, – малюнок і сюжет копіює стиль і мотиви агітплаката, карикатур часів війни Б. Єфімова та Кукриніксіів з газети «Правда». Фінал вистави оформлений як декорація-апофеоз – помпезна та велична картина, що зображує нове життя. Плакатний принцип уже не маскувався театральними прийомами. Умовність, лаконічність і символічність цього особливо популярного в 1930–1950-х роках жанру наочної агітації стали принципами оформлення фінальної картини. Значна частина декорацій – небо зі світло-блакитними хмарками, збільшене в масштабі жовтогаряче сонце, високовольтні вежі, що по всій діагоналі перетинають неозорі колгоспні лани. Чіткість і простота композиції, небагатослівність сюжету допомагали глядачеві, який уже звик до узагальнених плакатних і кінематографічних символів (близьких до стилю живописної картини «Ранок нашої Батьківщини»), сприйняти ідею вистави. А. Драк продовжує рецензію: «Перед глядачем поставав без конкретних національних ознак величний образ могутньої та непереможної держави. Режисер і художник В. Борисовець 1949 року отримали за постановку “На велику землю” Сталінську (Дер-

жавну) премію... В. Борисовець зміло використовує прийом контрасту і в оформленні вистави “Дніпрові зорі” Я. Баша в театрі ім. Заньковецької, і в театрі ім. І. Франка (1952 р., режисер В. Івченко). У першій картині глядач бачив величну, але сумну панораму зруйнованої греблі ДніпроГЕСу, в останній картині – ця ж панорама, але вже відбудованого красеня ДніпроГЕСу»².

Головним художником Київського театру опери та балету імені Т. Шевченка 1946 р. був призначений О. Хвостенко-Хвостов. У наступні декілька років театр працював не тільки над оновленням довоєнного репертуару, а й над новими творами вітчизняної та зарубіжної класики. Сьогодні цитата з нарису М. Стефановича може здатися дещо дивною, але для розуміння соціополітичної картини кінця 1960-х років автор її залишає: «Наприкінці 1946 року вперше на київській сцені було поставлено балет О. Глазунова «Раймонда». Балетмейстер К. Сергеев тактовно переглянув лібрето балету, написане Л. Пашковою. Йому вдалося звільнити сюжет балету від втручання “потойбічних” сил та надати йому “земного” звучання. Прекрасне оформлення балету було виконано М. Бошишовим»³.

У постановну частину прийшли нові художники, які в співпраці з відомими майстрами взя-

¹ Драк А. М. Українське театральне-декораційне мистецтво : корот. нарис. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1961. С. 61.

² Драк А. М. Українське театральне-декораційне мистецтво : корот. нарис. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1961. С. 61.

³ Стефанович М. Київський державний орденна Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка : іст. нарис. Київ : Мистецтво, 1968. С. 170.

ли участь у нових постановках. 1945 року в театр прийшов молодий художник Ю. Біложенко (працював до 2002 року), згодом О. Хвостенко-Хвостов запросив у колектив одного зі своїх найкращих учнів – визначного сценографа А. Волненка. На разові постановки в 1945–1950-х рр. часто запрошували майстрів сценографії з Москви та Ленінграда: Б. Волков («Євгеній Онєгін», 1945; «Травіата», 1946; «Лебедине озеро», 1946), М. Бобишов («Раймонда» О. Глазунова, 1947), А. Босулаєв («Зоря над Двіною» Ю. Мейтуса, 1955), Т. Бруні (балети «Гаяне» Хачатуряна, 1947; «Попелюшка» С. Прокоф'єва, 1949; «Червоний мак» Р. Глієра, 1950; «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, 1952; «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва, 1954).

Українські майстри сценографії, зокрема А. Петрицький, Ю. Білоненко, високо цінували талант і майстерність Тетяни Бруні – вважали, що балети, оформлені нею, несуть в собі ознаки найкращих традицій дореволюційних робіт російських художників О. Головіна, В. Дмитрієва, Л. Бакета. Краса, казковість, створена й передана легкими та стрункими за композицією декораціями та костюмами, піднесена урочистість були властиві, зокрема, оформленню Т. Бруні «Попелюшки» на київській сцені у 1949 р.

Після війни з'явилися нові опери українських композиторів. Подібно до драматургів, вони мушили створювати сценічні роботи на сучасну радянську тематику. О. Хвостенко-Хвостов оформив у Київському театрі опери та балету імені Т. Шевченка опери «Честь» Г. Жуковського (1946), «Молода гвардія» Ю. Мейтуса (1947), а також балет «Лісова пісня» М. Скорульського (1946). Якщо балет «Лісова пісня» за твором Лесі Українки за декоративним вирішенням ще був виконаний у строгій колірній гамі, яка передавала стан природи в різні пори року, у барвистих і романтичних костюмах, що наслідували найкращі роботи самого О. Хвостенка-Хвостова 1930-х, то опера за версією краснодонської трагедії, викладеною в романі О. Фадеєва, у своїй постановці не дістала високохудожнього декоративного втілення. Подібно до роботи В. Борисовця над виставами «На велику землю» та «Дніпрові зорі», О. Хвостенко-Хвостов вдався до компромісу, тому перший акт опери вийшов надто побутовим, описовим, а фінал – ремінісценцією багатьох плакатних сюжетів. На великій червоній завісі було змальовано панно – профілі Леніна, Сталіна, знамена з китицями, бронзовими фарбами – меморіальне зображення головних персонажів. Різкий контраст, дисонанс між



Ю. Муллер. Ескіз декорації до телівистави «Перший день свята». 1970



Г. Проконець. Ескіз декорації «Кафе «Космос». 1970

реально-побутовим першим актом і фіналом у мажорних офіційних кольорах з абстрактно-ідеалістичними постатями був очевидний. Офіційна оцінка цієї вистави, зрозуміло, була однозначною: «...опускалась червона завіса-панно, на якій в нестримному переможному пориві зображено бронзові постаті комсомольців, що крокують під ленінським знаменом. А внизу під символічним зображенням героїчної радянської молоді у виразній пластичній групі застигли герої опери – краснодонці, чії імена назавжди увійшли в історію комсомолу»¹.

У сезоні 1949–1950 рр. О. Хвостенко-Хвостов разом із режисером Д. Смоличем створив на київській сцені постановку опери С. Монюшка «Галька». У цій роботі вдало поєдналася майстерність планування сцени, де живописні пейзажні панорами відтворювали гірський

¹ Драк А. М. Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. С. 36.



А. Петрицький. «Ексцентричний танок», постановка К. Голейзовського. 1922

краєвид із водоспадом, з розкутою композицією, широкою кольоровою гамою. У барвистому святковому поєднанні фарб народних костюмів горян домінували яскраво-червоні, сині, помаранчеві відтінки. Ця вистава ніби провіщувала нову віху в естетичній програмі оновлення сценографії.

1950 р. О. Хвостенко-Хвостов разом із режисером М. Стефановичем розпочали роботу над оперною виставою за новим твором К. Данькевича «Богдан Хмельницький». Спектакль готували до Декади українського мистецтва та літератури в Москві 1951 року. Навіть через два десятиліття, у 1970 році, Л. Архімович украй акуратно описує постановку часів сталінської доби: «Композитор показує образи своїх героїв немовби крізь збільшувальне скло, малює їх широким пензлем і різко контрастними барвами... найчастіше той або інший персонаж Данькевича виступає як виразник якоїсь однієї ідеї, одного поняття. В опері «Богдан Хмельницький», скажімо, Варвара є втіленням збірного поняття матері-України, козак Тур – патріотичного подвигу, Кривоніс – народної мудрості, військової відваги...»¹.

¹ Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ : Муз. Україна, 1970. С. 268.

Вже в ескізах до постановки «Богдана Хмельницького» художник прагнув створити епічно-монументальний зоровий образ, наприклад, історичні інтер'єри та пейзажі, як-от картина «Під Жовтими Водами». Разом з тим митець під час роботи над оформленням уникав пишноти, нейтрально-ілюстративного етнографізму, академізму. Зокрема, точний в архітектурних деталях і побутових реаліях, О. Хвостенко-Хвостов у картині «Палац Богдана» створив живий світ: у покоях гетьмана – барочна архітектура інтер'єру гармонійно поєднана з мотивами народно-декоративного мистецтва, висока піч із барвистими кахлями, куманці біля столу, на стіні – велике зображення козака Мамає. Однак редакційна стаття в газеті «Правда» від 20 липня 1951 р. під назвою «Про оперу «Богдан Хмельницький»» дала виставі, яку було показано в Москві, однозначну оцінку: «Опера не стала справжньою народною драмою, якою вона повинна була стати, виходячи з її теми». Була також піддана критиці робота постановників в особі режисера М. Стефановича.

Постановка другої редакції «Богдана Хмельницького» була здійснена на київській сцені 1953 р. режисером М. Крушельницьким і художником А. Петрицьким. Знову ця вистава вийшла на політичну арену, її готували до святкування 1954 року трьохсотліття «возз'єднання» України з Росією. Композитор й автори лібрето В. Василевська та О. Корнійчук унесли деякі зміни в сюжет та музику «Богдана Хмельницького». Л. Архімович у ґрунтовній книзі «Шляхи розвитку української радянської опери», що вийшла друком 1970-го, дуже скромно описав ситуацію довкола опери: «Було дописано дві нові картини: першу, де показано знуцання шляхти з українського народу, і п'яту – сцену взяття палацу Потоцького. Відповідно до цього склад дійових осіб поповнився новими персонажами, збільшилося число вокальних і симфонічних номерів»². Загострення уваги до теми знуцання шляхти, певно, сподобалося високопосадовцям. Того самого року Київський театр опери та балету імені Т. Шевченка нарешті одержав вищу категорію, що урівнювало його за матеріально-технічним забезпеченням із Великим театром у Москві.

У роботі над «Богданом Хмельницьким» А. Петрицький своє творче завдання вбачав у

² Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ : Муз. Україна, 1970. С. 270.

точній історичній передачі подій, постатей, архітектури, деталей матеріальної культури, в тому, аби достовірно показати духовні багатства та народну велич. Оформлення А. Петрицького відрізнялося від урівноважених і дещо рафінованих за композицією декорацій О. Хвостенка-Хвостова до попередньої київської постановки опери. Художник застосував широкий мазок малюнка. Деталі в декораціях були акцентовані масштабом показу, а сценічний живопис ставав емоційним, панорамним, багатосюжетним. Як, скажімо, у сцені «Прологи», де показано страти та торттури, а також жінок, яких женуть у неволю. Композиційним центром був вогонь багать навколо розп'ятих козаків, що відблискував на захмареному небі. Другий план – обрій, де спалахують червоні зірничі. Рельєф планшета сцени був побудований художником так, що масові сцени з українськими повстанцями розігрувалися в декількох площинах одночасно. Таким чином, відображення героїчної епопеї боротьби України в XVII столітті дістало у виставі не декораційно-сценічне тло, а складний, адекватний ідеї твору, динамічний, дієвий за законами зображальної режисури пластичний комплекс.

Серед післявоєнних робіт сценографа П. Злочевського, головного художника Одеського театру опери та балету, було оформлення вистав «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова (1946), «Червоний мак» (1948), «Мідний вершник» (1952) Р. Глієра, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича (1952), де переконливо знайшло втілення властиве йому прагнення до створення зорового образу спектаклю крупними планами, масштабним зіставленням окремих фрагментів декорацій із загальною панорамою, із живописними панно.

Варто погодитися з текстом одеського театрознавця П. Злочевського, який написав: «До зрілої майстерності художник прийшов через пошуки нових зображальних засобів у процесі поглибленого аналізу музичного ладу вистав, синтезу всіх компонентів театрального мистецтва та осмислення класичного репертуару категоріями сучасності. У ранніх ескізах декорацій відчувається тяжіння до ефектної правдоподібності деталей, до оповідності. Пізніше, у 1970-ті роки, з'явилося прагнення лаконізму символіки, оригінальності, композиційних побудов та виразності колірної рішень»¹.

Комплекс подібних, а ще й більш загострених художніх прийомів і образних характеристик у сценографічному вирішенні П. Злочевський застосував у роботі на постановкою «Богдана Хмельницького» К. Данькевича в Тбіліському театрі опери та балету 1954 р. Якщо в оформленні «Мідного вершника» могутня монументальність і декораційна ілюзорність у передачі характеру епохи межувала з документальністю, описовістю, то робота над грузинською постановкою «Богдана Хмельницького» відзначалася композиційним вирішенням, що поєднувало лаконічність і цілісність художніх прийомів з експресивним показом місця дії в опері. Рельєф планшета сцени (картина «Січ») був побудований таким чином, що панорами Хортиці, Дніпра з порогами глядач сприймав з верхнього кута зору. На першому плані сценічного простору – вартова вежа, що далеко підносилася над лінією горизонту та посідала в об'ємі декорацій значне місце, – вона



А. Петрицький. Бурсак Єва в комедії «Вій», постановка Г. Юри. Харків. 1924

¹ Злочевський Петр Афанасьевич : [кат. вист.] / сост. В. Д. Власов. Одесса : Облполиграфиздат, 1983. С. 3.



А. Перепелиця. Ескіз декорації до вистави «Пригоди Чиполіно» (місто). Київський театр оперети. Картон, гуаш, аплікація. 1970



Г. Нестеровська. «Бразильський скарб». Київський театр юного глядача. 1961–1962



А. Перепелиця. Ескіз декорації до вистави «Пригоди Чиполіно» (в'язниця). Київський театр оперети. Картон, гуаш, аплікація. 1970

була деталізована, створювала образ-символ місця дії¹.

П. Злочевський, на відміну від практики застосування широких епічних історичних картин-декорацій, створених, наприклад, А. Петрицьким в оформленні «Богдана Хмельницького», вдався до образно-узагальнених і стислих принципів побудови зорового образу та водночас подавав конкретні та характерні риси епохи. Він підкреслював сюжетну фрагментарність окремих епізодів, що в загальній і сумарній зміні картин об'єднувалися в єдиному образі вистави.

Отже, художник в окремих епізодах показав цілу картину через її частину. Такий принцип подачі розвитку та взаємозв'язку сюжету, драматичного конфлікту та жанрових особливостей сценічного твору позначився на багатьох роботах митця, як-от: вистава за твором М. Римсько-Корсакова (Одеський театр опери та балету, 1950), «Навіки разом» Л. Дмитерка (Одеський український драматичний театр імені Жовтневої революції, 1954), «Садко» М. Римського-Корсакова (Одеський театр опери та балету, 1954), «Берег надії» А. Петрова (там само, 1955).

Творчий процес у сценографії початку 1950-х рр. не чекав політичного дозволу на подальший розвиток українського театраль-но-декораційного мистецтва. Нове післявоєнне покоління майстрів прийшло у європейське та світове мистецтво з новими ідеями, свіжими поглядами на роль художника в театрі. Деякі автори в 1970–1980-ті спрощено та надто узагальнено підходили до оцінки цієї доби, не помічаючи, що картина загального процесу була значно ширша, повнокровна. Московський театрознавець Ф. Сиркіна загалом достатньо влучно охарактеризувала російську сценографію тих часів: «Наприкінці 40-х – на початку 50-х років з'явилося багато оформлень – пишних і безсмыслених пустоцвітів, за якими не стояло ні великих думок, ні великих почуттів. Натуралізм і правдоподібність найчастіше ототожнювалися з художньою правдою та життєвістю»².

Майстри сценографії, які в середині 1950-х увійшли в пору творчої зрілості, заявили про себе в українському театраль-но-декоративному мистецтві вже з 1930-х. Вони сміливо розпочали творчий діалог з уславленими художниками старшого покоління, фундаторами вітчизняної сце-

¹ Злочевський Петр Афанасьевич : [кат. вист.] / сост. В. Д. Власов. Одесса : Облполиграфиздат, 1983. С. 17.

² Сыркина Ф. Я. Русское театраль-но-декорационное искусство. Москва : Искусство, 1978. С. 199.

нографії: А. Петрицьким, О. Хвостенком-Хвостовим, В. Меллером, М. Драком, Б. Косаревим, М. Тряскіним. Чималий творчий доробок уже мали Ф. Нірод, А. Волненко, М. Духновецький, П. Злочевський, Д. Овчаренко, Л. Писаренко, Г. Нестеровська, О. Плаксій, Й. Юцевич, М. Греченко, Д. Власюк, В. Борисовець, Ю. Стефанчук, Д. Нарбут, О. Бобровников та інші. Разом із майстрами старшого покоління вони утворили національну школу сценографії, яка в середині 1950-х не поступалася низці європейських і радянських шкіл сценографії, а навіть була вищою за професіоналізмом, майстерністю, володінням широким арсеналом зображувальних засобів. Після війни київська та харківська школи сценографії відродилися в період початку – середини 1950-х, не втратили своїх творчих рис, а збагатили та розвинули власний набутий мистецький досвід.

Театральньо-декораційне мистецтво серед інших зображальних жанрів посіло одне з провідних місць. Сценограф і його творчість стали цікаві також поза театром – як складна лабораторія в галузі ігрового пластичного середовища. Макети, ескізи костюмів і декорацій, театральні костюми (вже створені для вистави) об'єднані в самодостатній вид пластики, в основу якої було покладено принцип концептуальності задуму художника, його естетичну програму, принцип відбору зображувальних засобів, комплекс індивідуальних художніх прийомів і прагнення до творчого експерименту, сміливих новаторських пошуків. Українська сценографія в середині 1950-х відповідала цим творчим принципам.

Залізна завіса, ізоляція українських митців від вільного творчого спілкування з майстрами зарубіжного мистецтва були перепорою для процесу інтеграції національної школи сценографії у світову культуру, однак не змогли остаточно придушити її поступовий розвиток. Майстри різних національних шкіл групувалися в цей час навколо провідних театрів Росії (Москва, Ленінград), Грузії, Литви, Естонії, Латвії, Узбекистану та України (Київ, Харків, Львів, Одеса), оскільки в цих регіонах були виші, де художники здобували професійну освіту. Україна вже в середині 1950-х мала унікально великий загін художників театру – митців, об'єднаних на національному ґрунті¹.

¹ Стефанович М. Київський державний ордену Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка : іст. нарис. Київ : Мистецтво, 1968. С. 63.



О. Хвостенко-Хвостов. «Любов до трьох апельсинів», ескіз завіси. 1926



Б. Косарев. Макет декорації до вистави «За двома зайцями» за М. Старицьким. Червонозаводський театр. 1928

У 1951 році вітчизняні сценографи демонстрували свої роботи на виставці, яка була розгорнута під час Декади українського мистецтва та літератури в Москві.

Одну з найбільш масштабних виставок Спілка художників України розгорнула 1954 року в Москві у дні святкування «воз'єднання» України з Росією, де були твори сорока шести вітчизняних художників, які працювали в різних театральних жанрах: оперному (А. Петрицький, Л. Братченко, П. Злочевський, І. Назар'ян-Назаров, Ф. Нірод, О. Хвостенко-Хвостов, Л. Писаренко, Г. Нестеровська, Г. Цапок), драматичному (О. Бобровников, В. Борисовець, З. Винник, В. Власюк, В. Греченко, М. Духновецький, В. Меллер, А. Пономаренко, Ю. Стефанчук), ляльковому (Р. Марголіна, Т. Холмська,



А. Перепелиця. Балет «Дафніс і Хлоя» (Раквель). Даркон. Київський театр опери та балету. Папір, туш, акварель. 1968



А. Перепелиця. Балет «Дафніс і Хлоя» (Раквель). Воєначальник. Київський театр опери та балету. Папір, туш, акварель. 1968



А. Перепелиця. Балет «Дафніс і Хлоя» (Раквель). Хлоя. Київський театр опери та балету. Папір, туш, акварель. 1968

Є. Костишева), музичної комедії (С. Йоффе, М. Липкін, Н. Соболь, Й. Юцевич)¹.

Того самого 1954-го в Києві відбулася Республіканська виставка творів художників театру і кіно Української РСР – значно ширша за кількістю творів, у якій взяли участь понад п'ятдесят авторів². Відбулися також і регіональні виставки, зокрема 1953 року в Харкові за назвою «Твори харківських художників театру».

Працювали в цей період українські художники епізодично і в інших республіках Радянського Союзу. Наприклад, А. Петрицький зробив оформлення до опери Ю. Шапоріна «Декабристи» на сцені Великого театру в Москві (1955), вистави за п'єсою О. Корнійчука «Калиновий гай» у Малому театрі в Москві (1950), створив цикл малюнків до постановки мультфільму «Ніч перед Різдом» на московській кіностудії «Союзмультфільм» (1951). П. Злочевський оформив оперу О. Холмінова «Оптимістична трагедія» в Казанському театрі опери та балету (1950), балет П. Чайковського «Лебедине озеро» в Кишинівському театрі опери та балету (1957), виставу за п'єсою В. Кочетова

«Сім'я Журбінних» у Московському театрі імені В. Маяковського.

Український театр, як і багато провідних театрів Європи, у 1950-х став на шлях оновлення арсеналу виражальних засобів, зламу застарілих форм, розширення жанрово-стилістичних меж у сценографії. Багато спільного було в процесі творчих пошуків українських та європейських майстрів сценографії.

Відомий режисер і художній керівник берлінської «Коміше опер» Вальтер Фельзенштайн, який здійснив багато постановок у співпраці з визначними німецькими сценографами Рудольфом Хайнріхом і Каспаром Неєром у 1950-ті, шукав нових форм зображальної режисури. Його роздуми та теоретичні розробки тих років значною мірою віддзеркалюють творчий процес розвитку сценографії в театрах Європи. Наводимо слушний вислів В. Фельзенштайна, що підкреслює атмосферу закордонного театрального руху: «Декоративність не грає... Вона лише супроводжує, тоді як зорове має бути його складовою. Сценічна картина повинна містити все, що відповідає суті та обумовлено драматургією... драма має набути свого світу. Вона має влаштуватися у певному просторі, який стає її світом...»³. Ви-

¹ Республіканська виставка творів художників театру і кіно Української РСР : [каталог] / упоряд. З. Фогель. Київ : [б. в.], 1956. С. 7.

² Республіканська виставка творів художників театру і кіно Української РСР : [каталог] / упоряд. З. Фогель. Київ : [б. в.], 1956. С. 3.

³ Фельзенштейн В. Беседи о музыкальном театре / В. Фельзенштейн, З. Мельхингер ; пер. с нем. и примеч.



А. Перепелиця. Ескіз костюма до вистави «Цілуй мене Кет» (Катерина). Київський театр оперети. Папір, гуаш, аплікація. 1969



А. Перепелиця. Ескіз костюма до вистави «Цілуй мене Кет» (Петруччо). Київський театр оперети. Папір, гуаш, аплікація. 1969



Г. Нестеровська. Ескізи костюмів до опери М. Лисенка «Енеїда». 1960-ті

стави В. Фельзенштайна часто мали експериментальний характер, творчий напрям деяких з них був близьким і українським митцям, які, попри кордони та ідеологічні заборони, уважно стежили за постановками в театрах Європи, працями провідних режисерів і сценографів. Взаємодія творчої співпраці режисера з художником іноді починається з протидії, взаємно протилежного трактування та концепції сценічного твору. Один із простих прикладів: під час роботи над постановкою опери Р. Вагнера «Тангейзер» художник К. Неер мав свою усталену концепцію трактування складної партитури твору, відмінну від режисерського задуму В. Фельзенштайна. Водночас вони дійшли згоди у створенні декорацій, насичених краєвидами, лісовими хащами.

Більш складна ситуація була у творчому процесі під час постановки опери В. Моцарта «Чарівна флейта» В. Фельзенштайном і художником Р. Хайнріхом. Стиль і традиції в її постановці вимагали звернення до епохи бароко, однак взаємні пошуки більш сучасного, театрално-умовного оформлення наштовхнули художника та режисера на ефектне й просте сценічне вирішення. Для підсилення враження від казкового сюжету «Чарівної флейти» бароко поєднувалося із сюжетами іранських мініатюр.

Тераси палацу та фантастичні стовбури дерев були з'єднані сходами, по яких пересувалися танцюючи персонажі опери.

Отже, прагнення до активної, дійової сценографії як зображальної режисури стало характерною рисою в цьому жанрі мистецтва як в Україні, так і в Європі 1950-х. У центрі уваги режисера та художника – створення системи дійових образів, що додають високої метафоричності декораціям та динамізують дію. За твердженням В. Фельзенштайна, «символічне народжується із образного, а це останнє виникає із самого твору»¹.

Більш експресивний і разом з тим поетичний характер образного строю сценографії був властивий найкращим художникам Чехословаччини, серед яких провідне місце у 1950-х посідали Й. Свобода, Й. Фіала, Л. Виходіл, Л. Груза. У 1950-ті Й. Свобода, як і багато українських театральних художників, прагнув сполучати архітектурні пластичні ідеї сценографії з образами, вираженими живописно-ілюзорними площинами. Театральна умовність у деяких його виставах межувала з яскравим символізмом пластичних мотивів. Серед етапних робіт Й. Свободи – «Трубадур» Дж. Верді (Велика опера, Прага, 1947);

С. Барского. Ленинград : Музыка, 1972. С. 36.

¹ Фельзенштейн В. Беседы о музыкальном театре / В. Фельзенштейн, З. Мельхингер ; пер. с нем. и примеч. С. Барского. Ленинград : Музыка, 1972. С. 39.

«Тоска» Дж. Пуччіні (там само, 1947); «Дон Карлос» Дж. Верді (Державний театр, Острава, 1950); «Фіделіо» Л. ван Бетховена (там само, 1951); «Дон Жуан» В. Моцарта (Національний театр, Прага, 1956); «Руслан і Людмила» М. Глинки (там само, 1956); «Пікова дама» П. Чайковського (там само, 1957). У цих роботах вже майже не відчутний стиль розповідної та описової декорації, за формально-технічними ознаками вони архітектурно-живописні. Інтенсивність творчих пошуків Й. Свободи та його однодумців спонукає до створення 1958 р. Сценографічного інституту в стінах Національного театру в Празі. Інститут розробив техніку й технологію багатьох найскладніших постановок Й. Свободи, водночас розкриваючи нові обрії для подальших творчих пошуків¹. Проекти нового сценічного обладнання світлової апаратури, поліекранів, монтувальних засобів Й. Свобода майстерно використовував і на сценах інших театрів Європи. Його творчі пошуки були у багатьох випадках прагненням до загострення сценічного образу, оголеного функціоналізму декорацій, що українська сценографія як один із методів оформлення мала у своєму арсеналі ще в 1920-ті.

Українські митці розробляли в 1950-ті принципи оформлення, що не лише активно брали участь у розвитку сценічної дії, а й поетично відтворювали світ людини, зміст конфлікту драматургії та національний характер конкретного театрального твору. Відомо, що навіть такий майстер, як Й. Свобода, унікав роботи над музично-драматичними виставами особливого комедійного жанру. Український театр часів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького та І. Карпенка-Карого мав унікальний синтетичний жанровий характер, де драма поєднувалася з комедією, співи – з танцями, пластика театрального середовища мала характерне вирішення, – все це було обумовлене історичною генезою видовищного мистецтва в Україні з часів вертепу, шкільного театру².

У 1950-х набуті в українській сценографії принципи просторово-зображальної режисури збагачувалися подальшим активним засвоєнням усього комплексу національного мистецтва – декоративним живописом, орнаментикою, світською та народною архітектурою, станковим

живописом, народними ремеслами й костюмами тощо. Декорації та костюми у виставах стали більш насиченими яскравими характеристиками образів, художники застосовували вільніші та глибші пластичні прийоми у використанні традиційних і нових форм сценографії. Ідеологічні настанови, що були спрямовані на утвердження «загальнорадянських» образів, позбавлення національного мистецтва його індивідуальних рис, традицій, мимоволі зазнавали краху. «Хрущовська відлига» з середини 1950-х дозволила театрам все більше орієнтуватися при виборі репертуару на твори національної класичної драматургії. Це було характерно не тільки для театрів Києва, Харкова, Львова³.

Художник Д. Нарбут (син Г. Нарбута) на сцені Чернівецького державного українського драматичного театру імені О. Кобилянської здійснив, наприклад, оформлення до вистави «Лимерівна» Панаса Мирного (сезон 1953–1954), у Черкаському музично-драматичному театрі імені Т. Шевченка – до «Ярослава Мудрого» І. Кочерги (сезон 1959–1960), у яких спостерігалось гармонійне поєднання інтер'єрів і краєвидів, котрі художник не деталізував. Вони були виконані крупним пастозним мазком, чистими, відкритими фарбами. Разом з акцентовано персоніфікованими костюмами оформлення створювало загальний стрункий ансамбль у моделюванні ігрового середовища, відчувалося глибоке знання художником народного побуту, історії.

Глибоким розумінням образного строю твору М. Лисенка «Чорноморці» була позначена робота Д. Нарбута на сцені Чернівецького театру. Режисер театру В. Василько радо сприйняв новаторство молодого митця. Пізніше в книзі «Театру віддане життя» він писатиме: «Новий художник театру Д. Нарбут вразив мене своїм щедрим, бурхливим талантом. Данило Георгійович зробив надзвичайно яскраве оформлення. Інтер'єри хат ми замінили чудовим кубанським краєвидом, що дало можливість використати вихід козаків у похід не за лаштунками, а зі сцени. Цей прийом був не лише ефектним, а й викликав у глядачів потрібні емоції»⁴.

1955 року В. Василько здійснив постановку своєї інсценізації повісті О. Кобилянської «У не-

¹ Березкин В. Театр Йозефа Свободы. Москва : Изобраз. искусство, 1973. С. 50.

² Станішевський Ю. О. Режисура в українському радянському оперному театрі. Київ : Наук. думка, 1973. С. 15

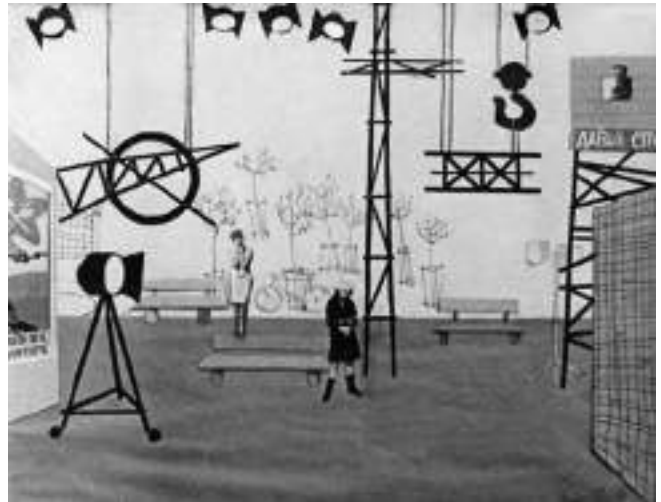
³ Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру АН УРСР / голов. ред. М. Йосипенко ; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Мистецтво, 1980. С. 207.

⁴ Василько В. Театру віддане життя. Київ : Мистецтво, 1984. С. 344.

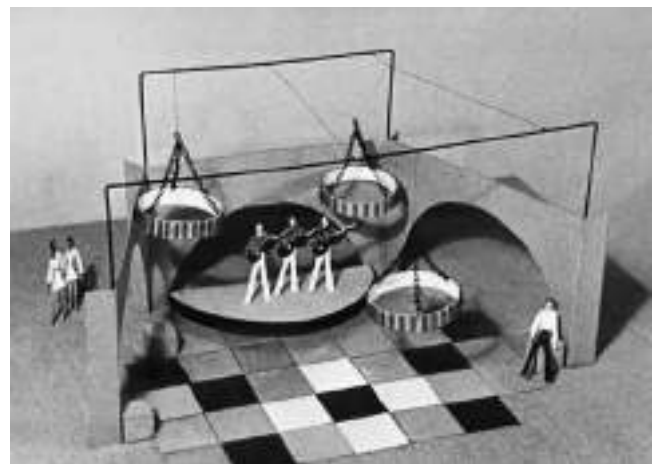
ділю рано зілля копала» на сцені Одеського драматичного театру імені Жовтневої революції. Художник М. Маткович створив цілу серію живописних краєвидів до цієї вистави, він тонко передав стриманою колористичною гамою розкішну, але по-своєму сувору природу Північної Буковини. Крім костюмів центральних персонажів, художник створив вбрання для танцювальних, музичних номерів цієї вистави. Сценограф віддав данину екзотиці в сценах картини циганського табору, танцювальних костюмах цієї дії.

Головний художник Київського театру юного глядача Л. Писаренко створив оформлення до вистав «Червоненька квіточка» С. Аксакова (1950), «Котигорошко» А. Шияна (1952), «Думи мої» Ю. Костюка (1954), у яких сміливо сполучав живописну, часом імпровізаційну манеру, виконання декораційного вирішення з композиційними прийомами, де найбільш важливі вузлові фрагменти, що беруть активну участь у дії спектаклю, побудові мізансцен, подаються масштабно, великим планом. Такий досвід та метод побудови зорового образу склався в Л. Писаренка під час роботи на невеликій, майже камерній сцені Театру юного глядача. Його митець майстерно, вже в іншій інтерпретації використовував і на великих сценах провідних театрів. Наприклад, живописний краєвид в оформленні народної казки «Котигорошко» був своєрідною дійовою особою вистави – йому були надані гіперболізовані, фантастичні риси, він ставав самостійною лінією сюжету. Інший характер гіперболічної подачі місця дії, деталей і фрагментів – в оформленні вистави «Думи мої» в картині «Кабінет Дубельта». Сценограф створив інтер'єр із підкреслено казенною, голою обстановкою – лише велике відчинене вікно із темною драпіровкою створює на другому плані світловий ефект контражуру – це розширювало світлову партитуру вистави, гостріше персоналізувало зоровий образ.

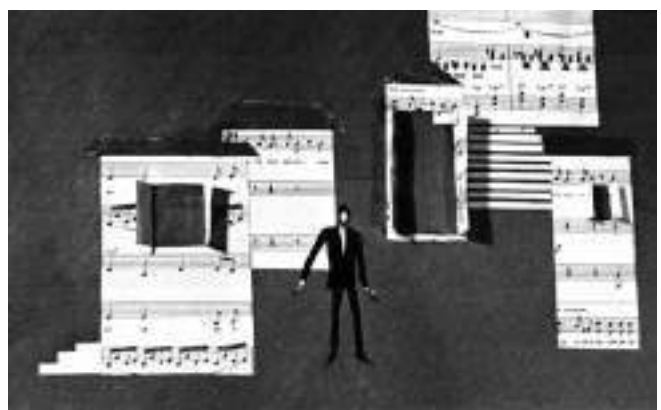
Постановка в оформленні Л. Писаренка п'єси Ж. Мольєра «Міщанин-шляхтич» на сцені Київського українського драматичного театру імені І. Франка 1956 року відзначалася незвичним, але відповідним духові твору декораційним вирішенням. Радіальна писана панорама із гротесковим зображенням вулиць старовинного французького міста, де в стислій графічній манері подані силуети будинків, ажурна альтанка в центрі сцени надавали нового жанрового акценту та смислу п'єси, яку традиційно ставили в галантно-помпезному стилі Людовіка XIV. За висловом В. Габелка, «сценографічне вирішення



А. Перепелиця. Вистава «Дівчата нашої країни» (Микитенко). Ескіз декорацій. Київська студія телебачення. Папір, туш, аплікація. 1967



А. Перепелиця. Телевізійний інтерклуб. Київська студія телебачення. Макет. 1970



А. Перепелиця. Естрадний концерт «Музичне містечко». Київська студія телебачення. Аплікація. 1970

вистави увібрало в себе іронічну концентрацію рис цієї епохи. Цікава будова зорового образу вистави, що яскраво простежується в макеті, де широка панорама міста ніби уособлює всю мольєрівську Францію, оточує і замикає сценічний простір і разом з тим відокремлює і конкретизує місце дії. Лаконічна стислість художньої мови сценографії вистави «Мішанин-шляхтич» підтримувала загострену і динамічну драматургію п'єси, наближала персонажів XVIII століття до сучасного глядача, надавала простір акторській і режисерській фантазії...»¹.

Серед значних робіт Л. Писаренка, виконаних у співавторстві з Г. Нестеровською, – оформлення опери М. Лисенка «Енеїда» на сцені Київського театру опери та балету імені Т. Шевченка 1959 року (режисери В. Харченко, В. Склярєнко). Це була одна із вагомих за своїм художнім втіленням постановок цієї опери. Вперше вона йшла в театрі М. Садовського в оформленні художника П. Дяківа 1910 року, де відверта шаржованість у побудові костюмів, у гримі персонажів декорацій надавала виставі характеру буфонадної музичної комедії². Про високу оцінку творчості митців читаємо в розвідці М. Стефановича: «Л. Писаренко зробив акцент на бурлескній і травестійній лінії сюжету. Водночас у декорації були привнесені ліро-епічні мотиви. В архітектурі декорацій зоровий образ української «Енеїди» поставав у полістилічній гротесковій сполучі давньогрецьких колонад, скульптур, каріатид, і разом з тим портал був вкритий стріхою, поруч – тин з гарбузами, дзеркало сцени – морський краєвид. Всі ці пластичні сюжети декорацій не справляли враження еkleктичного поєднання. Костюми, створені Г. Нестеровською до «Енеїди», були підкреслено травестійні, часом маскарадні. Наприклад, Афіна в українській сорочці та плахті була оточена почтом в давньогрецькій одежі. Такі риси в оформленні вистави, в персоніфікації костюмних розробок підсилювали жанрову спрямованість вистави»³.

¹ Нестеровська Г. Леонід Писаренко. Заслужений художник Української РСР : [кат. вист. творів] / Галина Нестеровська ; [авт. вступ. ст. та упоряд. В. Т. Габелко] ; Спілька художників УРСР, Київ. орг. Спільки художників УРСР. Київ : [б. в.], 1977. С. 17.

² Станішевський Ю. О. Режисура в українському радянському оперному театрі. Київ : Наук. думка, 1973. С. 52.

³ Стефанович М. Київський державний ордену Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка : іст. нарис. Київ : Мистецтво, 1968. С. 220.

Полістилічність та поліфункціональність, широта образних узагальнень у структурі сценографії стали ознакою творчого методу в роботі українських театральних художників другої половини 1950-х.

Усе частіше театральна декорація, весь її пластичний комплекс ставали більш насиченими власними сюжетними мотивами, які тісно інтегрували з режисерським задумом, продовжували й розкривали тему-ідею сценічного твору, музичної драматургії опери, балету. Описовість і розповідальність у декораціях, костюмах стала не головним методом при створенні зорового образу, а лише одним із багатьох художніх засобів. У сценографії ширше використовували тонально-колеристичні особливості живопису, архітектурних мотивів, конструктивно-структурне мислення стало сміливішим⁴.

На сцені Харківського театру опери та балету імені М. Лисенка художник Д. Овчаренко, учень О. Хвостенка-Хвостова, працював з початку 1930-х, зробивши перші мистецькі кроки тут як стажист (керівник А. Петрицький). У післявоєнні та подальші роки він створив оформлення в цьому театрі до таких вистав, як «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва (1945), «Дон Кіхот» Л. Мінкуса (1946), «Лілея» К. Данькевича (1946), «Лебедине озеро» П. Чайковського (1947), «Данко» В. Нахабіна (1948), «Казка про царя Салтана» (1949), «Спляча красуня» (1950) П. Чайковського, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича (1951), «Сім'я Тараса» Д. Кабалецького (1952), «Русалка» А. Дворжак (1953), «Тарас Бульба» М. Лисенка (1954), «Дон Карлос» Дж. Верді (1956).

Великий і вагомий репертуар, над яким працював Д. Овчаренко, став свідченням творчого зростання Харківської опери як провідного театру України. Г. Фісан у нарисі про митця згадувала: «У балетних і оперних виставах Д. Овчаренко завжди намагався знайти образне зерно, – маючи талант художника-аналітика, він завжди в роботі над сценічним твором звертався до історичної та мистецтвознавчої літератури, вивчав іконографічний матеріал, намагався переосмислити весь комплекс синтетичного жанру оперно-балетної вистави. Сценограф знайшов живописну домінанту саме в м'якому блакитно-сріблястому тоні оформлен-

⁴ Ванслов В. Изобразительное искусство и музыкальный театр. Москва : Совет. художник, 1963. С. 134–136.

ня, пейзажі декорацій сповнені образами української природи»¹.

У роботі над оперою «Тарас Бульба» Д. Овчаренко великим планом подав гостроту сюжету: в картині прологу нема ідилічних пейзажів – натомисть зруйновані хати, спалені сади, темні, густі хмари. Виразні лінії контуру декорацій були також і в оформленні картин «Біля Братського монастиря», «Запорізька Січ».

Глибинний аналіз твору, структурне мислення стали в 1950-ті для майстрів української сценографії одними з важливих принципів творчого методу. Художники все менше зверталися до помпезно-урочистого стилю оформлення балетних, оперних вистав, спектаклів на «героїко-патріотичні» теми, що так заохочувала офіційна ідеологія. Художник театру як режисер ставав аналітиком сценічного твору, стратегом вистави.

Жанр музичної комедії, оперети приваблював художників можливістю вільно експериментувати. Навіть у 1930–1950-х на сцені не часто йшли твори з яскраво вираженими рисами соціального замовлення. Здебільшого ставили твори з класичної української оперети та музично-драматичної спадщини, віденські та французькі оперети, музичні водевілі, шоу пустотливого змісту. Державна цензура слідувала за ступенем оголеності артисток, наявністю випадів проти режиму в діалогах і куплетах.

Балетні костюми, декорації, бутафорія, вбрання персонажів у музичній комедії завжди надавали простір творчій фантазії художників. У 1950-х у жанрі оперети працювали в Харкові Н. Соболь, С. Йоффе; у Києві – В. Меллер, а згодом Й. Юцевич. У виставах музичної комедії тих років можна було побачити станки, конструкції, а умовність оформлення часом межувала з авангардним стилем у сценографії. Творча вигадливість і фантазія художників позначалися на постановці світлової партитури. Сценографи в розробці ескізів костюмів прагнули звільнити тіло та індивідуальну пластичність актора від потреби перебувати під час дії в неприродному стані, – така своєрідна ергономіка вже проявлялася часто в роботах над створенням оперних, балетних костюмів.

Н. Соболь прагнув також досягти легкості, зручності костюмів і оформлення, яке б трансформувалося на сцені під час дії. У Харківській музкомедії він оформив такі вистави: «Тютю-

новий капітан» А. Шаца, А. Адуєва (режисер В. Арістов, 1945), «З-за гори кам'яної» А. Крижанівського (режисер М. Авах, 1946), «Боккаччо» Ф. Зуппе (режисер Л. Івашутич, 1951), «Жюстина Фавар» Ж. Оффенбаха (режисер В. Арістов, 1953), «Маріца» І. Кальмана (режисер Б. Поцін, 1956), «Поцілунок Чаніти» Ю. Мілютіна (режисер І. Радомиський, 1957).

В оформленні оперети «Син клоуна» Н. Соболь звернувся до буфонного поєднання яскравих фарб, якими розписані декоративні площини сценічних конструкцій, що були побудовані на другому плані. Їх радіальна та симетрична композиція мала створювати ілюзію присутності акторів на цирковій сцені.

У Київському театрі оперети художник Й. Юцевич у період 1940–1950-х створив свої найбільш значні роботи в галузі сценографії. (З початку 1960-х він розпочав активно працювати



Невідомий німецький фотограф. Фото українських оstarбайтерів. Німеччина, селище Берндрот. 1942–1945

¹ Фісан Г. А. Дмитро Овчаренко : [нарис]. Київ : Мистецтво, 1972. С. 9.



Невідомий німецький фотограф. Фото українських остарбайтерів. Німеччина, селище Берндрот. 1942–1945

в жанрі кінодекораційного мистецтва, а з 1961 року став художником-постановником нині широковідомого кінофільму «За двома зайцями» (Кіностудія імені О. Довженка). Творче зростання Й. Юцевича як сценографа, опанування ним сучасних принципів зображальної режисури відбулося протягом десяти років роботи в Київському театрі оперети в тісній співпраці з режисером І. Земгано (старший брат художника, справжнє прізвище Юцевич). Разом вони створили низку вистав: «Холопка» М. Стрельникова (1949), «Тютюновий капітан» М. Адуєва (1952), «Вогники» Ю. Свиридова (1954), «Червона калина» О. Рябова (1954), «Паризьке життя» Ж. Оффенбаха (1954), «Останній чардаш» І. Кальмана (1957). У таких етапних постановках, як «Холопка», «Червона калина», відбилася висока театральна культура Й. Юцевича, а в ескізних рішеннях цих вистав можна було побачити витончену графічну культуру.

Принциповою роботою І. Земгано та Й. Юцевича була постановка героїко-романтичної комедії «Червона калина» О. Рябова, де в центрі сюжету – пригоди українського козака із загону Богдана Хмельницького, відважного Якова Тризни. На сцені Київської оперети відродився жанр національної музичної комедії. Ю. Станішевський так описував декораційний живопис Й. Юцевича: «Чарівна українська природа, яскраві етнографічні деталі надали

декораційному живопису Й. Юцевича романтичного подиху. Його спілі грона червоної калини, що як своєрідний лейтмотив “уквітчували” образне вирішення кожної картини, підкреслили головну героїко-патріотичну тему музкомедії»¹. Сценограф знаходив найбільш ефектне, переконливе та лаконічне вирішення, хоча в деяких виставах робив наголос на екзотичних, незвичних і виняткових деталях, як, наприклад, у «Тютюновому капітані», «Поцілунку Чаніті», «Останньому чардаші». Практика роботи Й. Юцевича в довоєнні часи на Одеській кіностудії привнесла до методу роботи художника подачу окремих деталей бутафорії, костюмів, оформлення, фактури великим планом, локальним кольором, гротесковим та карикатурним малюнком, гіперболічно збільшеним у масштабі.

Змінився в цей період творчий метод і художній почерк відомого майстра театрального декораційного мистецтва М. Духновського, який багато років працював головним художником Київського російського драматичного театру імені Лесі Українки. У своїй творчій практиці він часто звертався до врівноваженої, майже класичної композиції, що була тісно пов’язана з традиційним тристінним інтер’єром, але навіть у межах такої декораційної стилістики митець знаходив

¹ Станішевський Ю. О. Барви української оперети. Київ: Муз. Україна, 1970. С. 93.

цікаве та оригінальне вирішення вистав. У 1950-ті М. Духновський поєднував стислий, хоча й описовий, принцип показу місця дії з аскетично стриманою кольоровою гамою, лінійною основою побудови декорацій. У багатьох його роботах з'явилися ознаки конструктивного, аналітичного підходу до ідейно-тематичних завдань побудови оформлення. Серед численних вистав, над якими працював М. Духновський, такі: «Професор Буйко» Я. Баша (Київський український драматичний театр імені І. Франка, 1950, режисер Б. Балабан), «Щастя» П. Павленка та С. Радзинського (там само, 1953, режисер Г. Юра), «Житейське море» І. Карпенка-Карого (Чернівецький український драматичний театр імені О. Кобилянської, режисер Б. Борін, 1950), «Чайка» А. Чехова (Київський російський драматичний театр імені Лесі Українки, 1950), «Мертві душі» за М. Гоголем (там само, 1952), «Юність Полі Вихрової» Л. Леонова (там само, 1959), «Баня» В. Маяковського (там само, 1959).

До сценографічних праць, де М. Духновський намагався поставити та здійснити нові творчі завдання, коли художні прийоми у своїй новаторській доцільності допомагали б розкрити ідейну суть драматичного твору, належать постановки в Хмельницькому театрі імені Г. Петровського: «Мораль пані Дульської» Г. Запольської (1956), «В пошуках радості» В. Розова (1957), «Свято ліхтарів» Г. Пфейфера (1959)¹.

У другій половині 1950-х у М. Духновського відбувся якісний перехід до декораційних вирішень, насичених високим, образним, метафоричним змістом, де розкривається суть драматичного конфлікту, збагачується, розширюється також світлокольорова партитура сценографії. У постановці п'єси «Юність Полі Вихрової» та «Баня» в декораційне вирішення були введені світлокомпозиційні прийоми, як, зокрема, замість писаного задника («Юність Полі Вихрової») – сценічний пейзаж, відтворений кінопроекцією. Сценографія «Бані» стилістично відтворювала дійство доби агітаційно-пролетарського театру з його гаслами, поєднанням конструкцій і простих побутових речей.

Творчість визначного майстра вітчизняної сценографії ХХ століття Ф. Нірода становить значну сторінку в історії українського театру та зображального мистецтва. Митець у післявоєнні роки все більше виявляв інтерес до сцено-

графії великих, масштабних форм, складних за своєю структурою, його приваблювала робота в оперно-балетному жанрі². На сцені Львівського театру опери та балету імені І. Франка з'явилися спектаклі, оформлені майстром: «Севільський цирюльник» Дж. Россіні (1945, режисер В. Скляренко), «Пікова дама» П. Чайковського (1949, режисер Я. Гречнов), «Іван Сусанін» М. Глинки (1949, режисер Я. Гречнов), «Галька» С. Монюшка (1950, В. Скляренко), «Трубадур» Дж. Верді (1950, режисер Я. Гречнов), «Тихий Дон» І. Дзержинського (1952, режисер В. Харченко). А також на малій сцені Львівського театру юного глядача – «Лихо з розуму» О. Грибоедова (1948, режисер В. Скляренко).

Ф. Нірод опрацював принцип просторового вирішення з максимальним використанням неігрових площин та об'ємів. Так, у виставі «Лихо з розуму» він побудував додатковий просценіум, який утворювали колони в стилі ампіру, а в глибині сцени були розміщені кабінет Фамусова та вітальня. У колористичному та фактурному вирішенні декорацій домінував сірий оксамит. Художник досяг монументальної строгості та цілісності в сценографії мінімальними художніми засобами. У музичних виставах на оперній сцені він синтезував архітектурні форми та живописні об'єми, що були асоціативно пов'язані з музикою. Шукав й опрацював також методи переконливого вирішення вузлових фрагментів декорацій як динамічних акцентів, навколо яких розвивається дія, будуються мізансцени. На думку Аркадія Драка, висловлену в альбомі, присвяченому 70-річчю від дня народження Ф. Нірода, «...розуміння стилю різних епох допомагають Ф. Ніроду помічати й запозичувати у пам'ятників матеріальної культури найсуттєвіше, що характеризує минуле і разом з тим співзвучне нашій добі, і на цій основі створювати власну історичну версію, вирішувати глибокі естетичні й моральні проблеми, закладені в музичному творі, до якого він звертається. Особливо успішно художник використовує у своїх декораціях виразні засоби архітектури. Складні ритми готики допомогли йому створити образи в «Даліборі» Б. Сметани...»³. Слід вказати ще низку постановок, окрім «Далібори» (1950), оформлених Ф. Ніродом у цей час на львівській сцені, де в новій

¹ Скорський М. А. Хмельницький театр ім. Г. І. Петровського. Київ : Мистецтво, 1981. С. 96–97

² Федір Нірод : [альбом] / авт. вступ. ст. І. М. Вериківська. Київ : Мистецтво, 1988. С. 11.

³ Драк А. М. Федір Нірод : до 70-річчя від дня народження. *Музика*. 1977. № 3. С. 10.



Невідомий німецький фотограф. Фото українських остарбайтерів. Німеччина, селище Берндрот. 1942–1945

31/5-1943р.
Фотозаписувач, брало
зроблено в Німеччині 1943р.
Написано їм їм
Григорій Сир.
Дарю Сирієно пам'яті
Сирієно

На згадку Сирієно
їм їм
фотозаписувач
28 травня 1944 року

Сирієно
11/2-1943р.
Микола

На згадку згадує
Сирієно Сирієно
їм їм
в сирієно
24/11-1943 року
Сирієно Сирієно
Микола Сирієно

На згадку згадує
Сирієно Сирієно
їм їм
в сирієно
Сирієно Сирієно
Микола Сирієно

На написано
Сирієно Сирієно
їм їм
Микола Сирієно

На згадку згадує
Сирієно Сирієно
їм їм
в сирієно
Сирієно Сирієно
Микола Сирієно

На написано
Сирієно Сирієно
їм їм
Микола Сирієно

На згадку згадує
Сирієно Сирієно
їм їм
в сирієно
Сирієно Сирієно
Микола Сирієно

Підписи фотографій українських остарбайтерів. Німеччина, селище Берндрот. 1942–1945

якості розвиваються принципи зображальної режисури, властиві майстру: «Галька» Е. Монюшка (1948), «Іван Сусанін» М. Глинки (1950), «Тихий Дон» І. Дзержинського (1952), «Кармен» Ж. Бізе (1957) і «Лісова пісня» В. Кирейка (1958), де одна з головних рис у сценографії – наслідування та відтворення цілісної пластичної ідеї в єдиному образно-емоційному середовищі. Наприклад, у «Даліборі» сценічний простір розподіляє на два плани світлову постановку – верхній та боковий контражур (сцена суду над Далібором), розміщення світлових акцентів на планшети сцени та об'ємних архітектурних деталях – як у картині «Палац у Празі».

У 1950-ті Ф. Нірод був одним із перших вітчизняних сценографів, які сміливо перейшли межу інерції безконфліктної описовості, ілюстративності, натомість у своїй творчості гостро порушили питання про подальше зростання ролі художника в театрі як майстра зображальної режисури.

Практична діяльність Ф. Нірода відповідала його творчому кредо, перевтіленому в декораціях. Зрештою, він сам і так думав, і так про свою творчість писав, звертаючи увагу на «...справді театральну поетичність, поетичність широкого епічного розмаху з величезним і емоційним змістом»¹. У 1950-ті Ф. Нірод почав працювати також і на сцені Київського театру опери та балету імені Т. Шевченка (з 1961 р. – головний художник): «Наталка Полтавка» М. Лисенка (режисери А. Бучма, В. Манзій, 1954), «Руслан і Людмила» М. Глинки (режисер В. Скляренко, 1955), «Милана» Г. Майбороди (режисер В. Скляренко, 1957). У роботі над оперою «Руслан і Людмила» Ф. Нірод створив пластичну «транскрипцію» образно-ідейної структури цього твору, де діють яскраві та сильні театральні образи Руслана, Людмили, Світозара, Чорномора та Фарлафа.

Оформлення фіналу повертало глядача до зорового образу прологу, інтер'єру палацу Світозара, але кольорове співвідношення холодних і теплих барв стає інтенсивнішим.

Наступна велика робота Ф. Нірода в опері «Милана» стала ще більше національно свідомою. Карпатські краєвиди підсвідомо пробуджували в уяві факти з недалекого минулого. Копітка робота над макетом була успішною. Митець здобув бронзову медаль на престижному форумі – Брюссельській міжнародній виставці 1958 року.

Останньою значною роботою одного з фундаторів української сценографії А. Петрицького стало оформлення ним опери С. Прокоф'єва «Війна і мир» у Київському театрі опери та балету імені Т. Шевченка 1956 р. (режисер В. Скляренко), яка була поставлена на відзначення тридцятиріччя існування закладу як Національної державної опери України. Як театр міг здійснити постановку найскладнішої опери у світовому репертуарі? На цей час у технічному обладнанні закладу відбулися якісні зміни.

М. Стефанович згадував: «На сцені модернізоване панорамне обладнання та прилади для польотів. Сценічне освітлення поступово переустатковується для використання дзеркальних ламп, та влаштовуються освітлювальні порталні башти. Для полегшення роботи технічних працівників під час проведення та підготовки вистав за лаштунками в 1957 році встановлено ліфти. У 1955 році зал для глядачів набув нового парадного вигляду. Червону оксамитову завісу було замінено розкішною парчевою, витканою за спеціальним замовленням. Зроблений був також новий арлекін за ескізом художника А. Петрицького»².

Отже, друга половина 1950-х ознаменувалася подальшим розвитком оновлення арсеналу виражальних засобів у царині театрального оформлення. Сценографія України в цей період стала видом мистецтва, яке вже повноправно увійшло в загальнонаціональну культурну скарбницю.

У багатьох європейських театрах сценографія повоєнного періоду також посіла вагоме місце, зокрема в післявоєнній Польщі. В. Філлер оприлюднює у Варшаві критичний матеріал за назвою «Сучасний польський театр», де цілком у дусі того часу пише: «...соціалістичний реалізм вимагав від театральних художників суворого історизму у підході до класичного репертуару та відповідності сценічного оформлення сучасних п'єс реаліям життя. Типовою для цього періоду можна вважати творчість Владислава Дашевського (1902–1971). Він із дивовижним смаком використовував мальовничо-колірні елементи декорацій та костюмів для надання певного настрою окремим сценам та характеристикам персонажів»³.

² Стефанович М. Київський державний ордену Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка : іст. нарис. Київ : Мистецтво, 1968. С. 212.

³ Філлер В. Современный польский театр. Варшава : Интерпресс, 1977. С. 99–100.

¹ Нірод Ф. Художник в театре. *Правда України*. 1957. 11 черв. С. 3.

Таким чином, класичні твори і п'єси провідних зарубіжних авторів становили як у європейському, так і в українському театрі основу репертуару, над яким працювали художники.

У структурі творчої співпраці режисера та художника чільне місце посів пошук виражальних засобів, які б яскраво виявляли жанрово-стильову природу вистави.

Одним із переконливих прикладів може бути творчість В. Греченка в 1950-ті рр. в оформлених ним виставах на сцені Харківського драматичного театру імені Т. Шевченка: «Ревізор» М. Гоголя (1952), «Повія» за Панасом Мирним (1954), «Ой піду я в Бориславку» за І. Франком (1956), «Гамлет» В. Шекспіра (1956), «Талан» М. Старицького (1956), «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого (1958) – він поєднував систему живописних лейтмотивів із цільною та монолітною композицією. Художники дістали можливість творення сценографічного образу, насиченого високою поетичністю, вільною та розкутою трактовкою опери, балету, драматичної вистави. Усе менше на українській сцені в середині та наприкінці 1950-х – упродовж 1960-х з'являлося однопланових, безконфліктних і нейтрально-описових декораційних рішень.

У 1959 р. відбулася постановка «Короля Ліра» у Київському українському драматичному театрі імені І. Франка (режисер В. Оглоблін, художник В. Меллер). В архіві В. Меллера залишилося декілька десятків чорнових та підготовчих варіантів ескізів оформлення до «Короля Ліра»¹. Художник намагався створити переконливе, емоційне та життєве сценічне середовище, яке б показувало добу раннього середньовіччя. Як свідчить аналіз численних графічних і живописних розробок художнього оформлення, В. Меллер майстерно поєднав елементи умовно-конструктивного вирішення із живописно-об'ємним принципом побудови зорового образу. У сценічному середовищі були сміливо застосовані контрастні монтажні стики, де масивні стіни замку зіставлені з ланцюговими мостами, фактурно обіграними дерев'яними переходами, звіриними шкурами навколо трону. Емблема лапи на червоному тлі – королівський герб – була

одним із образних лейтмотивів вистави. Художник і режисер винесли цю емблему і в прем'єрну афішу «Короля Ліра». Синтез умовного та конкретного допомагав досягти більш гострої характеристики місця дії. Художник відмовився від першого варіанта, де домінував сріблясто-білий колорит. Зрештою в кожній картині вистави звучала своя кольорова гама, часто густа, зібрана, близька до монохромної. В. Меллер у цій передостанній у своєму творчому житті виставі розкрив світ шекспірівського твору в його історичному аспекті, надав спектаклю піднесеного та трагедійного змісту. «Грубість звичаїв і побуту романського середньовіччя підказала художнику задум показати бентежну історію трагічного пізнання життя в образі суворому і драматично напруженому»².

Протягом 1960-х театральний художник відчує свободу так званої «хрущовської відлиги». Цензура стане менш жорсткою. Бурхливо почне розвиватися телебачення, і цей факт спровокує народження нового виду в галузі сценографії. З'явиться художник телебачення. В літературних редакціях буде працювати спеціальний редактор, який опікуватиметься суто театром. Специфіка сцени-студії підкаже багато нових творчих рішень у художньому оздобленні. Театральне дійство в такий спосіб вийде за межі сцени і розповсюдиться на всю територію республіки. Також цьому буде сприяти й радіо з постійною рубрикою «Театр перед мікрофоном». 50 років (від середини 1960-х) на українському радіо пропрацює редактором Ніна Новоселицька, завдяки якій український слухач почує сотні вистав вітчизняних і зарубіжних театрів.

1960-ті розширили горизонти творчості театального художника. Більшість митців працювали вже не лише в одному театрі. Художників театру почали активно залучати до роботи над кінострічками. До оформлення кінострічок зверталися не лише професійні художники театру, але й представники інших художніх секцій. Так, відомі графіки Р. Адамович і Г. Якутович брали участь у розробці ескізів майбутніх кінофільмів. У Київській спілці художників України відкрилася нова секція – художників театру та кіно.

¹ Кучеренко З. В. Вадим Меллер. Київ : Мистецтво, 1975. С. 73–74

² Кучеренко З. В. Вадим Меллер. Київ : Мистецтво, 1975. С. 75.



Фрагмент фото. Київ, вул. Хрещатик. 1950-ті

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ



Обкладинка часопису «Соціалістичний Київ»,
1934, № 3–4

Характерною ознакою в художньому процесі України як складової частини СРСР стало об'єднання діяльності представників різних видів мистецтва та доволі часте втілення в одній особі художника, скульптора, інженера, архітектора¹.

У мистецтвознавстві 1930-х виникає теорія «гармонійної єдності» архітектури, живопису та скульптури. По суті, це теорія об'єднання всіх пластичних мистецтв, бо зрозуміло, що в живописі обов'язково присутній малюнок, а без знань анатомії не зліпити фігуру. «Найбільш рішуче цей поворот від тотального синтезу до ідеї “гармонійної єдності” архітектури, живопису та скульптури застосовується в радянському мистецтві 1930-х», – читаємо в книзі О. Муриної «Проблеми синтезу просторових мистецтв»². В радянському мистецтвознавстві початку 1980-х побутувала думка, що нова зацікавленість до синтезу мистецтв була пов'язана з переломом у розвитку радянської архітектури, коли себе начебто са-

возмоцише утопічна життєбудівна програма конструктивізму і в архітектурні лідери висуваються традиціоналістські течії під проводом І. Жолтовського, І. Фоміна, В. Щуко, О. Шусева, О. Таманяна, які головну увагу приділяли «...глибинному вивченню творчих принципів епох художнього розквіту архітектури в минулому»³. Після конкурсу на проєкт Палацу Рад (1932), у якому взяли участь представники всіх архітектурних напрямків, питання синтезу мистецтв із другорядного одразу перетворилося на першочергове.

Як стверджував один з учасників форуму Г. Гольц, цим конкурсом можна датувати початок сучасних пошуків у напрямку синтезу. Конкурс на проєкт Палацу Рад, як і велика кількість інших, менш потужних, що проходили по всьому СРСР (про українські конкурси йтиметься нижче), виявив головну рису, необхідну для перемоги. Запропонований проєкт обов'язково мусив бути надзвичайно великих розмірів. Тяжіння до надмірно великих, часом непропорційних об'єктів будівництва притаманно протягом тридцятих років СРСР і Німеччині. Доказом слугує міжнародна виставка в Парижі, де дві найпотужніші держави своїми надмірно великими монументами склали загальну композицію просторового об'єму, залучивши вертикальною домінантою Ейфелеву вежу.

Монументальність сталінського стилю в Україні бере початок з конкурсів забудови Урядової площі в новій столиці – Києві, гіпертрофія в баченні та розумінні яких стане логічним завершенням величезних за розміром споруд і поясненням іще одного лиха – знесення церков та дзвіниць як архітектурних домінант навколишнього середовища. Конкретним прикладом може бути руйнація в Києві шедевра X століття – Михайлівського Золотоверхого монастиря, який заважав реконструкції площі Рад і безпосередньо будівлі ЦК ВЛКСМ архітектора Й. Лангбарда. (Звернення до прикладів будівництва і подій, що відбулися в Москві, ніяк не суперечить розповіді про Україну тих років, бо весь СРСР був єдиним простором і керувався одними законами та постановами. На місцях, тобто в союзних республіках, практично всі постанови дублювалися відповідними документами місцевих органів влади і виконувались під більш жорстким та пильним наглядом відповідних служб.) Процес фахового злиття намітився з початку століття і впевнено окреслився до

¹ Иванов С. Г. Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма: философско-эстетический анализ. Киев, 2001.

² Мурина Е. Проблемы синтеза пространственных искусств. Москва, 1982. С. 57.

³ Мурина Е. Проблемы синтеза пространственных искусств. Москва, 1982. С. 57.

тридцятих років. Звичайно, це можна пояснити спільними інтересами митців. Художник-живописець, скульптор та графік-книжний ілюстратор могли бути однокурсниками чи навіть одногрупниками котроїсь з вищих шкіл імперії, а відтак слухати одні лекції з історії мистецтва, зустрічатися на натурних рисувальних заняттях-класах (обов'язкових для всіх студентів училищ та академій мистецтв).

Приєднання архітектора до мистецького соціуму в сучасній історії мистецтв трапилося лише на зламі XIX та XX ст. Крім соціальної потреби спільної праці, в приватному та державному замовленнях була ще одна причина. Нею стала дуже популярна книга А. Гільдебранда «Проблема форми в образотворчому мистецтві»¹. Спочатку твір було перекладено англійською та французькою мовами (1893 р.), а 1914-го – російською. Вітаючи нову теоретичну розробку, Г. Вельфлін у передмові писав, що це «...було схожим на дію свіжого дощу, що раптом впав на суху землю. Архітектуру я тут розумію як побудову цілісної форми, незалежної від мови форм»².

Проблема синтезу, крім мистецького, мала й політичне значення. Актуальність завдання пояснювалася не лише необхідністю створення нового мистецтва, а й створення саме «соціалістичного мистецтва», яке в розумінні правлячої комуністичної системи повинно бути єдиним цілим. Тому синтез було визнано як найбільш актуальну форму творчої співдружності радянських архітекторів, живописців та скульпторів, що одразу простимулювало теоретичну зацікавленість до проблеми в усіх її аспектах – від творчих до організаційних. У 1934 р. було проведено Перше Всесоюзне творче спільне засідання архітекторів, скульпторів та живописців нової держави, яке закінчилося випуском спеціальної збірки «Питання синтезу мистецтв», що стала програмою у спрямуванні не лише теоретичних питань, а й цілком практичної дії у взаєминах архітектури та зображального мистецтва. Незважаючи на велику кількість представників різних течій, засідання згуртувалося навколо загального несприйняття конструктивізму як програмного виразника «функціоналістських спрямувань». Завдяки конструктивізму «архітектура як мистецтво від Харкова до Ленін-

града була підмінена первинним функціонально-формалістичним організмом без образу та єдності»³. Ця цитата наведена з цитованої вище книги О. Муриної «Проблеми синтезу просторових мистецтв», що вийшла друком 1982 року. Автор залишає цю працю задля того, аби сучасний читач зміг зрозуміти ставлення тогочасного мистецтвознавства до панівного мистецького стилю і бачення зображального мистецтва



П. Іваниченко. Паркова ваза «Добробут». 1949–1951.
Такі вази були встановлені в парках Києва

в офіційному викладі. Питанням синтезу мистецтв та архітектури надавалося принципового значення, тому що в ньому бачили не лише спосіб відповісти на ідеологічні завдання, які важко розв'язувалися радянською художньою культурою, але й намагання пояснення безглуздої боротьби з конструктивізмом на етапі його заміни новим архітектурно-художнім стилем – сталінською неокласикою. Тоді ж, 1934-го, учасники зборів одноголосно визнали пробле-

¹ Гільдебранд А. «Проблема формы в изобразительном искусстве». Собрание статей. Москва, 1991.

² Вельфлин Г. Предисловие к первому изданию «Проблема формы в изобразительном искусстве». СПб, 1896. С. 5.

³ Мурина Е. Проблемы синтеза пространственных искусств. Москва, 1982. С. 16.



Архітектори В. та О. Весніни. Конкурсний проєкт Урядової площі в Києві. 1935



Архітектор Й. Каракіс. Проєкт Єврейського театру на вул. Хрещатик, 17 у Києві. 1939



Архітектор Й. Каракіс. Варіант реконструкції житлового будинку на Георгіївському пров., 2 в Києві. Акварель. 1947–1949

му синтезу мистецтв однією з найважливіших проблем творчої програми всього радянського мистецтва. «В історії мистецтва немає проблеми більш складної і більш відповідальної, ніж проблема творчої співпраці окремих мистецтв. Ця найскладніша творча проблема постає перед нами не лише в плані теорії мистецтва, але і як актуальне питання живої художньої практики наших днів. Радянське мистецтво висуває проблему синтезу трьох просторових мистецтв як одного з найважливіших пунктів своєї творчої програми»¹. Зрозуміло, що питання синтезу мистецтв зовсім не було лише радянським. Архітектоніка будівлі, вплив форми, залежної від групування її елементів, величини, взаємодії з тлом та простором, пов'язувалися з просторовим характером людського сприйняття в багатьох архітектурних школах світу. Проблемам синтезу мистецтв приділялося багато уваги в Баухаузі – європейській архітектурно-дизайнерській школі нового зразка. Баухауз виріс із школи художніх промислів у Веймарі, яку заснував Анрі Ван де Вельде. Берлінський архітектор Вальтер Гропіус очолив Школу художніх промислів і Вище художнє училище у Веймарі. З 1920-х це об'єднання стало називатися «Державний Баухауз». Револьюційність його засад на десять років випередила проблеми синтезу в СРСР. Вальтер Гропіус вимагав від викладачів і студентів щонайбільше експериментувати та об'єднувати в один потік мистецтво дизайну, архітектури, декорації, а також міцного академічного малюнка, що змінювався на абстрактне відчуття в кількохгодинних спеціальних завданнях – клаузурах. Серед вчителів школи були художники, математики, природознавці, скульптори, графіки, сценографи. Варто згадати імена Й. Іттена зі Швейцарії, Г. Маркса з Берліна, Л. Могой-Надя з Угорщини, штутгартця О. Шлеммера, В. Кандинського з СРСР, американця Л. Файнінгера, швейцарця П. Клее. Уже перші випуски школи дали нові імена у світовому мистецтві дизайну та архітектури. Ними стали М. Броєр, Г. Баєр, Й. Альберт². Пошуками психологічного сприйняття форми пояснюють незаперечення формальної естетики та концентрування в галузі вивчення композиційної цілісності форми з її елементами. На концепт цього вчення вплинули погляди та теоретичні

¹ Мурина Е. Проблемы синтеза пространственных искусств. Москва, 1982. С. 186.

² Даниленко В. Дизайн. Харків, 2003. С. 18.

розробки К. Малевича й особливо В. Кандинського, виконані спеціально на замовлення В. Гропіуса.

1926 р. в Москві Кандинський видає теоретичну працю «Крапка, лінія і площина», яка згодом буде перекладена німецькою мовою і з незначними доопрацюваннями стане дев'ятим томом «Бібліотеки Баухауза». Це дослідження стало підручником Баухауза, проте використовували його не лише студенти. Проблеми графічних зображень на площині – головна ідея вчення – допомагали архітекторам усього світу орієнтуватися в просторі, особливо під час проектування новобудов у вже наявному архітектурному середовищі. Експериментальна діяльність була головною засадою «нової школи». Вчителі й учні дотримувалися переконань, що існують глибокі внутрішні взаємозв'язки між ескізом товару для споживання, оформленням сцени, створенням графічного зображення та формуванням середовища людини, тобто архітектури. Після перемоги націонал-соціалістів у Німеччині 1933 р. Баухауз було розформовано, але його теоретичні знахідки та здобутки будуть пізніше використані в інших країнах світу¹. У багатьох спорудах української архітектури доби 1930-х рр. стануть зрозумілими вчення «нової школи» (це передусім харківський конкурсний проєкт головної площі архітектора А. Мордвінова, київський ресторан «Динамо» (1932–1934, архітектори Й. Каракіс, П. Савич), житловий будинок вищого військового керівництва на розі вулиці Володимирської та Георгіївського провулку (архітектор Й. Каракіс)².

Щоправда, логічні мистецькі питання розвитку культури держави не пов'язувалися з політикою так, як це трапилося в СРСР і УРСР. У Німеччині – Вальтер Гропіус, в Росії – К. Мельников, в Україні – О. Вербицький, І. Фомін, Й. Лангбард, В. Заболотний сповідували концепцію «управління впливом на глядача за допомогою архітектури»³. Надзвичайно схожими з українською архітектурою є проєкти та споруди цього періоду нацистської Німеччини (Народний Дім для нового Берліна. Макет архітектора А. Шпеера). Відтак архітектура ставала частиною художнього про-



Архітектор Б. Йофан.
Конкурсний проєкт Палацу Рад у Москві. 1933



Архітектор І. Фомін.
Конкурсний проєкт Урядової площі в Києві. 1935



Архітектор В. Заболотний. Конкурсний проєкт Урядової площі в Києві. 1935

¹ Даниленко В. Дизайн. Харків, 2003. С. 19.

² Лебедев Г. Украинская архитектура 1920 – начала 1930 годов (основные тенденции развития) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1971.

³ Степанов А., Иванов Г., Нечаев Н. Архитектура и психология. Москва, 1993. С. 100.

ШІСТДЕСЯТ ТОТАЛІТАРНИХ РОКІВ: ЗОБРАЖАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ



СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ





Архітектори О. Власов, А. Добровольський, О. Малиновський, В. Єлізаров, Б. Приймак, О. Заваров та ін. Забудова Хрещатика в Києві. 1951–1956



Архітектори О. Власов, А. Добровольський, В. Сазанський. Житловий будинок на вул. Хрещатик у Києві. Кінець 1940-х



Архітектор Й. Каракіс. Готель «Жовтень» у Ворошиловграді (Луганську). 1947–1952

цесу держави, а її функціональне призначення, образність, декоративність, монументальність та помпезність відігравали, залежно від призначення будівлі, виховну, залякуючу, театральну, патріотичну роль.

Стилістична спрямованість архітектури колишнього СРСР і його складової частини України була змінена директивним указом 1930-х – постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932 р.).

Новостворена в цьому самому 1932 році Спілка архітекторів ухвалила магістральний творчий напрямок у новому будівництві. Ним став, як і в інших пластичних мистецтвах та літературі, офіційний творчий метод держави – соціалістичний реалізм, а нова архітектура повинна була прагнути до створення споруд технічно досконалою, економічною, зручною і красивою, які відбивають радість соціалістичного життя, велич ідей і спрямувань радянської епохи. «Продовжуючи кращі передові традиції російського класичного мистецтва, мистецтва народів СРСР і світової художньої культури, на базі оволодіння марксизмом-ленінізмом, Спілка художників СРСР стверджує метод соціалістичного реалізму в творчій діяльності радянських митців. Аналогічні положення зафіксовані у статутах інших творчих спілок. Члени професійних спілок об'єднані не за професіями, в строгому розумінні цього слова, а за галузями виробництва. Членами Спілки архітекторів СРСР можуть стати архітектори, які є авторами проектів та побудов, що свідчать про їх професійну майстерність. Це значить, що не будь-який архітектор, художник, журналіст, письменник, композитор може бути членом відповідної спілки, а лише той, творча праця котрого досягла відповідного рівня професійної майстерності»¹. Довгий перелік статутних зобов'язань, розповідей про перевагу наявну та можливу, про світле майбутнє під проводом комуністичної партії, про захищеність творчої діяльності та надання замовлення врешті закінчується однією фразою, яку в сьогоденні розумінні проблеми варто виділити як ключову: «Ось чому творчі спілки не об'єднують усіх представників даної професії, а довга професійна бездіяльність є за статутом можливістю виключення із творчої спілки»². Тобто революційне гасло «Хто не з нами, той проти нас» було одразу закладене в статутну норму спілкування.

¹ Творческие Союзы в СССР. Москва, 1970. С. 16.

² Творческие Союзы в СССР. Москва, 1970. С. 17.

«Чужим» та «не своїм» місця в новій державі не передбачалося. Такий перебіг подій ставив архітектуру, як і всі інші пластичні мистецтва, у повну залежність від панівної ідеології і споріднював її з іншими видами та жанрами українського радянського зображального мистецтва. Але водночас інша схожість (йдеться про спорідненість архітектурних зразків українського будівництва 1930-х зі спорудами Росії, Німеччини, Італії) піднімає вітчизняну архітектуру до рівня міжнародних світових стандартів тоталітарного періоду. Журнал «Советская архитектура» (№ 5–6 за 1932 р.) розповідає про досягнення німецьких архітекторів з ілюстраціями споруд. Це млин з хлібним елеватором у гавані Дюссельдорфу, вугільний бункер на бойні в Магдебурзі, вокзал у Мейсені, будинок у «Зоо» з кінозалом «Капітоль» на 1300 місць (автор Ганс Пельциг), Музей гігієни Крейса Вільгельма в Дрездені, поселення Кельн-Калькерфельд Ріпхана і Грода (ініціали до німецьких прізвищ в журналі не подаються). У наступні роки, починаючи з 1934 і до 1960, радянські архітектори запозичать багато передових ідей у вітчизняному будівництві.

З цього погляду дослідження української архітектури від 30-х рр. ХХ ст. набуває іншого смислового навантаження. Адже архітектору цього періоду потрібно було (на відміну від закордонних колег) долати ще й ідеологічні бар'єри, бути тонким і хитрим політиком і, задовольняючи смаки художніх рад та соціального замовника, залишатися творцем. Велика кількість високопрофесійних українських новобудов цього періоду доповнює авторську доктрину щодо особливостей розвитку художнього процесу України. Об'єднуючи досягнення зодчих із творами живописців, скульпторів, графіків, автор не розмежовує, таким чином, художню культуру держави часів першої і другої фаз українського радянського тоталітаризму. Дослідник архітектури А. Пучков уже в наш час напише: «Викликає подив те, що вітчизняна мистецтвознавчо-історико-архітектурна наука, досягнувши заслужених висот у дослідженні генези стилю, загальносвітового архітектурного процесу, така неуважна до його розвитку в українській радянській архітектурі».

Звичайна згадка про конструктивізм 1920-х та неокласику 1930–1950-х рр. мало про що свідчить. Мова йде про незаідеологізовану точку зору на цю проблему. Чим можна пояснити таке вперте мовчання, оскільки нині, коли «радянська архітектура» як історико-політичний



Архітектор Й. Каракіс. Забудова житлового кварталу на вул. Січневого повстання, 3, 3-Б у Києві. 1933–1940



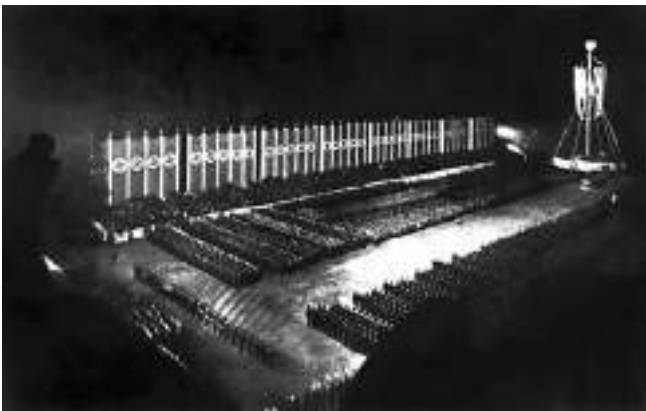
Архітектори І. Фомін, П. Абросімов. Будинок НКВС УРСР у Києві. 1935–1937



Архітектор А. Шнеер. Макет «Гроссе халле» в порівнянні з Рейхстагом і Бранденбурзькими воротами. Берлін, прибіл. 1940



Архітектор К. Мюллер-Рем. Конкурсний проєкт «Будинку Праці». Берлін. 1934



Свято праці в Люстгартені. Берлін. 1 травня 1936



М. Сіроні. Ескіз мозаїки в Палаці юстиції в Римі. 1936

феномен відійшла в минуле і про неї можна говорити все, без ідеологічних перепон? Історик мистецтва властиво виходить з неминучості того, що відбулося»¹. У спробі системного аналізу проблеми це дослідження не має на меті перелік та змалювання архітектурних об'єктів, що були збудовані між 1930-м та 1980-м роками. Таких праць чимало, а найвагоміші з них – розділи, що розповідають про архітектуру в ґрунтовному дослідженні «Мистецтво, народжене Жовтнем» (автори Ю. Белічко та С. Кілессо бездоганно зібрали та описали період з фактичної точки зору)². Нас цікавлять насамперед стилеві особливості процесу, емоційний вплив на глядача, національні ознаки в архітектурі тоталітарної доби та психологічне сприйняття з позиції: глядач – архітектура, архітектура – зображальне мистецтво. Актуальністю саме нинішнього часу є спектр проблем вже частково звільнений від ідеологічного тиску. На відміну від загальновищезначаних розмежувань на 20–30-ті (С. Хан-Магомедов, В. Хазанова, В. Паперний, І. Голомшток)³ і 30–40-ві рр. ХХ ст., ми пропонуємо об'єднати часовий простір з політичною мораллю та панівними засадами соціалістичного українського суспільства, що окреслили такі періоди: 1925–1941, 1945–1961, а не 1955, як зазначається практично в усіх підручниках, бо до уваги береться постанова «Про усунення надмірностей в проєктуванні та будівництві» (листопад 1955 року)⁴. Таким змінам у вивченні періоду є логічне пояснення, бо мистецтво архітектури – процес тривалий у часі, тобто від початкового, ескізного етапу до закінчення будівництва може пройти десять і більше років.⁵

Будівля, закінчена у 1937 (наприклад, Верховна Рада), вперше була намальована 1932-го. Будинки початку тридцятих планувалися всередині двадцятих, а найлютіша постанова 1955-го не зупинила широкомасштабне будівництво з колонами, великими вікнами, застосуванням ке-

¹ Пучков А., Сімакова С. Стильоспадкості радянської архітектури. *Архітектурна спадщина України*. Київ, 1997. Вип. 4. С. 153.

² Белічко Ю., Кілессо С. Мистецтво, народжене Жовтнем. Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура : альбом. Київ, 1987.

³ Голомшток І. Тоталітарне мистецтво. Москва, 1994 ; Паперний В. Культура Два. Москва, 1996.

⁴ Асеев Ю., Ігнаткін І. Архітектура. Київ, 1961. С. 28.

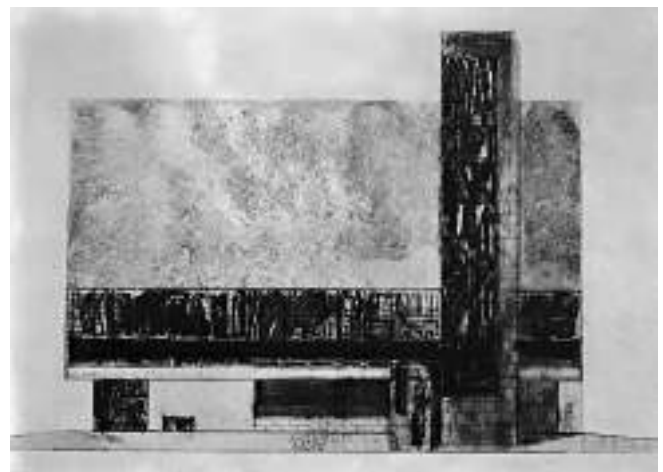
⁵ Чепелик В. Український архітектурний модерн у дзеркалі епохи. *Архітектурна спадщина України*. Київ, 1996. Вип. 3, ч. 1. С. 198–221.

рамічної різнобарвної плитки, хіба трохи скромнішим стало декоративне ліпне оздоблення, що ж до ім'я Й. Сталіна, то в мистецьких творах (переважно літературних і кінострічках) воно буде згадуватися в позитивному сенсі до початку шістдесятих¹.

У цьому дослідженні розглянуто проблеми стилю та стильових відносин як у творчості окремих митців, так і в об'єднанні чи навіть злитті цілих напрямків. Так з'явиться поняття «синтез», що в нашому разі підтверджує доктрину спорідненості архітектури з іншими пластичними мистецтвами. У такому розумінні синтезу критерієм цілісності є стильова єдність живопису, скульптури та архітектури. З пошуками єдності пов'язане й монументальне мистецтво, майстри якого обов'язково співпрацювали з архітекторами. Наше бачення будь-якої архітектурної проблеми передусім мистецтвознавче, і поняття «образ», «образність», «стиль», «декор», «емоційний вплив», «позасвідоме сприйняття» в цьому дослідженні розглядаються як один із чинників ідеології тоталітаризму. Найбільш спорідненими з погляду бачення проблеми та її прочитання вважаємо праці А. Каплуна «Стиль і архітектура»,² А. Пучкова «Три парадокси тоталітарних середовищ»³, «Стильоспадкоємність радянської архітектури: спроба побудови соціальної матриці» (дослідження написане у співавторстві А. Пучкова з С. Сімаковою)⁴, С. Іванова «Архітектура в культуротворчості тоталітаризму: філософсько-естетичний аналіз»⁵. А. Каплун запропонував цікаве бачення мистецтвознавчо-історичного позасвідомого сприйняття чи заперечення поняття «стиль епохи», який у жодному разі не є стилем культури епохи, тому що епоха – категорія стала, і змінювати її здобутки чи вади залежно від світосприйняття тієї чи іншої групи вчених наступних періодів некоректно і, що головне, не фахово⁶. А. Пучков, дискутуючи на цю тему, доповнює бачене ще й розумінням сприйняття встановлених стилів епохи та намагається ок-



Архітектори Дж. Мюзіо, М. Паніконі та Дж. Педіконі. Макет імперського кварталу в Римі. 1939–1940. Італія



Архітектор М. Сіроні. Проект кінотеатру та залу урочистих подій. 1937. Італія



Архітектори А. Лібера та М. де Ренці. Павільйон Італії на Міжнародній виставці в Брюсселі. 1935.

¹ Колли Н. Летопись советской архитектуры 1917–1947 гг. Архитектура СССР. 1947. Вып. 17–18. С. 21–24.

² Каплун А. Стиль и архитектура. Москва, 1985.

³ Пучков А. Три парадокса тоталитарных сред. А.С.С. 1998. № 2. С. 34.

⁴ Пучков А., Сімакова С. Стильоспадкоємність радянської архітектури. *Архітектурна спадщина України*. Київ, 1997. Вип. 4. С. 159.

⁵ Иванов С. Г. Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма: философско-эстетический анализ. Киев, 2001.

⁶ Каплун А. Стиль и архитектура. Москва, 1985.



Проект *І. І. Баліна*. 1 травня.
Київ. 1975



Проект *І. І. Баліна*.
Український мільярд. 1975



9 травня. Київ.
Парад на Хрещатику.
Перша справа – Е. Стрелова,
третя справа – З. Стрелова. 1946

реслити стилі культури, що логічно відповідають моделі свідомо-несвідомої соціальної рефлексії на явища архітектурної форми¹. Обидва вчені звертаються до висновків О. Габричевського², які межують з мистецтвознавчо-філософським баченням та сприйняттям архітектурної образності, помноженої на дослідницький розум. Таке розуміння чи принаймні намагання дійти істини в особливості розвитку в цьому разі архітектури радянської України десяти довоєнних років повертає нас до вчення Зигмунда Фрейда (1856–1939), який ще за життя міг побачити стереотипи власних теоретичних розробок хворої підсвідомості людини, втіленої в цілком реальні образи та вчинки.

«Фрейдизм», або «психоаналіз», набув величезної популярності у вчених усього світу в тих галузях науки, де вивчали чи аналізували вчинки людини або групи людей, що вплинули чи впливали на навколишній світ. Тобто практично все, що стосувалося людських почуттів, сприйняття чи несприйняття пропонованих образів у мистецтві, архітектурі, літературі чи театрі, можна було розібрати, зрозуміти чи «прочитати» з позицій знань психоаналізу. А також зрозуміти вчинки тих людей, що «виготовляють» образи, і тих, хто їх «споживає». М. Ярошевський – дослідник вчення З. Фрейда³ – відзначав, що більшість людських вчинків існують поза свідомістю людини, а розуміння зображального мистецтва, архітектурних

¹ Пучков А. Три парадокса тоталитарных сред. А.С.С. 1998. № 2. С. 34.

² Габричевский А. Теория и история архитектуры : избр. соч. Киев, 1993. С. 51.

³ Фрейд З. Психоаналитические заметки об автобиографическом описании случая параной. Психоанализ. 2003. № 2. С. 42–93.

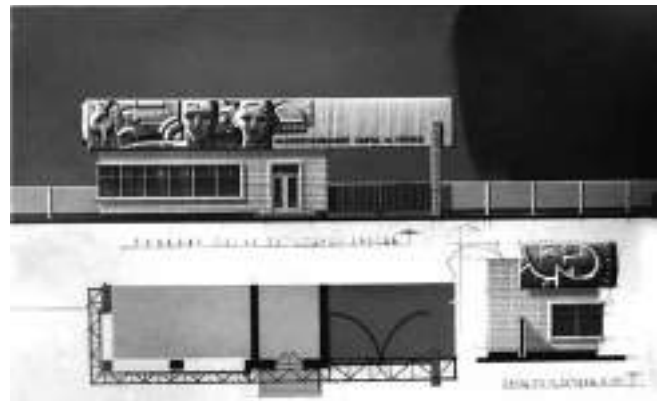


Невідомий фотограф. Відбудований центр Полтави. 1949

образів, літератури, музики взагалі підпадає під «специфічну психологію». Це можна пояснити насамперед тим, що Фрейд сміливо втручався в проблему внутрішнього світу людини, її інстинктів, складних емоцій, суперечностей, намагань та дій у галузі позасвідомості. Вплив Фрейда на естетичну думку Німеччини та Австрії початку ХХ ст. був дуже великим. А надзвичайна спорідненість культур СРСР – УРСР і Німеччини періоду, що вивчається, дозволяє зробити висновок, що такий вплив спостерігався (можливо, більшою мірою підсвідомо) і в СРСР – УРСР. Ймовірно, саме цей підхід до вивчення чи, точніше,



Проект І. І. Баліна. Оформлення вул. Калініна до 1 травня і 30-річчя Перемоги. 1975



К. Сидоров. Комплексне художньо-декоративне оформлення міста Могилева-Подільського. 1970

дослідження мистецтва взагалі й архітектури як його складової частини зокрема дасть відповідь щодо гіпертрофованої величі державних споруд (будинок ЦК Комсомолу архітектора Й. Лангбардта або будівля НКВС (нинішня будівля Верховної Ради) І. Фоміна в Києві), неістотного розміру плакатів та транспарантів, багатотисячних мітингів та костюмованих вистав як у Німеччині, так і в СРСР¹. Якщо вчення Фрейда не охоплювало стовідсотково естетичні проблеми краси та художньої форми, то його послідовник К. Юнг (1875–1961) розробив теорію появи «колективного позасвідомого» у формуванні специфічних «архетипічних структур», які в символічних образах живуть у міфології різних народів². І хоча психоаналіз не мав прямого діалогу з дослідниками сприйняття архітектурних образів, учення Юнга надзвичайно близько торкнулося сприйняття простору у величі споруди. Вчений мав на увазі фізичні розміри будівлі, зіставляв їх зі зростом нормальної людини. Використання такої геометричної формули врешті й стало модулем у побудові образу «нової сталінської архітектури». Людина-гвинтик і людина-мазок на кількасотметрових панно чи діаграмах своєю присутністю прославляли велич керівників та правлячої партії. А якщо перехожий опинявся на площі перед Держпромом у Харкові, чи під колонадою ЦК ВЛКСМ у Києві, чи коло будівлі НКВС на вулиці Володимирській, він, звичайно, розумів свою неміч перед спорудою, що символізувала собою Країну. Представники психоаналізу доволі часто зверталися до філософії екзистенціалізму, зокрема до вчення М. Хайдегера (1889–1976), яке зумовило великий вплив на естетичне вчення і, що для нас найбільш цінне, на розуміння і сприйняття простору в архітектурі. Бурхливий злет архітектурного українського генія доби конструктивізму, а практично пізнього авангарду 1930–1940-х, бере свій початок на зламі століть. Будівля харківського Держпрому 1926–1927 рр. залишається неперевершеною перлиною архітектурного проекту та його реального втілення в життя. Серед впливів, що визначали інтелектуальну атмосферу вітчизняної архітектури кінця XIX – перших десятиліть XX ст., мають бути згадані утилітаризм А. Мілля, формальна естетика Віденської школи Г. Вельфліна та А. Рігля, а також ідеологічні

¹ Роготченко О. Сьогоднішнє мистецтво здалеку й близько. *Укр. мистецтво*. 2003. № 1. С. 54–55.

² Паперный В. *Культура Два*. Москва, 1996. С. 48.



А. Бауман. Частини павільйону «Технічний прогрес в УРСР», фрагмент центральної частини павільйону «ВДНГ УРСР». 1971



В. Чембер. Ескізний проект художнього оформлення міжнародної виставки «Олімпіада-80». 1980



В. Чембер. Ескізний проект художнього оформлення експозиції музею оборони Києва. 1986



Ю. Кисличенко. Ресторан «Тополя». 1969

побудови і творча практика культури модерну О. Вагнера, А. Лооса, Л. Саллівена і, звичайно, новонароджених модерністських течій футуризму та кубізму Ж. Брака, П. Пікассо, К. Малевича, О. Родченка. Тобто розвиток українського авангарду в пластичних мистецтвах та архітектурі як їхній складовій частині сьогодні легко поясни-



Г. О. Зубченко та С. Б. Отрощенко.
Готель «Дніпро». Панно у вестибюлі готелю.
Кераміка, кольоровий цемент. 1964

ти минулою інтеграцією у світовий культурний простір та визнанням вітчизняної архітектури «рівною серед рівних» розвинутих європейських країн. А схильність інтелектуального авангарду до співпраці в перших десятиліттях ХХ ст. з іще не переміжними тоді соціалістами доводить тотожність культури української дожовтневої і перших десятиліть після жовтневого заколоту з культурою загальноєвропейською.

Для того щоб зрозуміти, дослідити феномен синтезу українського мистецтва 1930-х рр. й зробити правильні висновки, варто звернутися до конкретних фактів, імен архітекторів, скульпторів, стильових ознак, політичного та соціального замовлення тих часів, а також до змалювання й осмислення вторинних чинників – тиску керівних органів, емоційного стану митця, жорстокої війни, руйнації споруд та проблем їхньої відбудови, що внесли «алогізми у розвиток культури і у формування історичного та художнього процесу України – тоді складової частини тоталітарної держави СРСР»¹.

26 червня 1934 р. ЦК КП(б)У та Раднарком УСРР переїхали з Харкова до Києва, який став новою столицею радянської України. Це спровокувало новий конкурс архітектурних проєктів, метою яких було перетворення старовинного Києва в соціалістичне місто. Головним об'єктом стає Урядова площа, будівництво якої потребує знесення Михайлівського Золотоверхого собору, кварталу житлових будинків, школи. З перерахованих споруд радянська влада встигла знищити лише Михайлівський собор. Наступній черзі реконструкції завадила Друга світова війна.

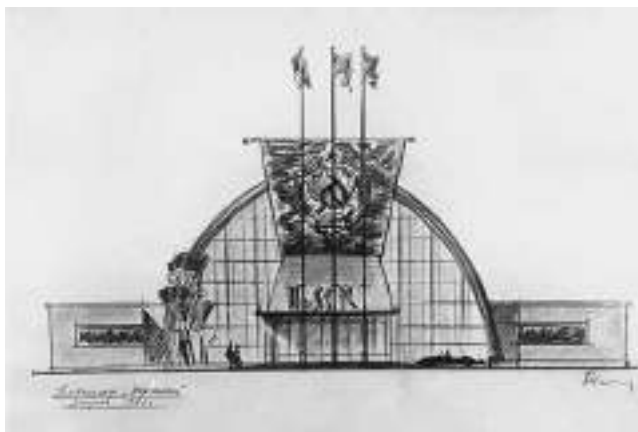
В умовах конкурсу, у якому взяли участь найвідоміші радянські архітектори з Москви, Ленінграда, Харкова, Києва, були обов'язкові завдання: двофасадність споруд і вертикальна домінанта – пам'ятник В. Леніну. (Хоча в усних переказах згадувалося про можливий монумент Й. Сталіну, що, врешті, і затримало стрімко почате будівництво.) Конкурс тривав протягом 1934–1935 рр. і пройшов у два етапи. У ньому взяли участь К. Алабян, В. Риков, І. Фомін, Д. Чечулін, Й. Лангбард, П. Альошин, Й. Каракіс. Практично всі проєкти віддзеркалюють суспільно-політичні та художньо-стилістичні проблеми часу – гігантоманію, парафраз класицистичних ідей, орієнтацію на мілітаристську державу та повну відверту зневагу до архітектурної забу-

¹ Архітектор Іосиф Каракіс: судьба и творчество : альб.-кат. Киев, 2002. С. 103.

дови минулих періодів. Переміг у конкурсі архітектор Й. Лангбард, за проектом якого до війни встигли збудувати ліву частину півкола – будівлю ЦК ВЛКСМ. Далі буде подано спеціальний матеріал про розробку забудови площі як феномену українського радянського архітектурного тоталітаризму.

* * *

Зіставлення часу нинішнього з подіями вісімдесятилітньої давнини в роздумах про архітектурні стилі, їхні завдання і шляхи, про роль особи у творчості (в цьому разі архітектурної), про вплив соціуму та залежність від нього, а також про вічну функцію творця навколишнього середовища, відчутного на дотик, мало ймовірно лише з першого погляду. Адже сьогодні, з висоти вдало розпочатого в сенсі архітектурного буму третього тисячоліття, знаючи, чим саме завершилися у вітчизняній історії тридцяті, сорокові, п'ятдесяті роки минулого сторіччя, легко робити висновки, шукати винних, слухати і сприймати чи не сприймати різні версії давно минулих подій. Як і в будь-якій державі, у нашій історії мистецтв обов'язково знайдуться особи, що плюндрують вітчизняну історію, борючись з давно померлими героями тих подій, з їхніми вчинками, діями та творами, не пояснивши і, що найприкріше, не розказавши всю правду до кінця. Так з напівправди, напівбайок, з недоведеної вини складаються легенди, що переписуються спочатку як версії, а згодом стають виразами. Як не парадоксально, але чим більше розкривається засекречених в архівах джерел з історії вітчизняного мистецтва, тим прозорішою стає повна безпорадність вітчизняного мистецтвознавства у висновках минулих періодів. І навпаки – події, що здавалися знайомі з дитинства, набувають іншого психологічного навантаження після розсекречених, розкритих таємниць. Але так вже складається життя, що рано чи пізно істина стає зрозумілою. Це зовсім не означає, що всі й одразу переконуються в хибності своїх вчорашніх поглядів. Зовсім ні. Але ж ознака демократичного суспільства полягає саме в тому, щоб співіснувало декілька різних бачень, і щоби за переконання, якщо останнє не збігається з офіційним, не треба було б розраховуватися допитом у кабінетах слідчих, продовжуючи виправдовуватися в ГУЛАГах та концентраційних таборах. Межа минулого і нинішнього століть на вістрі оновленого суспільства розколола бачення на соцреалістичне мистецтво радянської України. Таборів тоді виявилось не два, як це перед-



Б. А. Коваленко. Оформлення фасаду павільйону «Української РСР» на міжнародній торговельній ярмарці в м. Загребі. 1961

бачалося, а більше. Серед мистецьких критиків стало модно не любити минуле мистецтво, звинувачуючи його навіть у тих гріхах, яких і взагалі не існувало. Декларативність і відверто журналістський підхід у вирішенні найболючіших етапів вітчизняної історії розкололи і розмежували



Б. А. Коваленко. Павільйон «Української РСР» на міжнародній торговельній ярмарці в м. Загребі. 1961



Г. Грубер. Мозаїка. Друга половина 1930-х років. Німеччина



К. Карра. Солдат-вершник. 1934. Італія



В окупованій Полтаві. Фото Херберта Келера. 1942

мистецтвознавчий загал. У пресі з'явилися різні, часом відверто несправедливі звинувачення і твердження. Цілком можливо, що це був обов'язковий етап очищення та становлення демократичного вітчизняного цеху мистецьких критиків, де б кожний міг сповідувати власне бачення. Гадаю, що проблема з політичної все ж перетворилася на бажану мистецьку.

Сьогодні необхідність розібратися у власній історії з проблем зображального мистецтва перейшла до осмислення й нового бачення проблем архітектурних, які ніколи і не розмежувались з мистецтвом зображальним, залишаючись його потужною складовою частиною. Подія, що

трапилася у виставковому житті столиці 2004 року, а саме відкриття виставки «Конкурсних проектів Урядового центру в Києві (1934–1935 рр.)», і стала точкою відліку. Пропонований нижче аналіз подій є авторським баченням проблеми, який не сприймає, але водночас і не заперечує інші можливі версії.

Отже, влітку 2004 р. в затишному виставковому залі «Хлібня», що розташований на подвір'ї Національного заповідника «Софія Київська», відбулася виставка «Конкурсні проекти Урядового центру в Києві (1934–1935 рр.)». У коротенькій анотації було зазначено, що виставка створена за матеріалами із фондів Заповідника і що керівником проекту є Н. Куковальська. Наступний абзац повідомляв, що репрезентовані твори віддзеркалюють суспільно-політичні та художньо-стилістичні проблеми того часу. Насправді ж за емоційною силою впливу і за розсекреченою правдою це був один з найпотужніших художніх проектів останнього десятиліття.

Виставка, яка врешті спромоглася дати відповідь на безліч сучасних нагальних питань щодо розвитку й нинішнього шляху української культури, була напрочуд скромно рекламована і, на жаль, практично не відвідувана. За емоційним впливом те, що можна було побачити в експозиції, ставало далеко попереду найгостріших про-

блемних творів сучасного світового мистецтва, представлених у Венеційських біенале, Документи, Маніфесті та інших престижних світових форумах сучасної зображальності Сходу та Заходу. У мовчазних залах Софійського заповідника тоталітарне мистецтво вісімдесятилітньої давнини вперше постало в усій повноті своєї страшної геніальності. Крім образності пропонованих рішень, розуміння непідробного захоплення авторів виставлених проектів власною значущістю та бажанням увічнити своє ім'я в кривавій історії нелогічно створеної держави, глядач зустрічався з епохою давно забутого мистецтва вищого рівня архітектурної майстерності. Архітектурне малювання (акварель, трошки темпері та гуаші), бездоганна перспективна побудова у величезних за розміром малюнках і злет фантазії творців – всездозволеного шабашу – злих геніїв. Смак майбутніх вибухів у центрі стародавнього міста в мирний час, передчуття крові, сліз, повна згода з владою, копіювання кращих тоталітарних зразків інших імперій і відчуття своєї місії читаємо в кожному з показаних творів. Загалом 26 конкурсних проектів. Слабких з художнього погляду практично немає. Більшість, як і їхні герої-проекти-в'язні, бо пролежали у спецхранах довгі сім десятиліть. Кілька відомих розробок. Це пропозиції І. Фоміна, Й. Лангбарда. Інші, якщо й були оприлюднені, вивчалися переважно вузькопрофільними спеціалістами. Широкий загал мав нагоду й унікальну можливість ознайомитися з матеріалами конкурсу в наш час. Мав ознайомитись, та чомусь не ознайомився.

Отже, конкурс на будову Урядової площі передбачав знесення старовинних будівель, а Друга світова війна, яка зупинила її реконструкцію, фактично врятувала світ від знищення Софійського собору, надбрамної дзвіниці Й. Шеделя – родоначальниці традицій архітектурних доміант культових споруд, монумента Б. Хмельницькому роботи М. Мікешина, кварталу житлових будинків. (Це перелік об'єктів, що підлягали обов'язковому знищенню, але існувала й цілком реальна можливість розширення меж Урядової

площі, на чому наполягали деякі учасники перегонів, де її північний кордон мав проходити по вулиці Володимирській і закінчуватися Андріївською церквою. У цьому разі знищувався квартал між вулицями Володимирською та Десятинною із забудовою унікальних споруд 1980–1990-х XIX ст. та сецесійних фасадів будинків з боку вулиці Січових стрільців.)

За інформацією з пресрелізу, учасники конкурсу «продемонстрували виключно високий професіоналізм, який до цього часу залишався поза увагою дослідників». Важко погодитися з твердженням, написаним на безкоштовній та безавторській листівочці, запропонованій відвідувачам: «Уряд замовляв проекти тим зодчим, творчість яких була всесвітньо відома, загально-визнана та концептуально зорієнтована на пошуки величного та монументального стилю в архітектурі». Щодо відомих – це правда, а от стосовно концептуально-зорієнтованих – є сумнів. На що орієнтованих? Єдиним проектом забудови Урядової площі, що залишав Михайлівський Золотоверхий і, крім того, закомпоновував його в загальний ансамбль комплексу, був проект киянина Й. Каракіса, представника київського Військ-проекту.

До початку конкурсних перегонів киянин Йосип Каракіс був достатньо відомою фігурою в столичних архітектурних колах. 1931 р. він брав участь у проектуванні та будівництві Будинку Червоної Армії та Флоту Київського гарнізону (нинішній Будинок офіцерів), забудові житлового кварталу на вулиці Січневого повстання, до



В окупованій Полтаві. Фото Херберта Келера. 1942



*Н. Клейн. Мозаїчний портрет
Й. В. Сталіна. 1948*



*В. Трофименко. Мао Цзедун. Мініатюра.
Слонова кістка, акварель. 1954*



*Н. Клейн. Голова механізатора.
Мозаїка. 1953*

початку 1935 р. практично закінчив креслення відомого київського житлового будинку військових на вулиці Інститутській і Зеленого парку на дніпровських схилах, а з 1933 Й. Каракіс обіймав посаду доцента кафедри Київського національного університету будівництва та архітектури. Відомий архітектурознавець Андрій Пучков у книзі «Архітектор Йосип Каракіс: доля і творчість», що була видана до сторіччя митця 2002 року, доводить непричетність Й. Каракіса до пропозицій знищення старих будівель на Софійському майдані, посилаючись на архівні документи, матеріали в пресі тих років, і, що найважливіше, на наявні кресленики, що збереглися до наших днів



А. Гітлер з А. Шпеєром в Бергхофі. 1934

і підтверджують намагання зодчого врятувати шедевр давньоруської архітектури з неперевершеними мозаїками, частину з яких по-господарськи зняли, а пізніше так само по-господарськи виставили в експозицію московської Третьяковської галереї в розділі «Мистецтво древньої Русі». Водночас існує й інша версія. Всієї правди розвитку подій ніхто не знав ні тоді, не знає й зараз, бо матеріалів критичних чи навіть описового журналістського жанру зовсім мало, а ті повідомлення, що були надруковані в спеціальних виданнях «Київ соціалістичний» та декількох закритих для широкого читання документах, не давали і не дають повного уявлення про події вісімдесятилітньої давнини. Тож логічним є звернення до єдиного джерела, що донесло інформацію до сьогодні, – згадок і розмов, які без особливого ентузіазму точилися навколо проблеми. Студентам-мистецтвознавцям Київського художнього інституту про цей конкурс дуже обережно на лекціях початку сімдесятих років розповідали Юрій Асеев та Сергій Кілессо, студентам-архітекторам не боявся розказувати і навіть досліджувати конкурсні проекти Юрій Чеканюк. Широко було представлено п'ять проектів забудови у фундаментальній праці «Історія української архітектури» за редакцією В. Тимофійенка в десятому розділі «Архітектура 20–50-х рр. ХХ століття». Книга вийшла друком 2003 р. і несла вже неупереджену інформацію. «Найзначнішою проблемою 30-х рр. стало створення парадного центру столиці. За результатом конкурсу 1934 р. прийняли пропозицію П. Юрченка розмістити центр Києва на місці

Михайлівського Золотоверхого монастиря. Схвалено проект архітектора Й. Лангбарда, часткова реалізація якого виявила повну неспроможність створити цікавий архітектурний ансамбль», – прочитаємо в оновленій історії вітчизняної архітектури¹. Цілком можливо, що, як і сотні інших байок про події в історії вітчизняного мистецтва, це вигадка, але дотримуючись правил мистецтвознавчої етики, треба розглядати два боки медалі. Інша версія розповідає, що житловий будинок Київського військового округу (за адресою: Георгіївський провулок 2/8) авторства Й. Каракіса, який був зведений поруч зі спеціально для цього знищеною у 1931 р. Георгіївською церквою, будівлею часів заснування Володимирського собору, мав стати західною межею найбільшої у Європі площі... Іще цей будинок у народі досі називають «розстріляним», бо між 1937 і 1941 тут, на розі вулиць Володимирської та Георгіївського провулку, мешкали переважно військові високопосадовці, які майже всі загинули в чистках НКВС.

Переважну більшість конкурсантів влаштувало знесення старих храмів для розчищення будмайданчика. Ніхто не заперечив проти гігантського монумента, який спотворював дніпровські схили й зорозво знищував іншу вертикаль – дзвіницю Києво-Печерського монастиря, а розробка велетенського масиву вільної площі, яка б використовувалася здебільшого для військових парадів і демонстрацій трудящих, стовідсотково ототожнювала проект з аналогічними творами муссолінівської Італії та гітлерівської Німеччини. Переможцем став проект архітектора Й. Лангбарда, за яким до війни збудували будівлю ЦК ВЛКСМ.

Наявна площа і зараз має великі розміри 600 x 120. Кордони можливого будівництва сягали 1500 x 2000, але навіть цей гігантський проект не йшов у порівняння з проектом німецьким, про який докладно розповідає його автор Альберт Шпеер у книзі «Спомини»². Як і радянські високопосадовці, які опікувалися державними архітектурними конкурсами 1930-х, Гітлер особисто втручався в концепт і проекти забудови нових німецьких площ, напівжартома, напівсерйозно пропонуючи себе в ролі головного архітектора, про це через пів століття по тому справжній го-

¹ Історія української архітектури / за ред. В. Тимофієнка. Київ, 2003. С. 421.

² А. Шпеер. Воспоминания / пер. с нем., вступ. ст. Н. Яковлева. Смоленск, 1997.



Е. Блюменфельд. Гітлер і череп. 1933



Дж. Гартфілд. Плакат «За мною стоять мільйони». 1933



Н. Клейн. Мозаїка «Нічого кращого немає». 1964

ловний архітектор фашистської Німеччини Альберт Шпеєр напише, що ця пропозиція була нічим не божевільнішою від ідеї стати верховним головнокомандувачем. Того самого 1934 р., коли проходив український конкурс на Урядову пло-

щу в новій столиці – Києві, в Нюрнберзі Гітлер замовляє перший проект перебудови на Цеппелінфельд. Тимчасову дерев'яну трибуну треба було замінити на стаціонарну кам'яну. Опис проекту майбутньої площі-стадіону практично ідентичний переважній більшості репрезентованих українських проектів: «...широкі сходи, доверху – крутіші, завершуються портиком і з обох сторін відмежовані двома кам'яними формами. Головна споруда в довжину мала 390 метрів, у висоту 24...» Гітлер повторював у колі архітекторів, що повинен займатися архітектурою та будівництвом, аби донести нащадкам дух його часу. Переобладнання Цеппелінфельда мусили завершити до чергового партійного з'їзду. Трамвайне депо Нюрнберга (зразок німецької сецесії початку сторіччя), що потрапило у зону забудови, висадили в повітря так само, як в СРСР – УРСР висаджували в повітря культові споруди. Світло 130 прожекторів, направлених вертикально вгору й одночасно увімкнених для нічних маршів, нагадувало б здалека прозору споруду заввишки у вісім кілометрів. Цей феномен світлоархітектури було зафіксовано в кінострічках тієї пори талановитого режисера доби Лені Ріфеншталь. Проект переростав у наступних роках у площу проведення партійних парадів та мітингів. Гітлер врешті визначився й одібрав серед інших архітектурних груп про-



Н. Клейн. Фрагмент мозаїки «Кобзар». 1964

позиції А. Шпеера. Наявна площа мала розміри 2000 x 600. Трибуни чотирнадцятиметрової висоти вміщували 160 тисяч глядачів, а 24 вежі заввишки 40 метрів мусили логічно завершувати східні та західні кордони плацу. Посередині домінувала головна трибуна, що завершувалася жіночою скульптурою, яка мала бути вищою від нью-йоркської статуї Свободи (46 м) на третину. Наступним проєктом 1937 р. з бугафорськими закладами першого каменя після партійного з'їзду мав бути стадіон до Олімпійських ігор у Німеччині, який вміщував би 400 тисяч глядачів. Будівництво планували закінчити 1945 року. Не судилося.

Будівельна гігантоманія найбільших європейських країн 1930-х, СРСР – УРСР та Німеччини була настільки тотальною, що зараз, читаючи вже розсекречені документи, дивуєшся, як збігалися думки лідерів та завдання архітекторів і як трансформувалися зодчі з берегів Дніпра чи Рейну спочатку в митців, а наступною фазою свого розвитку в надмитців – осіб, що можуть творити долю країни, знищувати архітектурні шедеври попередників, видозмінювати ландшафти, рози вітрів і, що найприкріше, слугувати тиранам у ролі інструмента поневолення власного й чужого народу, залякування, а подекуди морального знищення соціуму. Якщо не вірите, проведіть експеримент – пройдіться колись під колонадою ЦК ВЛКСМ – одного з двох залишених у спомин тих днів страшного сивого і вічномолодого свідка ненародженої Площі, прогуляйтеся вулицею Грушевського повз колишній будинок НКВС розробки Івана Фоміна чи перейдіть Дніпро пішки з того боку ДніпроГЕСу, де зараз їдуть автомобілі. Питання відпаде саме собою, бо зрозумієте, що перед цими спорудами-монстрами ви – ніхто. Дивно, але залишки гігантських терм у Римі, Колізей, античні споруди величезного розміру, площа Сан-Марко у Венеції, Ейфелева вежа і Шеделевська дзвіниця Києво-Печерської лаври, що майнула під небеса, а в ясний день її видно за пів сотні кілометрів, не справляють такого враження на людину, як твори тоталітарної доби ХХ ст. першої фази.

Щоправда, ці кілька років між українським проєктом 1935 р. і німецьким 1940 р. мали істотну відмінність у підсвідомості замовника – влади. Політична криза, нестабільність української економіки середини 1930-х, після голоду, Голодомору, провальної колективізації та ейфорична самовпевненість Гітлера після блискучих перемог у Європі і ствердження ідеї



Г. О. Зубченко та С. Б. Отрощенко.
Бандуристка. Керамічне панно. 1963



Г. Мороз. Макет мотоцикла з коляскою R-650.
Пластилін. 1964



Г. О. Зубченко.
Вітраж у дитячому садку на Київській ГЕС. 1962



В. Трофименко.
А. М. Бучма.
Слонова кістка. 1951



В. Трофименко.
Т. Н. Яблонська.
Слонова кістка. 1951



В. Трофименко.
О. Є. Корнійчук.
Слонова кістка. 1950



В. Трофименко.
Н. М. Ужвій.
Слонова кістка. 1950

надлюдства стосовно арійської нації могли стати саме тією рушійною силою, завдяки якій німецька площа мала бути на довшому боці п'ять кілометрів. Але ж якщо взяти до уваги, що український Урядовий центр (про що свідчать проекти Я. Штейнберга, С. Григор'єва, І. Фоміна) починався з Дніпровської набережної й охоплював смугу Подолу, схили, наявну площу плюс знищені старі будови (в одному варіанті до будинку Й. Каракіса на вулиці Стрітенській,

а в інших – до оперного театру), то українські розміри могли набагато перевищити найсміливіші гітлерівські проекти, бо розвинута гігантоманія в радянській архітектурі повоєнного періоду стала свідченням та переконливим підтвердженням можливої версії.

Таким чином, стають зрозумілими складники бурхливого процесу архітектурної діяльності України довоєнного періоду. Прослідковується безумовна спорідненість архітектури України з архітектурними процесами Росії, Італії, Німеччини.

В історії мистецтв роки 1932–1941 вважаються другим, найсуперечливішим етапом архітектурно-художнього культурного процесу країни. Ми цей етап датуємо дещо в іншому розумінні часового простору, і він має такий числовий вираз – 1929–1941 рр. Водночас ми повністю згодні з А. Пучковим, який пише, що «з двох боків він (етап) формується суворими рамками урядових рішень, які передбачали надто обмежену, прокрустову свободу у виборі пластичних засобів віддзеркалення епохи». І далі: «Будь-яке явище стає осяжним завдяки межі. В цю епоху обрій можна було спостерігати лише в перспективі, він не мав кордонів, як і будь-який реалізм взагалі»¹. Нині ситуацію треба оцінювати ретроспективно, тобто у зворотній перспективі.



Невідомий автор.
Жертвоприношення. 1936. Італія

¹ Пучков А., Сімакова С. Стильоспадкоємність радянської архітектури. *Архітектурна спадщина України*. Київ, 1997. Вип. 4. С. 152–159.