

ОЛЕКСІЙ РОГОТЧЕНКО

ШІСТДЕСЯТ
ТОТАЛІТАРНИХ РОКІВ:
ЗОБРАЖАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО
УКРАЇНИ

КНИГА 1

Київ
2025

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

Рецензенти:

- Тетяна Петрівна ЗУЗЯК**, кандидат мистецтвознавства, доктор педагогічних наук, професор, декан факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (Вінниця)
- Ігор Борисович САВЧУК**, доктор мистецтвознавства, професор, директор Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (Київ)
- Олег Дмитрович ЧУЙКО**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дизайну і теорії мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, голова правління Івано-Франківської обласної організації Спільки дизайнерів України (Івано-Франківськ)
- Інна Олександрівна ЯКОВЕЦЬ**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету (Черкаси)

Роготченко Олексій

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

ISBN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Присвячую цю працю дружині
Світлані Роготченко*



Світлана й Олексій Роготченки

ПОДЯКА

Особлива подяка за допомогу й участь у виданні монографії:

Тетяні МІРОНОВІЙ
Вадиму ПОПКУ
Ірині СИТНИК

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

У книзі були залучені матеріали:

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

ЗМІСТ

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

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

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

ПАНОРАМНИЙ ПОГЛЯД НА МИСТЕЦТВО XX СТОЛІТТЯ

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

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

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

Пів століття в професії – значний відтинок часу для науковця, і пройдений він чесно, гідно й порядно. Сьогодні Олексій Роготченко – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, професор, заслужений діяч мистецтв України, провідний арт-критик, дослідник проблем сучасної художньої культури. Він є куратором національних і міжнародних художніх проєктів, зокрема Венеційської бієнале. Впродовж багатьох років Олексій Роготченко очолює секцію критики та мистецтвознав-

ства Київської організації Національної спілки художників України, несе це знамено чесно й достойно. Така широка амплітуда наукової та громадської діяльності дає змогу Олексієві Роготченку завжди відчувати найактуальніші проблеми сьогодення та відгукуватися на них. Свій науковий доробок дослідник оприлюднив у численних статтях, монографіях, альбомах і каталогах.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЛЮДИНА ЗА ПОКЛИКАННЯМ

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

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

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

Як правило, інститут дає знання, але потрібно було насамперед розібратися, коли педагоги доносять і чи доносять істину студентам, чи правда про розвиток мистецтва є об'єктивною правдою,

чи українське мистецтво розвивається у світовому контексті, чи його подають відрубно, у світлі політичних настанов та рекомендацій.

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

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

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

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

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

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

Розкрито явище нонконформізму, значну увагу приділено українському театру з його авангардними пошуками постреволюційної

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

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

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

Ми з нетерпінням чекатимемо другої книги талановитого мистецтвознавця.

*Олександр Федорук,
академік НАМ України, доктор наук, професор*

НОВИЙ ПОГЛЯД

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

Як констатує автор: «В Україні дослідження мистецьких процесів, які проходили в епоху тоталітаризму, стало можливим лише з певної часової віддалі існування незалежної держави». А це значить, що протягом довгих років правда про реальний розвиток подій у мистецтві була схована. Таке становище наразило мистецтвознавчу науку на необ'єктивну в багатьох випадках оцінку процесів, що відбувалися протягом 1920–1980-х років. Гальмування і спотворення мистецьких процесів української зображальності призвело до перекосу в розвитку наступних періодів. Одні

види та жанри зображального мистецтва, такі як портрет, жанрова картина, ряд графічних технік, практично зникли з художніх виставок. Натомість заборонене за часів радянської влади ковальство, ювелірне мистецтво, сакральний живопис, абстрактний живопис, артвіжн розвинулися з новою силою, значно випередивши аналогічне мистецтво у європейських країнах та світі. Необхідність детального вивчення та оприлюднення невідомих фактів вітчизняної історії мистецтва стала очевидною. Олексій Роготченко п'ять десятиліть своєї мистецтвознавчої практики віддав дослідженню мистецтва, що сьогодні називається «мистецтвом тоталітарного періоду». Відкриті ним сховані раніше архіви, що стосувалися життя митців, діячів культури, письменників, архітекторів, інтерв'ю з учасниками процесу пролили світло й у багатьох випадках пояснили те, що ж насправді відбулося протягом шести десятиліть тоталітарної сваволі. Вкрай важливим було звернення автора до мистецтва часів війни, забутого в культурологічних та мистецтвознавчих розвідках нашого часу. Та, певне, найголовнішим досягненням пропонованої праці є реабілітація незаслужено забутих, а часом і зовсім викреслених з історії вітчизняного образотворчого мистецтва митців, які жили та працювали в зазначеному періоді, та їхніх творів. Олексій Роготченко оприлюднив сотні імен художників того часу, про яких сучасні дослідники та мистецький соціум забули. Автор вкотре нагадує, що тогочасне, забуте сьогодні українське мистецтво було й залишається винятковим явищем європейського та світового культурного поля. Авторське осмислення процесів тоталітарного минулого в царині культури держави пропонує максимальну наукову об'єктивність. Ця титанічна праця вкрай важлива саме зараз, коли йде кровопролитна війна. Недосліджена власна історія наражає суспільство на страшні помилки, яких можна було уникнути.

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

ПАРАЛЕЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ РОЗВИТКУ ТОТАЛІТАРНОГО МИСТЕЦТВА

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

Відомо, що політика панівної (у цьому разі державної) влади майже завжди була опозиційною до культури. Але те, що тоталітарна влада зуміла підкорити образотворче мистецтво й примусила його виконувати соціальне замовлення, сьогодні можна розцінювати як один з найбільш незрозумілих досі феноменів минулого сторіччя. Також стає зрозуміло, чому залуканий державною владою митець так швидко

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

розкриття заборонених раніше для вивчення архівних документів, набувають інших акцентів, особливо в сенсі психологічної оцінки митця у тодішньому невідомому соціумі. Пояснюється і втручання каральних органів у формування світогляду мас та утримання їх у стані покори. Автор детально відтворює історію знищення спочатку сталінським, а далі хрущовським та брежнєвським режимами української культури, адже протягом усіх цих періодів відбувався реальний вплив на митця і спотворення розвитку мистецтва країни. Вважаю монографію Олексія Роготченка «Шістдесят тоталітарних років:

зображальне мистецтво України» вкрай потрібною саме зараз, під час кровопролитної війни Росії проти нашої держави. Адже історія боротьби Добра і Зла ще не закінчена.

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

СВІТ І ДОСЛІДЖЕННЯ

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

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

чиєсь чуже дослідження, статтю, книгу чи матеріал, пропонований мережею «Інтернет».

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

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

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

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

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

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

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

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

Я виростав у спілчанській бібліотеці, спілкувався з митцями і мистецтвознавцями, щороку їздив до Плютів, Седнева та Гурзуфа в спілчанські будинки творчості. Про мистецьке життя тих років – офіційне і неофіційне – знаю не з книжок. Тому темою своїх головних мистецтвоз-

навчих досліджень й обрав творче життя країни 1920–1980-х.

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



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



Батьки. 1954

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

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

Мистецтвознавство – це глибоко національна, інтернаціональна, водночас інтровертна та екстравертна, багатшарова, багатовекторна наука, що складається з величезної кількості різноманітних головних і вторинних допоміжних знань, які доводять або спростовують головну мету на-

уковця – істину. Мистецтвознавство стримить на вершині всіх інших «знавств», бо об'єднує та скеровує їх. Мистецтвознавство – наука про людські почуття, і тому вона не може бути до когось чи до чогось подібна, адже двох однакових почуттів у природі не існує.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



О. Роготченко – науковий співробітник відділу «Полісся»



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

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



Київ. Хрещатик. 1974



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

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



Експедиція «Укрхудожпрому» до Закарпаття. 1978

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

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

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

Ваш Олексій Роготченко

ВСТУП

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

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

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

В Україні дослідження мистецьких процесів, які проходили в епоху тоталітаризму, стало мож-

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

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

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

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

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

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

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

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

та типологізації дозволив структурувати українську зображальність 1920–1980-х.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

З кінця ХХ ст. проблему існування ідей тоталітаризму в мистецтві українські дослідники починають трактувати під принципово іншим кутом зору: не з позицій «тотального соцреалістичного

аналізу», а з позицій об'єктивної відповідності. Зростає увага до вивчення соціокультурних феноменів, пов'язаних із мистецьким середовищем означеної доби.

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

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

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

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

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

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

– філософсько-культурологічні праці, що стосуються проблем українського та західноєвропейського культурного розвитку (В. Ванслова, С. Вейля, Ю. Габермаса, М. Гайдеггєра, С. Грабовського, С. Жижєка, В. Їльге, С. Кройцбергєра, Е. Левінаса, В. Личковаха, В. Маніна, І. Мантойфєля, Г. Маркузе, Ч. Мілоша, Г. Островського, Г. Саймона, П. Слотєрдайка);

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

– дослідження становлення і розвитку вітчизняної сєнографії (О. Безгіна, О. Вериківської, Г. Весєловської, А. Бассєхєса, І. Бурячка, В. Габєлка, В. Гайдабури, М. Гринишиної, А. Драка, Н. Єрмакової, О. Клековкіна, В. Фєльзенштайна, В. Фіалка, В. Філлєра, Р. Яцїва);

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

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

– праці про сутність тоталітаризму, мистецтво тоталітарних культур (О. Бажана, А. Буллока, І. Голємштока, Х. Гюнтєра, В. Даниленка, Л. Крупника, В. Паперного, У. Пєлєха, М. Рикліна, Л. Фінбергєра, Ю. Шаповала).

За роки написання цих текстів було проаналізовано та введено до наукового обігу фонди з Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, Архіву Спільки художників України, Архіву «Укоопхудожник», Художнього фонду Спільки художників України, Дирекції художніх виставок України Міністерства культури і мистецтва України, Колекції творів зображального мистецтва з художніх виставок України, Колекції

театральних афіш і програм, Архіву Львівської національної академії мистецтв.

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

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

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

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

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

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

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

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

Перемога «національного за формою та соціалістичного за змістом» мистецтва виявилася «неминучою» насамперед через втручання комуністичної партії, її моралі та ідеології, підтриманих каральними органами та можливістю безпосереднього впливу на творця. Це – перший важливий фактор в об'єктивному розумінні подальшого розвитку культури 1920–1980-х взагалі й зображального мистецтва зокрема¹. Наступною є проблема дослідження реальної передачі зображуваної дійсності. Вона була нормою практично у всіх мистецьких школах світу, але стала трансформована у творчий метод спочатку в одній країні – СРСР, а згодом у державах усього соціалістичного табору. Ця проблема пов'язана з аналізом сприймання масами у невільному соціумі мистецтва взагалі й реалістичного – зокрема. Вивчення різних поглядів та їх висвітлення, а головне – пояснення мистецьких процесів критиками, мистецтвознавцями, партійними діячами, художниками, що жили і працювали в період 1920–1980-х рр., а також теоретиками мистецтва та істориками доби сьогодення дають необхідну можливість зіставлення фактів та подій, пояснення дій митців, що опинилися у становищі підлеглого².

Ще за життя В. Леніна до високої влади прийшли малоосвічені, войовничі люди, чия обізнаність із питаннями мистецтва була мінімальною. Теза, що «мистецтво мусить бути народним, а митець має бути особою політичною»³, стала логічним продовженням ідеології переможців. Народний комісаріат внутрішніх справ разом з відповідними органами на місцях контролювали виникнення і діяльність творчих об'єднань у «відповідності всієї діяльності політиці Радвлади і партії» (інструкція НКВС № 531 від 22 листопада 1930 р. «Про порядок затвердження статутів добровільних товариств і спілок і нагляду за їхньою діяльністю»)⁴. Витяг з документа, датованого ранішим часом, говорить сам за себе: «Радянська держава здійснювала керівництво творчими ор-

ганізаціями, що конкретно проявлялося в державному нагляді і контролі за їх виникненням і діяльністю» (Циркуляр НКВС № 282 від 8 вересня 1922 р. «Об установлении цели общества и союза»)⁵. Виходило, що: «В окремих випадках державні органи могли прямо втручатися в діяльність товариства, регулювати склад керівних органів, достроково ліквідувати ці товариства»⁶.

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

Розпочавшись ще за життя В. Леніна, боротьба партії за використання мистецтва як політичного інструмента набула ознак державного піклування і підтримки 1925 р. у резолюції ЦК РКП(б) «Про політику партії в галузі художньої літератури». У документі йдеться про те, що партія в цілому не може залежати від прихильності митця до якогось напрямку в мистецтві⁸. Письменники і художники мусять робити мистецтво, що буде зрозумілим мільйонам трудящих, звісно, і форма цього мистецтва має бути зрозумілою. Проголошену тезу, що мистецтво «мусить бути зрозумілим» народним масам, державне керівництво сприйняло буквально. Не маси мали доростати до розуміння художніх витворів, а мистецтво опуститися до рівня розуміння його народними масами. Таким чином, у визначенні нового методу з'являється слово «народність». Теоретик культури М. Бухарін у тому самому 1925-му продовжив та розгорнув партійну думку, додавши від себе, що «кадри інтелігенції мусять бути натреновані ідеологічно і ... ми будемо штампувати інтелігентів, виробляти їх, як на фабриці»⁹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Така «культурна» політика, безумовно, гальмувала творчий процес українського радянського зображального мистецтва, літератури та архітектури¹. Країна нерівних можливостей сформувала й відповідну культуру. За В. Леніним, «у суспільстві, що базується на приватній власності, художник виробляє товари для ринку, він потребує покупців. Наша революція звільнила художника від гніту цих вельми прозаїчних умов. Вона перетворила Радянську державу в захисника і замовника»².

До середини 1920-х СРСР (за винятком Середньої Азії, де продовжували опір басмачі) був під більшовицьким контролем. Між 1924 і 1934 рр. закінчилась структуризація Союзу. Проте прагнення народів різних національностей до самовизначення залишалося постійною загрозою для стабільності держави. Сталін розумів і визнавав, що питання національних культур пов'язане з питанням політичної відданості Москві. Тому особлива увага приділялась визначенню самої природи неросійських культур у радянській державі³.

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

нених в соціалістичне будівництво, залежно від відмінності мови, побуту і т. д. Пролетарська за своїм змістом, національна за формою – така є та загальнолюдська культура, до якої йде соціалізм. Пролетарська культура не скасовує національної культури, а дає їй зміст. І навпаки, національна культура не скасовує пролетарської культури, а дає їй форму»⁴. Так, уперше в державних документах з'являється словосполучення «національне за формою». Це передусім стосувалося боротьби правлячої партії за мистецтво. Мистецтво Росії, України, Білорусії до уваги на XVI з'їзді партії взагалі не балалося.

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

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

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

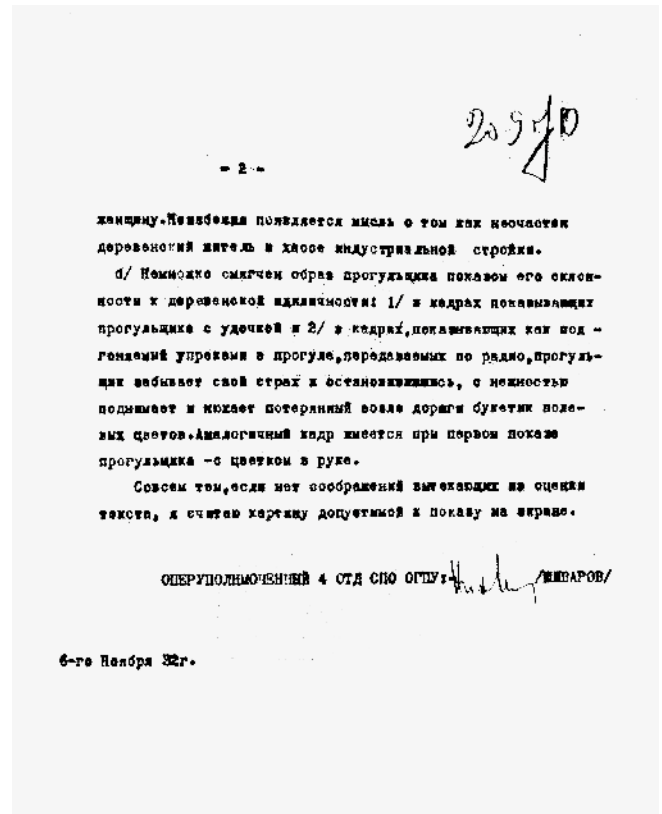
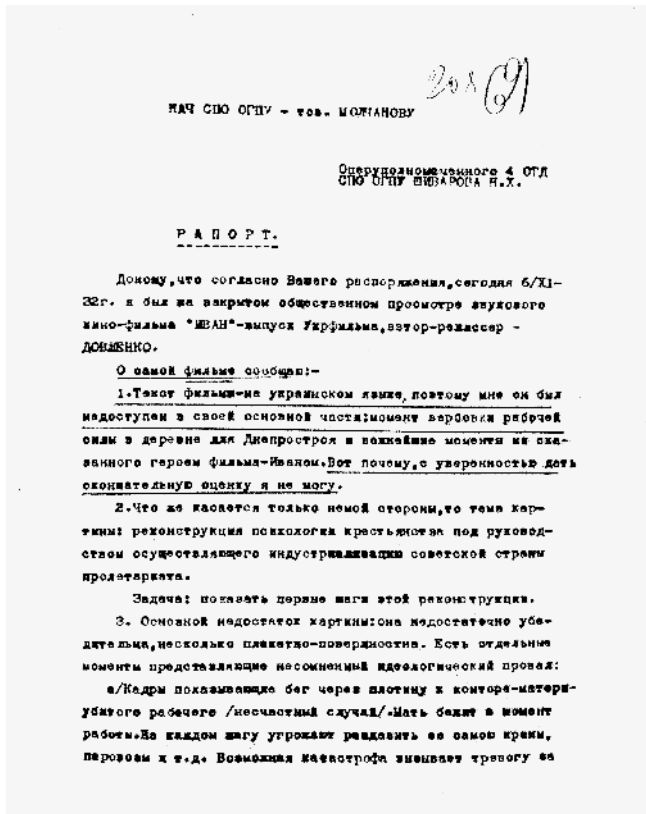
¹ Єжов В., Пучков А. Сучасна архітектура радянської доби (1917–1941 рр.). Київ, 1998. С. 31.

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

³ Bown M. Socialists Realist Painting. London, 1998. С. 148.

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

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



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

«бойчукісти»¹. Інші значні групи – це мистецьке товариство Костанді, яке базувалося в Одесі, складалося з художників-реалістів і проіснувало до 1929 р., ОСМУ, або ж, як його ще називають, ТСХУ (Товариство сучасних художників України), яке було утворене в 1927 р. як окрема гілка АРМУ, лідером якого став футурист В. Пальмов².

У Білорусії мистецьке життя сконцентрувалося у Вітебську. Тут працювала Народна мистецька школа (раніше нею керував М. Шагал, потім – К. Малевич). Заклад було перейменовано в 1923 р. на Вітебський технікум мистецтва. На відміну від України з її потужним викладацьким складом, проблеми художнього закладу Білорусії одразу далися взнаки. Валентин Волков, який жив у Білорусії з 1919 р., був найздібнішим реалістом серед відносно слабкого контингенту. В 1920-х рр. він створив серію малюнків на революційну тему. З 1921 р. регулярно почали проходити виставки в Мінську, який став столицею республіки. Загалом мистецьке життя Білорусії було не таким насиче-

ним і яскравим, як в Україні, багато художників-початківців поїхали до Москви, Ленінграда чи Києва на навчання. Перша мистецька організація художників була утворена лише в 1927 р. і не мала чіткої програми. Можливо, саме це і врятувало білоруських митців від масового терору наступних десяти років.

Ідеологічна боротьба в мистецтві була характерною рисою для Москви, Ленінграда, значною мірою для Києва³.

Найбільша мистецька подія в країні – ювілейна виставка мистецтва народів СРСР у 1927 р. в Москві – була присвячена десятій річниці революції. Вона мала два розділи – зображальне мистецтво та декоративне. Критики визнали найбільш значущими експозиції України і Грузії. Я. Тугендхольд відзначив посмертну виставку картин Н. Піросмані як найбільш привабливу в грузинській експозиції. У своєму відомому дослідженні національних коренів мистецтва⁴ він звернув увагу також на ворожість М. Гуді-

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

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

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

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

ашвілі до іранського мистецтва, вказав на захоплення бойчуків українським сакральним мистецтвом, відзначив політику відродження національного оздоблення XI–XVII ст. художнім технікумом у Вітебську. Такі дослідження для ідентичності могли, звичайно, бути виправдані заголовком «соціалістичне за змістом, національне за формою», але вони також продемонстрували, що національний, патріотичний дух дозволив свободі, придушеній зусиллями Червоної армії, існувати в мистецтві¹. Це було підкреслено лідером українського мистецького світу, головою АРМУ і ректором Київського художнього інституту, критиком І. Вроною. Він різко проводив свою патріотичну лінію, допомагаючи бойчукистам, які створили свою специфічну мистецьку школу. АХЧУ він дорікав у тому, що об'єднання є республіканським еквівалентом АХРР і «намагається відродити в Україні дореволюційну гегемонію російського мистецтва»².

Таким чином, політика була скерована на те, щоб не лише підкорити, але й примусити мистецтво служити державі, здевальвувавши художню якість жанрів. Натомість літературна розповідь у живописі, графіці, плакаті, скульптурі доби 1930-х виходить на перше місце, витісняючи власне пластичний образ³. Об'єднання політики з ідеологією призвело до народження раніше не баченого мистецтва. Цей феномен не має конкретної адреси, бо схожі мистецькі процеси відбудуться одночасно в різних місцях і в різних країнах з принципово іншими мистецькими традиціями, соціальними системами, віросповіданням і географічним розташуванням⁴.

* * *

Між тридцятьма й вісімдесятьма роками минулого сторіччя в Україні, як і на всій іншій території СРСР, панував принципово новий вид мистецтва, окреслений як соціалістичний реалізм. Цей напрям був винайдений і запрограмований зовсім не митцями, а тодішніми

політиками, і штучно втілений у творче життя держави⁵.

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

Термін «соціалістичний реалізм» вперше з'являється 25 травня 1932 р. на сторінках «Літературної газети», а через кілька місяців його принципи були запропоновані як головні для всього радянського мистецтва⁷. Напівбайки, напівлегенди ще до війни розповідали про народження терміна. Майже завжди згадувалась неформальна зустріч творчої інтелігенції – О. Герасимова, І. Бродського, Є. Кацмана (різні джерела описують різну кількість присутніх) та Й. Сталіна, К. Ворошилова. Були також «...інтригуючі розмови про пізні застілля на квартирі у Горького, коли тов. Сталін начебто і охрестив вперше знайдений творчий метод його сьогодишнім іменем»⁸. Про зустріч художників з вождями можна прочитати в мемуарах І. Бродського, у листуванні Є. Кацмана⁹. Ім'я конкретного винахідника словосполучення, якому судилося увійти у світову історію, досі невідоме. Існують думки, гіпотези і припущення, що це винахід А. Жданова, М. Горького чи навіть самого Й. Сталіна. Явної ж помилки тут немає, проте піонерство ідеї безперечно. Адже «соціалістичний» від «соціум» міг належати будь-якій державі, «реалізм» як поняття, як назва зображуваного сягав у сиву давнину. Академічне реальне, або натурне, відображення в пластичних мистецтвах і літературі було і залишається у всьому світі найзрозумілішим для народних мас, а в Радянському Союзі

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

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

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

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

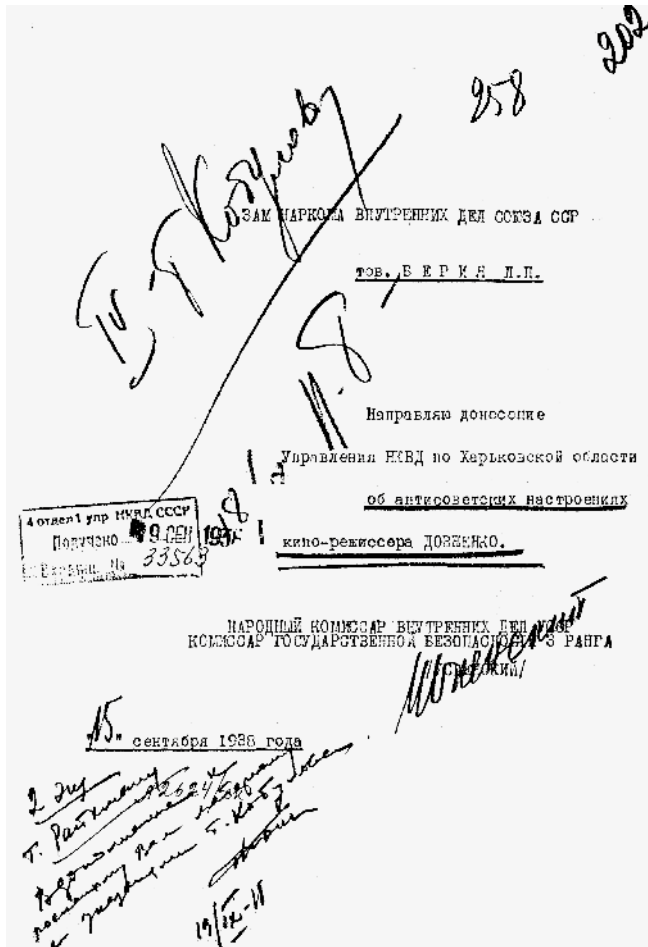
⁹ Манин В. История из истории. *Творчество*. 1989. № 7 (3). С. 168.

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

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

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

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



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

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

Соціалістичний реалізм як метод було проголошено на Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників². Так були продемонстровані майбутні принципи тоталітарної культури – культ вождя, що після святкування 50-річчя Й. Сталіна набрав загрозливих масштабів, і одностайність у висвітленні будь-яких рішень. Результатом з'їзду стала сформована художня ідеологія, а не лише головний творчий художній метод радянського мистецтва, як спочатку сподівалися. І ще один аспект, мало згадуваний у дослідженнях періоду,

ставив проголошений метод у ранг священної недоторканності. Соцреалізм народився як інструмент класової боротьби. У чіх руках він опинявся, тому і служив. Можливо, одним із перших це зрозумів Горький у боротьбі зі своїми опонентами. Голова Спілки радянських письменників боровся з модерністами в мистецтві, а період 1907–1917 назвав «самым позорным в истории русской интеллигенции»³.

Вселенська ідея соцреалізму у величезному СРСР мала опиратися на міжнародний досвід (скажімо, на такий, як інтернаціонал у політиці) й особливо утверджуватися творчістю попередніх (нерадянських) прогресивних художників, культурних діячів. Предтечею її перемоги, таким чином, ставали неіснуючі, вигадані передумови культурної революції та її головного досягнення – утвердженого соцреалізму, що сприймався вже не лише як метод, а як спосіб життя мистецького соціуму⁴. Розпочата в 1930-х рр. у всьому СРСР, зокрема і в Києві, боротьба з музейними колекціями, що залишилися державі у спадок від старих хазяїв, є прикладом розгорнутої агітації на підтримку й утвердження нової культури на державному рівні. Музей як храм з самого початку не сприймала комуністична влада, адже «новому» глядачеві не потрібна була історія попередніх поколінь. Новий пролетарський ідеал мусив бути несхожим на ідеали минулих епох. «Є принципова різниця між ідеологією фрондуєчої групи або партії і начебто тією ж ідеологією, але коли вона прийняла державний статус. Зосередження влади в одних руках, в руках більшовицької партії, докорінно змінило зміст і раціоналізму, і емпіризму, й утилітаризму»⁵. Метою комуністичної ідеології стало переорієнтування всієї культури на громадську практику. В цьому разі не виникало потреби інтеграції в стару культуру, порушувався зв'язок поколінь у мистецтві і, що найсуттєвіше, відкривався шлях до офіційного руйнування попередніх досягнень. За знищення старої культури виступала переважна більшість правлячої верхівки. «Важкі» (за Ю. Шаповалом) 1930-ті рр. почалися

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

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

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

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

² Разумный В. О партийности искусства. Полемиические очерки. Москва, 1971. С. 67.

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

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

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

Після матеріалів у пресі та багаторазових виступів комуністичних ідеологів перед творчою інтелігенцією з втручанням у справу державних органів і найвищих посадових осіб потреби в особливій агітації в 1933 вже не було. «Теорія соцреалізму складалась з публічних висловів художників та критиків, які в цілому були солідарні:

солідарність і була головним інституціональним та естетичним змістом нового мистецтва», – цілком слушно зауважить у книзі «Русское искусство XX века» московська дослідниця цього періоду Катерина Дьоготь. І далі: «...творчі спілки та соцреалізм були народжені не як феномени із специфічною програмою, але як тотальні та безальтернативні. Обидва проекти, Спілка художників та соціалістичний реалізм (як і проект СРСР), будувались на презумпції консенсусу і структурно являли собою насильницький синтез. Кордони понять “соцреалізм” та “радянське мистецтво” збігалися»⁴. У московських мистецтвознавчих колах це поширена думка, хоча з багатьма критеріями такого твердження погодитися важко. Зрозуміле академічне мистецтво – головні засади соцреалізму – між тридцятими роками і Другою світовою війною практично одночасно розповсюдилося в країнах тоталітарних режимів. Щодо кількості та «якості» СРСР зовсім не був лідером такого зображального мистецтва ані в пластичних мистецтвах, ані в архітектурі⁵. Більш детально про це ми згадаємо далі.

Отже, у Радянському Союзі соціалістичний реалізм головним державним художнім методом було проголошено 30 серпня 1934 р. Цей день в історії можна вважати знаковим. Майже на 60 років запанувала тоталітарна доба, культ вождів, втручання в культуру каральних та партійних органів та беззаперечна односторонність у прийнятті та висвітленні будь-яких мистецьких проблем. З'їзд не лише виголосив, але й сформував нову художню ідеологію, стосовно застосування методу якої ніяких сумнівів уже не залишалось⁶. Власне, це вже ставало і не першочерговим, бо нагальнішим зазвучало питання не як намалювати фігуру чи образ, а як фізично залишитися живим у країні тотальних репресій, воєн і знищеної релігії. Тож досліджувати мистецтво цього періоду та робити висновки не можна, обходячи політичну ситуацію країни й місце митця в тодішньому соціумі. Лише в такий спосіб можна наблизитися до розуміння творчості переважної більшості українських художників радянського періоду та дати відповідь на цілу низку питань стосовно тем, образів, кольорових сполучень, технік виконання, тодішньої філософії та психології митця. А також у вивченні про-

¹ Соціологія : корот. енциклопед. слов. / уклад. В. Волович. Київ, 1998. С. 590.

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

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

⁴ Дьоготь Е. *Русское искусство XX века*. Москва, 2002. С. 54.

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

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

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

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

Зверталася вже увага на те, що «канали та форми соціально-політичного тиску, під який потрапляє мистецтво у 1920–1930-х, – специфічні. Зрозуміло, в кожному випадку насилля над творчою особою мало свою вищу санкцію у соціальній телеології революції, а подекуди і просто волі революційної влади. Вожді Революції ніколи не любили інтелігенцію»¹. Висилка В. Леніним цвіту російської думки на «філософському пароплаві» 1922 р. і згодом у липні того самого року фактичне запровадження цензури з боку ВЦВК над усіма громадськими художніми заходами, інші подібні акції, звичайно, багаторазові висловлювання Ілліча свідчать про це так само красномовно, як і сталінські репресії. Улюблене посилення мистецьких критиків періоду боротьби з формалізмом на предтечу нового методу – передвижництво, за вдалим висловом Б. Лобановського, «...було відверто перебільшеним»². Ідеолог нового методу М. Горький пропонує розділяти мистецький процес за гуманістичними принципами. Виникає два полюси споконвічних проблем: Любов – Ненависть. На перший погляд, нічого нового. Насправді все нове мистецтво підпорядковується

двом модулям. Перший – любов до народу, партії, Й. Сталіна (далі М. Хрущова, Л. Брежнєва), до переможення соцзмагання, колгоспника, військового, спортсмена, трударя. Другий – ненависть. Ненависть до ворогів. Ворогом стає бракороб, куркуль, п'яниця, шпигун, колишній царський полковник, політв'язень, священник, митець-нереаліст тощо. Звідси беруть витоки принципи класовості в оцінках того, що відбувається навколо в громадському житті країни³. А згодом це стане виправданням і, ба більше, оспівуванням злочинів, пов'язаних з руйнуванням храмових споруд (Михайлівський Золотоверхий собор у Києві)⁴, доносництва (П. Морозов), знищення окремих стилів в зображальному мистецтві (бойчукізм)⁵ і художній літературі (М. Хвильовий, М. Драй-Хмара та ін.)⁶. Те, що політика державної влади, яка практично завжди є опозиціонером до мистецтва, зуміла підкорити зображальність і примусити її виконувати соціальне замовлення, сьогодні можна розцінювати як один з незрозумілих досі феноменів тоталітарних країн. Звичайно, страх за життя змушував підкоритися та працювати в канонах, запропонованих урядом. Тут йдеться не лише про СРСР. На початку 1930-х Гітлер розігнав, а фактично знищив Баухауз – найцікавіший архітектурний осередок-лабораторію тодішньої Європи – через нелюбов до архітекторів-євреїв⁷. Незрозумілим залишається інший феномен: опір митців-нереалістів практично припинився в 1932-му р. після масових арештів інтелігенції в Україні (в цей же час героїчний реалізм перемагає в Італії, Іспанії, Німеччині), а переважна більшість художників не лише цілком сприймає, але й сповідує академічні реалістичні засоби в побудові твору, композиційному вирішенні, кольоровому виконанні і, звичайно, у виборі сюжету. Виставки другої половини 1930-х у Москві й Києві свідчать про остаточну перемогу нового напрямку. За свідченням Лені Ріфеншталь, сотні (!) художників стояли в черзі до кабінету Гітлера з пропозиціями увічнення світлих образів⁸. Творчість митців Берліна, Москви, Києва, Харко-

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

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

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

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

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

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

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

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

ва, Мадрида, Рима до самого початку Другої світової війни стає схожою між собою в магістральних напрямках¹. Зрозуміле глядачеві зображення конкретного героя в конкретній дії для свідомості та підсвідомості пересічного німця, росіянина, українця чи італійця після страждань Першої світової війни, голоду, революційних заколотів, змін урядів та правлячих династій відіграло роль бажаного й очікуваного задоволення. В Німеччині – в образах кінних воїнів, в СРСР – в образах хліборобів, сталеварів, колгоспників, піонерів, комсомольців, дніпробудівців глядач бачив себе. Спорідненість смаків найбільш переконливо проявляється у довоєнному зображальному мистецтві.

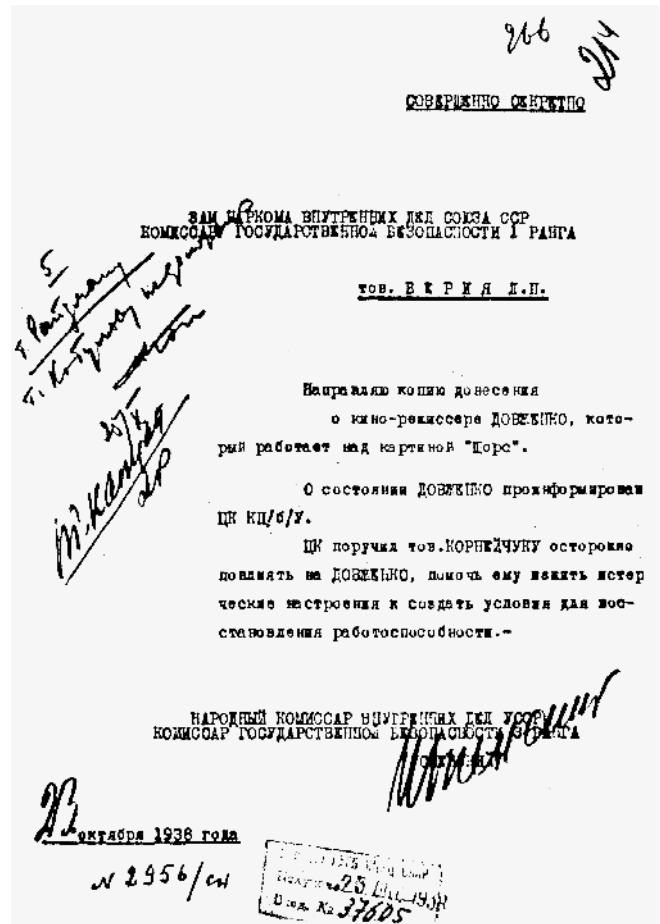
Тогочасні засоби масової інформації – газети, радіо, а пізніше кіно – допомогли новому мистецтву стати своїм, зрозумілим. Насправді ж корегування мистецьких уподобань і настроїв відбувалося зовсім не так примітивно, як це може здатися з першого погляду чи доноситься до читача декотрими із сучасних теоретиків.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

У центральних часописах СРСР – в Москві у «Правді», в Києві у «Правді України», «Радянській Україні», «Радянському слові», а практично в усіх газетах величезної держави – починаючи з 1930-х, майже в кожному номері поруч із шельмуванням ворогів народу з'являється інформація про державного діяча – більше Сталіна, а в союзних республіках – про першу чільну особу – Л. Кагановича, М. Хрущова, В. Молотова, у якій ідеться про ліричний бік персони. Вождь з дівчинкою, з колгоспниками, трударями³. (Як навмисне відзеркалення дії в довоєнній Німеччині – Гітлер з дівчинкою, Гітлер з білочкою.) І обов'язковий лист до уряду чи до вождя особисто. Такий лист пишеться від імені трудового колективу або переможця колгоспного змагання. У такий спосіб розповідь про розстріл ворога народу нівелюється позитивним настроєм листа трударів, ба більше, створюється враження, що на прохання трудового колективу знищено пухлину на здоровому тілі нації, з'являється колективна причетність

¹ Голомшток И. Тоталитарное искусство. Москва, 1994.

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

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

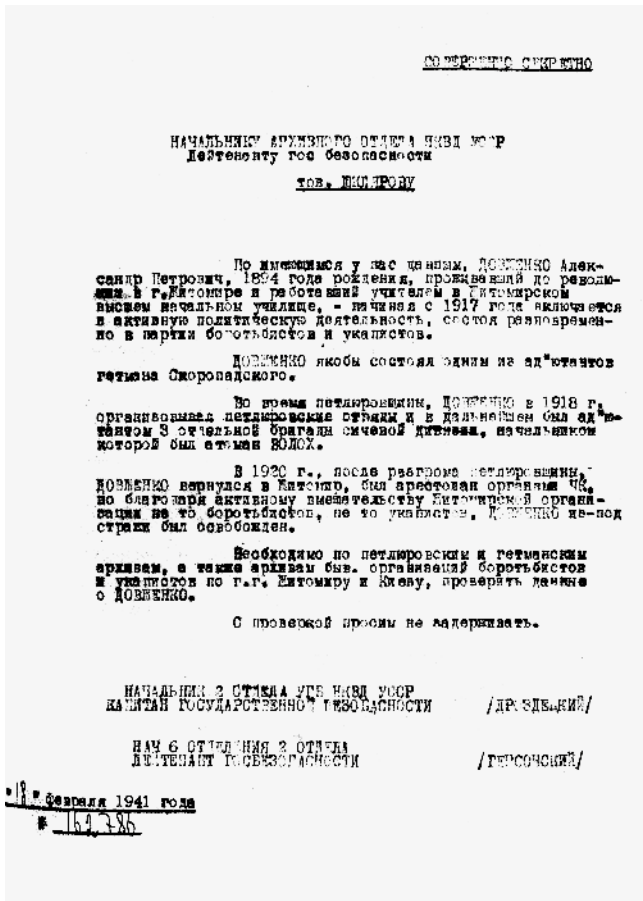


Лист українського відділення НКВС до Л. Берія.
1938 р.

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

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

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



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

ня будь-якої групової солідарності є умовою *sine qua non* для тоталітарного панування»¹. 2002 р. український читач зміг врешті ознайомитися в українському перекладі з однією з найбільш ґрунтовних праць, що досліджує феномен тоталітаризму. Це книга Ханни Арендт (1906–1975) «Джерела тоталітаризму»². Авторка вважається чи не першим ученим-дослідником світового тоталітаризму. Ханна Арендт послідовно зіставляє дві форми тоталітаризму – націонал-соціалістську та інтернаціонал-більшовицьку. «Поєднуючи теоретико-структурний підхід з історико-генетичним, – пише в післямові до видання Леонід Фінберг, – Х. Арендт ґрунтовно розглядає головні джерела тоталітаризму – антисемітизм, що пройшов численні стадії розвитку, та імперіалізм, який витворив інший специфічний феномен ХХ ст. –

натовп»³. З цим авторським баченням проблеми, на наш погляд, можна погодитися лише як з однією з можливих версій, бо, наприклад, 1930-ті рр. в Україні були відносно спокійними в питаннях антисемітизму, а під час зовсім не імперіалістичного, а радянського терору, під час розкуркулювання, колективізації й Голодомору «натовпом» стало саме корінне населення республіки. Жорстокий спалах антисемітизму – космополітизму 1947–1949 рр. і наступний – 1953–1956 рр., під жорна якого, крім єврейського населення, потрапили й інші нації,⁴ став, скоріше за все, наслідком тоталітарної системи, а не її причиною.

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

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

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

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

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

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

² Арендт Х. Джерела тоталітаризму. Київ, 2002.

джені уявлення, ніби їхні відносини з інтелігенцією характеризуються лише взаємною ворожістю й очужінням, є надто спрощеними. Досить згадати такі імена, як Ф. Марінетті, Д'Анунціо, Е. Паунд, К. Гамсун, Г. Бьоль та ін. Знаменита фраза «коли я чую слово “культура”, я хапаюсь за револьвер», яку вперто приписують то Гітлеру, то Геббельсу, то Герінгу, насправді належить одному з персонажів п'єси нацистського драматурга Г. Йоста і стосується тієї культури, якої нацизм не приймав», – читаємо в книзі «Пастка» Івана Дзюби¹. Німці спалювали книжки, організували виставки «Дегенеративного мистецтва» і, ведучи могутню пропаганду, знищували переважно чужих митців і діячів культури, озброївшись громадською думкою. Більшість архітекторів неарійського походження, що працювали в Баухаузі, мали змогу виїхати з країни після його закриття. «Без сумніву, та обставина, що тоталітарне правління, попри свій явно злочинний характер, спирається на масову підтримку, викликає велике занепокоєння. Тому не дивно, що вчені, а також державні діячі нерідко відмовляються визнавати цей факт», – пише 1949 р. у передмові до «Джерел тоталітаризму» Ханна Арендт². Б. Муссоліні мало що тямив у мистецтві. Переслідувані його режимом діячі культури здебільшого мали нетрадиційну сексуальну орієнтацію, що не подобалося італійському лідеру 1930-х. У Росії було репресовано чимало митців, але їхня частка в зіставленні з тими, що залишалися на волі, не йде в жодне порівняння з кількістю української творчої інтелігенції, фізично винищеної в 1932–1941 рр. Отже, сумний висновок підтверджує, що тоталітарний режим, де б він не зародився, у Китаї чи в Іспанії, обов'язково нищить культуру. Але лише український тоталітаризм практично винищив національну культуру держави (республіки), в деяких випадках – до ста відсотків. Так, наприклад, після 1930-х в Україні майже повністю зникло художнє ковальство і творче ювелірне мистецтво як такі види художньої творчості, що обслуговували панівні класи до жовтневого заколоту 1917 р.³

Для остаточної внутрішньої перемоги та знищення протистояння в партії радянському керівництву знадобилося два десятиліття. Лише

наприкінці двадцятих Кремль зумів приступити до будівництва того суспільства, яке вимальовувалось як соціалістичне, але насправді ніколи таким і не стало. Дуже короткий період з 1928-го до 1940-го сформував остаточну перемогу радянського суспільства в одній «окремо взятій державі». 1928-го року ще не було культу особи Йосипа Сталіна. Початком «культу особи» доцільно вважати 21 грудня 1929 р. – п'ятдесятилітній ювілей Й. Сталіна. Саме 21 грудня головні центральні газети надрукували спеціально підібрані й добре продумані замовником статті. Центральний орган ВКП(б) «Правда» цього дня вийшла одразу з кількома матеріалами – «Керманич більшовизму» М. Калініна та «Залізний солдат лєнінської гвардії» А. Мікояна, К. Ворошилов підписався під панегіриком «Сталін і Червона Армія», С. Орджонікідзе під «Твердокам'яний більшовик». Знаковою стала публікація А. Бубнова «Лєнінець, організатор, вождь». Таким чином, означення «вождь» перейшло від Лєніна до Сталіна, а вся країна дізналася, хто такий Йосип Віссаріонович. Мине лише кілька місяців, і вже з літа 1929 р. відкрито стане декларуватися «революція зверху». Культ вождя переріс у вищу стадію – репресії, з яких і почався наступний 1930-й рік⁴. Терор у країні був і раніше, щоправда, у набагато меншій мірі. Засобом державного керівництва він стає з початку тридцятих. «Якщо ворог не здається, його знищують», – слова зі статті в «Правді» від 15 листопада 1930 року. Страшний цей вираз належить першому пролетарському письменнику М. Горькому (цитуюмо за книгою М. Геллера і О. Некрича «Утопія при владі»)⁵. Саме цій фразі судилося стати пророкою на наступні десять років мирного життя, п'ять немирного і ще на чотири десятиліття, що минули після воєнних лихоліть.

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

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

² Арендт Х. Джерела тоталітаризму. Київ, 2002.

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

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

⁵ Геллер М., Некрич А. Утопія у власті. Москва, 2000.

періодів мав конкретний вплив на спотворення розвитку мистецтва держави.

Як ішлося в дослідженні раніше, 1920-ті рр. в Україні, особливо їхня друга половина, увійшли в історію загальним піднесенням культури, серед якої література й зображальні мистецтва в кількості та якості народжених шедеврів могли змагатися з будь-якою розвиненою державою світу. Одним із пояснень такого бурхливого злету українського культурного феномену 1920-х може слугувати українізація¹. Відомий український критик і перекладач Микола Зеров винайшов небачений раніше напрямок – неокласицизм, який врешті став могильником філософії, теорії та практики пролеткульту – магістрального мистецького культурного спрямування періоду. Як наслідок боротьби напрямків у культурному середовищі країни виникає чимало творчих угруповань. В літературі це такі, як «Плут», «Гарт», «ВАПЛІТЕ» та ін., у театрі – «Березиль», в зображальних мистецтвах – АРМУ, АХЧУ, УМО, «Жовтень», ВУФХО, ВУАПМИТ². Велика кількість угруповань, творчих напрямків й уподобань в зображальності свідчила про розвинену інфраструктуру мистецького соціуму держави.

Тридцять роки почалися із застрашування. Роз'яснення з'явилося в пресі 21 січня 1930 р. – в газеті «Красная звезда». Це був розлогий текст про куркуля, якого треба ліквідувати як клас. Хоча ні за кількістю, ані за політичною силою куркульство (заможне селянство) класом не було. Генфонд селянина-трударя нищився заради політичної авантюри. Цей факт стає ключем до розуміння багатьох інших наступних дій влади, коли політична гра формувала ситуацію, що народжувалася лише через деякий час, а її початок міг логічно ніяк не пов'язуватись із бажаним закінченням. Сьогодні важливо не забувати, чиїми ж руками проводилося розкуркулення. Як відомо, «механізм кампанії розкуркулювання був опрацьований політбюро ЦК на чолі з В. Молотовим»³. Знищення 3–5% сільського населення, нехай і найкращого, було сприйняте владою як цілком логічне задля «світлого майбутнього». Після успіху в боротьбі з куркульством уряд наразився на народний опір

і змушений був відступити. 10 березня 1930 р. Сталін розміщує статтю «Запаморочення від успіхів» у «Правді». Головна ідея публікації могла бути запозичена з доповідної П. Любченка та Г. Петровського В. Молотову, яка була передана з Харкова до Москви телеграфом і в якій українські партійні діячі попереджали про надзвичайну ситуацію⁴. У березні того самого року ЦК ВКП(б) ухвалює постанову «Про боротьбу з викривленням партійної лінії в колгоспному русі». Іншими словами, це був урок партійній номенклатурі, що не впоралася з народними масами. Постраждало дрібне керівництво. Але ж і висновки були зроблені. Відтоді загострена боротьба партії з народом набуває інтелектуальних ознак. Для нашого дослідження ця постанова цікава тим, що вона демонструє цілковиту залежність будь-якої дії в тодішньому соціумі від ЦК Компартії. Це особливо важливо зрозуміти з огляду на те, що життя в СРСР і УРСР, у тому числі й творче, вже було повністю кероване диктатурою, що остаточно перемогла, і наступна постанова «Про літературно-художні організації» від 23 квітня 1932 р. буде нести в собі стовідсоткову незаперечуваність шляхам мистецтва, окресленим «згори». Вона зобов'яже перебудувати все культурне життя з погляду єдиного правильного напрямку в мистецтві – соціалістичного реалізму.

Жонгливання ставало нормальним явищем партійної номенклатури. На дрібних виконавців «провальних» акцій в Україні за московською вказівкою чекала жорстока розправа⁵.

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

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

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

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

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

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

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

1932 р. став третім роком колгоспного устрою та початком кризи колгоспного ладу в СРСР і, звичайно, в Україні. Короткостроковий великий кредит зарубіжжя за технічне устаткування, що прибуло до СРСР двома роками раніше, обернувся утворенням «чорної біржі» для Москви через загальну світову економічну кризу. Реалізація музейних скарбів і наступний за нею відкуп векселів у 1931–1932 рр. призупинили борг, але ненадовго. Наступною найбільш конвертованою валютою ставав хліб урожаю 1932 року. Український хліб. Вже із середини літа «боротися» за урожай в Україну прибули з Москви В. Молотов та Л. Каганович. Затверджені ЦК ВКП(б) в липні 1932 р. 356 млн пудів для України були непосильні. Незважаючи на п'ять голодуючих районів, Третя всеукраїнська партконференція ЦК ВКП(б) затверджує постанову «Про організацію хлібозаготівель в кампанію 1932 року». До червня 1932 р. Україна спромоглася зібрати 3 мільйони пудів. Шок у партійних органах тривав недовго, і уже 20 липня листом Сталіна до Кагановича й Молотова з патологічною жорстокістю виноситься вирок українському селянству: за саботаж – мінімум 10 років позбавлення волі, максимум – смертна кара. Наступна постанова ЦК КП(б)У в жовтні 1932-го «Про заходи по посиленню хлібозаготівель» мобілізує практично всю номенклатуру, десятки тисяч працівників апарату на вибивання в населення схованого хліба. Дві наступні постанови уряду узаконюють каральні заходи і вводять нове покарання для мирного населення – «натуральний штраф». Цей штраф став справжнім лихом, бо дозволяв забирати все, що знаходили продзагонівці. Наступним рішенням було зменшення норми хліба для міського населення. В містах поширювався міф про селянина, що не дає місту їжі. Прірва між верствами населення збільшувалася. 700 судово-слідчих бригад, що працювали в республіці, підтримували розбрат між класами. За останніми даними і документами, що відкрито у спецархівах, втрати від голоду 1932 і 1933 рр. становлять 5 млн чоловік¹.

З січня 1933 року, після пленуму ЦК ВКП(б), на якому критикуються помилки в справі провальної колективізації та незадовільної національної політики, керівні кадри радянської країни зміцнюються направленими в Україну Павлом Постишевим, Михайлом Хатаєвичем

До Президії
СХУ
в. худ. Зарецького В. У

Вважаю помилковим,
що підписав колективний
штраф.
Трохи перешифту
мою справу.

Володимир Балицький

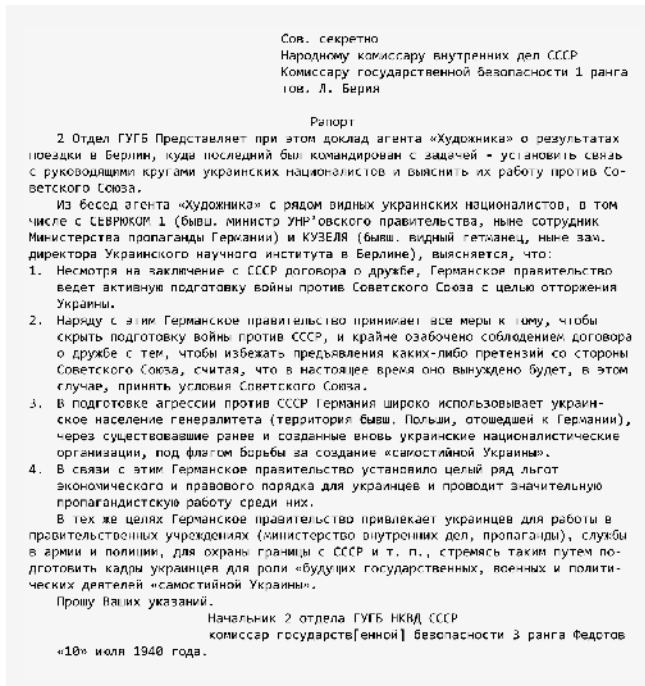
4. X - 33 р.

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

та Володимиром Балицьким, який одразу обіймає посаду Голови ГПУ, а наркомом внутрішніх справ стає Ізраїль Леплевський (до кінця 1937-го). З січня 1938-го його змінює Амаяк Кобулов, а Першим секретарем ЦК КП(б)У стає Микита Хрущов. З їхнім переїздом відбувається кадрова чистка в державних структурах і починається наступний – другий період масового терору, нищення села та національної інтелігенції, що триватиме до кінця 1935 року. 1936-й стане роком відносного спокою, щоб завершитися 1937-м – найстрашнішим періодом довоєнної вітчизняної історії. Саме на 1937–1938 рр. випадають жакливі злочини влади проти народу і його інтелігенції. В історію ці роки увійшли за назвою «Великий терор». Ні тоді, ні зараз не було і немає чіткого визначення мети кривавої акції. Донедавна (до відкриття в 1991 р. архівів ЦК ВКП(б)) роль Сталіна у знищенні української інтелігенції здавалася другорядною². Тим паче побутувала

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

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



ГДА СБ України.

Ф. 60. Спр. 88160. Т. 1. Арк. 137–138

думка, що ініціатором і виконавцем злодіянь залишалася місцева номенклатура. Зараз зрозуміло, що участь Сталіна була вирішальною. Український 1937-й почався 4 вересня 1926-го, «...коли заступник Голови ГПУ УРСР Карл Карлсон, помічник начальника Секретного відділу Ошер Абутов і начальник СВ Борис Козельський підписали службовий обіжчик під назвою «Про український сепаратизм». Цим секретним документом настанова на недовіру до української інтелігенції підсилюється новою тактикою – т. зв. «культурною роботою». Серед інших ворогів виокремлюється Українська Автокефальна Православна Церква – «могутній оплот націоналізму і чудове агітаційне знаряддя» та Всеукраїнська академія наук, яка «зібрала навколо себе компактну масу колишніх примітних діячів УНР»», – напише професор історії Ю. Шаповал в одній із перших вітчизняних розвідок, зроблених після відкриття заборонених справ¹. Українська інтелігенція проходить у трьох найгучніших карних справах ще до Великого терору. Це «Спілка визволення України» (1929–1939), «Український національний центр» (1931–1932), «Українська військова організація» (1933) та багато інших.

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

2003 р. В. Нікольський проаналізував й оприлюднив статистику репресій: 1935–1936 рр. заарештовано 50 656 чоловік, 1937–1938 рр. – 265 669 чоловік, за 1939–1940 р. – близько 62 000. 62 відсотки в'язнів розстріляно². 10 січня 1939 р. Сталін надіслав шифровку секретарям обкомів, ЦК національних Компартиї, наркомам внутрішніх справ. У документі роз'яснювалось, що застосування фізичного впливу в практиці НКВС було допущено з 1937 р. з дозволу ЦК ВКП(б)³. Необхідно згадати про ту шкоду, яку заподіяла науці саме «ідеологічна» точка зору. Ці висновки стосуються української, тоді радянської, науки на теренах колишнього СРСР, бо критичні статті в московській пресі, критичні виступи на з'їздах чи партконференціях, де йшлося про зображальне мистецтво імперії, обов'язково підтримувалися українськими партократами, а всі вказівки чи побажання щодо жорстокого ставлення до митців та мистецтвознавців виконувалися бездоганно. Наявність однієї правлячої партії та її ідеології спотворила увесь розвиток культури держави і, звичайно, мистецтвознавства як складової частини⁴.

У питаннях вивчення історичних процесів до 1917 р. неточностей і вільного трактування подій теоретиками мистецтва трапляється менше, бо існують аналоги досліджень серед науковців інших країн. Однозначно «правильними» були оцінки радянського мистецтвознавства, пов'язані з мистецтвом правлячого класу. Будь-який аналіз зображального мистецтва чи архітектури, починаючи від храмового будівництва Київської Русі і до межі століть XIX–XX, набував насамперед політичного звучання. Мистецтвознавство радянської доби настільки звикло до штампів у висвітленні історичних подій, що переосмислення й об'єктивне розуміння питання, абстраговане від колишнього політичного радянського замовлення, для багатьох старших колег сьогодні залишилося неможливим⁵. Більше пощастило тій галузі мистецтвознавства, що вивчала народну твор-

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

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

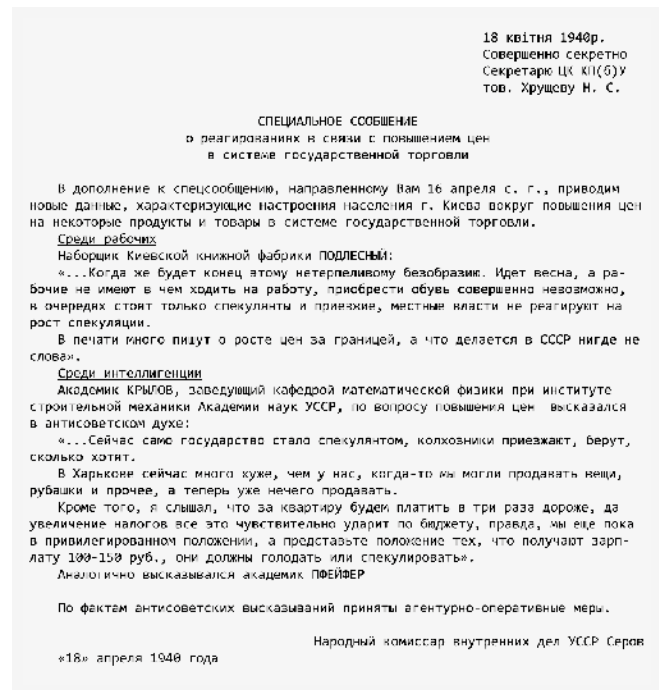
⁴ Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов: від джерел соцреалізму до 1980-х років. *Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу*. Київ, 1998. С. 14.

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

чість¹. З огляду на «ідеологічну правильність» тлумачення подій були зафіксовані й досліджені зразки вишивки, ткацтва, гончарства та багатьох інших різновидів народної творчості, осередків, майстрів, проблем. Ці безцінні надбання зберегли для майбутніх учених живий матеріал, знайдений і опрацьований фахівцями минулого. Бо, на превеликий жаль, багато чого з мистецтва залишилося тільки в спогадах, фотографіях, малюнках. Це стосується зруйнованої архітектури – храмів великих і малих, християнських церков, католицьких костелів і каплиць, караїмських кенас, мусульманських мечетей, єврейських синагог, придорожніх знаків, усипальниць, молитовних домів, а також спалених бібліотек, розтрощених ікон і дерев'яної церковної скульптури, розбитих дзвонів – шедеврів ливарного мистецтва – і просто всього того, що не влаштувало ідеологію влади. Потрібно віддати належне тим мистецтвознавцям, котрі в той чи інший спосіб (прикриваючись цитатами з Леніна – Сталіна і посилаючись на партійні документи) зафіксували, вивчили та донесли людству зразки знищеного². Однак не можна зменшувати силу деяких «критичних» творів, наслідками яких ставали понівечені долі, знищені твори мистецтва, а подекуди роки заслань у сталінських, хрущовських та брежнєвських таборах. Першого березня 1936 р. в газеті «Правда», що розповсюджувалася по всіх куточках колишнього СРСР, з'явилася сумнозвісна стаття «О художниках-пачкунах». Матеріал був редакційний, тобто без конкретного підпису, але разом з тим всі знали, хто автор. За свідченням С. Маршака, анонімом був публіцист-мистецтвознавець Д. Заславський, який виконував соціальне замовлення панівної верхівки. Кінцева мета статті – ствердження методу соціалістичного реалізму. Звичайно, автор розумів, що паплюжить ні в чому не винних митців – росіянина В. Лебедєва й українця В. Конашевича, які ілюстрували знамениті дитячі вірші про перемогу над Дніпром, про хлопчика, що написав листа Ворошилову, та про народних героїв Дядю Стюпу та пожежника Кузьму. Директивна стаття була навмисно надрукована перед початком масових репресій серед інтелігенції. Спілки художників ще не існувало (в Україні Спілка з'явиться лише

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

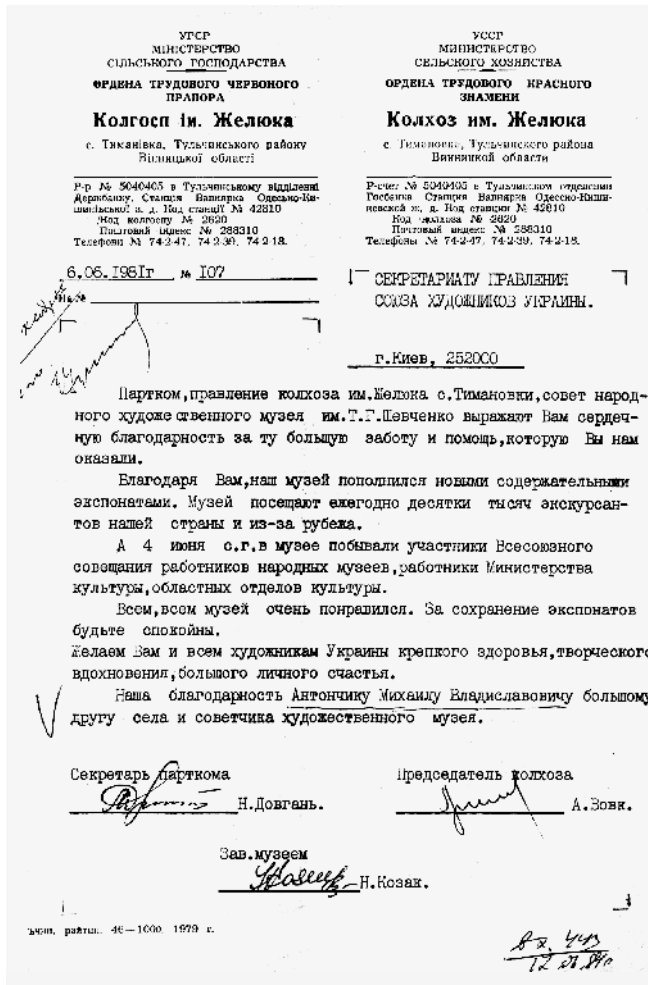
² Роготченко О. Розповідь про неспокій (соціальні явища у формуванні елітарної науки): мистецтвознавство. *Укр. керамол. журн.* 2003. № 2/4. С. 121–126.



ГДА СБ України.

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

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



бы подвергнуть уничтожающей критике насквозь порочную вредную о нем монографию критика Владича, в которой имеет достаточное место все от низкопоклонства перед Западом до космополитизма и украинского буржуазного национализма. ...Почему докладчик не указал на пропаганду импрессионизма в послевоенные годы вплоть до 1947–1948 гг. критиками тт. Раевским и Владичем? В 1945 г. в журнале “Украинская литература”, № 9, в своей статье он просто грубо клеветает на великих русских художников, он пишет: “Грубую ошибку делает тот, кто забывает, что великие русские художники самостоятельными путями

пришли к колористическим достижениям импрессионистов”. Вот до чего договорился критик Владич. Какие же это достижения импрессионизма? Из этого видно, какую незавидную роль отводит в истории мирового искусства критик Владич великим русским художникам-классикам русской реалистической школы живописи. Вот это и есть чистейшей воды, хотя и несколько замаскированное, низкопоклонство перед загнивающим искусством Запада – это и есть утеря национальных особенностей, т. е. чистой воды космополитизм»¹.

Таким чином, на психологічний стан митців та мистецтвознавців, які пережили 1930-ті в радянській Україні, впливало чимало чинників, що здебільшого й зумовили саме такий перебіг подій і саме таке мистецтво. Отже, стає зрозумілою обережність у творчості переважної більшості митців. Два почуття – страх і породжену страхом ненависть – сьогодні можна прочитати в багатьох творах періоду, що вивчається². Психологічний стан митця не міг не відбитися на інших якостях – таланті, обізнаності, професійності, які слід правильно сприймати під іншим, деформованим у нормальному розумінні кутом зору.

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

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

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

² Херсонский И. Тоталитаризм внутри нас. Психологический анализ. 2003. № 2. С. 150–155.

**МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ
РЕФЛЕКСІЇ
СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ**

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

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

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

Сьогоднішня мистецтвознавча наука виділяє три періоди розвитку соцреалізму – 1930–1945, 1945–1960, 1960-й – кінець 1980-х. У кожному із зазначених періодів бачення проблем було подвійним – офіційним та неофіційним. З перемогою демократії таких бачень стало набагато більше. До часів так званої перебудови наше мистецтвознавство користувалося здебільшого

творами вітчизняних учених. Нині проблемами соціалістичного реалізму в СРСР, як і зображального мистецтва колишнього соціалістичного табору, опікуються відомі іноземні філософи та мистецтвознавці. Вони вивчають соцреалізм як унікальний приклад розвитку мистецтва всередині тоталітарних держав. Дотримуючись правил мистецтвознавчої етики, в нашій праці ми намагаємося використовувати думки вчених різних періодів радянської влади та сьогоднішнього. При цьому максимально зберігається стилістичне, фахове та партійне бачення, що було притаманне кожному з періодів. Для підтвердження філософської, культурологічної чи мистецтвознавчої доктрини часів радянської влади достатньо цитувати літературу практично будь-якої із союзних республік, адже, за винятком часів Другої світової війни, партійні постанови, видані в Москві, дублювали на місцях, і вони були обов'язковими для виконання.

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

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

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

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

Друге видання «Нарисів марксистсько-ленінської естетики», підготовлене до друку Академією мистецтв СРСР разом з Науково-дослідним інститутом теорії та історії зображальних мистецтв, побачило світ 1960 р. (перше було датоване 1956 р.). Порівняно з першим на 429 сторінці нового видання зникли хіба що цитати зі сталінських робіт. Концепція, стиль і бачення проблем соціалістичного реалізму залишилися незмінними. Отже, колектив тоді найвідоміших мислителів нового часу – К. Ситник, Н. Дмитрієв, Е. Мартинова, Ю. Колпинський, В. Зименко,

Б. Никифоров, І. Масеев, Ф. Калашин – видав доповнений посібник, обов'язковий для вивчення в усіх творчих і мистецьких закладах середньої та вищої освіти.

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

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

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

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

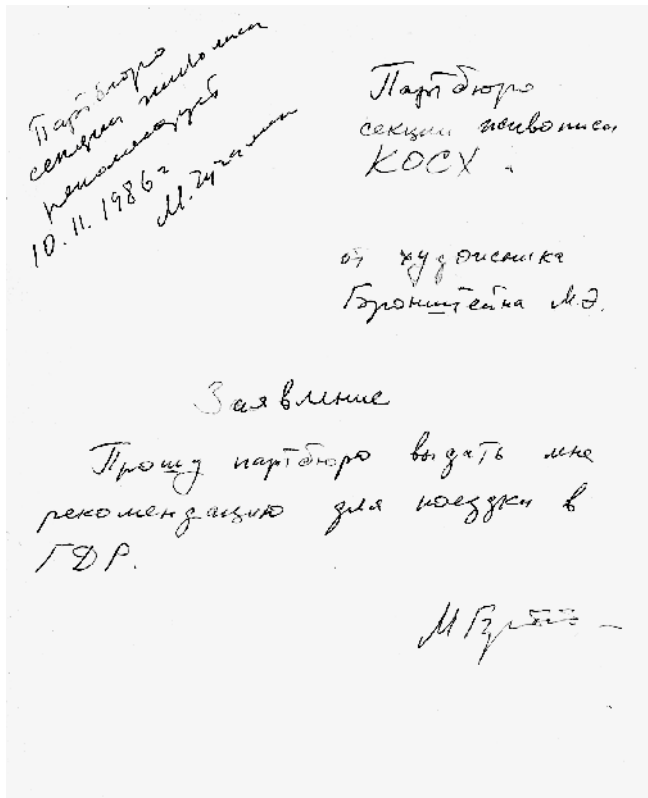
² Основы марксистско-ленинской эстетики. Москва, 1960. С. 508.

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

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

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

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



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

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

но тримаються за існування. Їх живлять залишки власництва, користолюбства, індивідуалізму. Розкриваючи в типових образах справжню суть цих явищ, мистецтво повинно здійснювати почесне завдання з викорінення всього застарілого в суспільному житті»¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

«Класичний твір» товариша Сталіна дав українським художникам насагу в роботі над творами до виставки “Ленін, Сталін і Україна”. Війна перешкодила відкрити цю виставку. Митці не встигли закінчити розпочаті твори, переважна більшість полотен, творів скульптури та графіки загинула. Але праця над ними не минула марно і втілилася в нових творах українських митців, презентованих на великих післявоєнних вистав-

ках, де глядачі побачили ряд яскравих полотен про більшовицьку партію і її вождів».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Найсильнішої критики, насамперед у сенсі діаметрально протилежного бачення творчих засад побудови твору, зазнали праці відомого німецького мистецтвознавця Г. Вельфліна, який пропонував у розгляді мистецького твору два найголовніших стилі – лінійний та живописний². Спростовуючи поняття «стиль», радянське мистецтвознавство пропонувало об'єднання стилю з методом. Це надзвичайно важливо для розуміння того, навіщо комуністичній ідеології була потрібна боротьба зі стилем. Відповідь криється в тому, що в радянському мистецтві був запрограмований і бажаний соціалістичний реалізм, який мусив бути одночасно стилем і методом. Різностильові пошуки відвертали б художника від дотримання єдиного узаконеного методу. Все інше залишалося під забороною: «Твори, що спираються на формалістичні методи, фактично виходять за межі мистецтва»³. Під поняття «формалістичне» потрапляло практично все, що не мало академічної, реалістичної основи.

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

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

Провідний радянський художник С. Герасимов писав у передовій статті: «Засвоюючи та розвиваючи на новій соціальній основі висо-

кі традиції російської та світової реалістичної класики, традиції українського реалістичного мистецтва, що походять від Т. Г. Шевченка, сучасні українські художники створили у повоєнний період ряд творів, які звучать свіжо та переконливо, які близькі до всіх шарів радянського глядача.

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

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

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

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

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

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

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

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

преодолеть и ликвидировать остатки враждебной идеологии. Тов. Сталин определил метод советского искусства как метод социалистического реализма – искусства идейного, понятного массам – поэтому демократического и познавательного». Далі багато перекреслено, а в решті стенограми пленуму останньої фрази не знаходимо, тобто вона не зачитувалася¹. Після закресленої фрази А. Петрицький продовжує: «Лучшие образцы идейного и реалистического искусства дает нам Великая Русская (обидва слова написані з великої літери – О. Р.) школа живописи. Я думаю, что едва ли найдется художник в нашей стране, который не убежден в правде жизнеутверждающего реализма как единого метода Советского искусства...»².

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

За два десятиліття, що минули між виданнями «Нарисів марксистсько-ленінської естетики» 1957 р. і наступного колективного твору «Із історії радянського мистецтвознавства та естетичної думки 1930-х років» 1977 р., бачення проблем соціалістичного реалізму доволі сильно змінилося, але магистральний напрямок у розумінні та висвітленні проблем зображального мистецтва ще залишається під сильним впливом комуністичної тоталітарної доктрини. Водночас, за визначенням із Великої Радянської енциклопедії, щодо соцреалізму, він залишається першочерговим завданням, вирішення якого намагається нав'язати митцеві офіційна влада: «В процессе совершенствования метода соцреализма, предполагающего многообразие творческих течений, художественных манер, стилей, жанров, все с большей остротой встает проблема художественного мастерства»⁴. Збірка мистецтвознавчих праць «Із історії радянського мистецтвознавства та естетичної думки 1930-х років» за

загальною редакцією В. Ванслова та Л. Денисової⁵ була складена з досліджень провідних мистецтвознавців країни А. Дементьєва, Н. Козюри, В. Роговина, С. Червонної, І. Вайсфельда, Г. Масловського, І. Рижкіна, З. Сафарової. Кількість досліджень тих років про соціалістичний реалізм і бачення його функції в житті держави, зрозуміло, порівняти сьогодні вже неможливо. Практично всі мистецтвознавчі твори СРСР, які торкалися проблем сучасного мистецтва, обов'язково починалися з цитування державних документів і висловів чергового комуністичного лідера країни щодо провідного методу радянських художників – соціалістичного реалізму. Пропонована до вивчення книга, як і більшість творів того часу, починається з виступу Л. Брежнєва про радянське суспільство, яке, звичайно, повинні оспівувати митці. Наведена нижче цитата відтворює дух часу, коли радянській владі уже не було потрібно доводити свою правоту, а комуністичним керманічам у мистецтві боротися з формалізмом чи іншими проявами буржуазних мистецтв. Соцреалізм давно переміг, і партійне завдання – лише підтримувати правильний його розвиток і процвітання. На XXV з'їзді КПРС Л. Брежнєв, говорячи про святкування шістдесятиліття Великої Жовтневої соціалістичної революції, вказав на досягнення радянських людей: «Ми створили нове суспільство, якого ще не знало людство. Це – суспільство з безкризовою, процвітаючою економікою, з соціалістичними відносинами, повної свободи. Це – суспільство, де панує науково-матеріалістичний світогляд. Це – суспільство впевненості в майбутньому, у світлих комуністичних перспективах...»⁶.

Як бачимо, виявляється, що доносів, партзборів, в'язниць і таборів не було. У згаданій праці 1977 р. їх замінив «процес колективних пошуків». 2000 закатованих у СРСР митців – це «...преодоление пагубных идеологических воздействий на него (соцреализм) со стороны эксплуататорских классов, церкви, феодалов, буржуазии». Це цитата з виступу М. Горького на I-му з'їзді письменників⁷.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

З безумовно шовіністичних позицій трактує С. Червонна боротьбу за національне мистецтво в Україні початку тридцятих років: «До 1932 р. вирішальне слово в українській художній критикі було за тими, хто на перший план висував завдання формування національної своєрідності

українського радянського мистецтва. Ця позиція сама по собі не була однозначною. На правому фланзі вона дійсно поєднувалась із проповіддю “буржуазного націоналізму та куркульства”, з культом патріархальності та старовини, зі спробами ізоляції українського мистецтва від усієї багатонаціональної радянської художньої культури. В той же час багато українських художників та критиків намагалися досягнути діалектичної єдності та синтезу соціалістичного змісту і національної форми і зовсім не протиставляли свої пошуки національної своєрідності ні пролетарському інтернаціоналізму в ідеологічному плані, ні реалізму в плані художньої стилістики та творчої методології»³. Свідомим мистецтвознавцем у працях С. Червонної постає діяч комуністичної партії України, нарком освіти 1927–1933 рр. М. Скрипник: «...Він відповідно до провідних тенденцій в естетичній думці та художній критикі того часу великого значення надає питанням національної своєрідності, національної форми мистецтва»⁴.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

⁴ Афанасьев В. *Український радянський живопис*. Київ, 1962.

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

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

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

Бачення соціалістичного реалізму докорінно змінилося у 1990-х і продовжує видозмінюватися й сьогодні. Можемо навести щонайменше чотири різні підходи до проблем і досліджень соціалістичного реалізму, які згруповують навколо себе достатньо мистецтвознавців, філософів, культурологів, політологів, мистецьких критиків. Сьогодні вітчизняні та зарубіжні мистецтвознавці

щодо питань розуміння соціалістичного реалізму мають діаметрально протилежні бачення. Одна частина, до якої належать, наприклад, Б. Гройс, В. Паперний, Г. Скляренко, О. Сидор-Гібелінда, О. Новицька, Б. Лобановський, М. Алленов, Д. Степовик, Г. Міщенко, М. Попович, вважають соціалістичний реалізм методом шкідливим, радянським і таким, що не народив самостійного талановитого мистецтва. Іншої думки дотримуються вчені – В. Арсланов, О. Авраменко, М. Бовн, І. Голомшток, Х. Гюнтер, І. Смирнов, Б. Розенталь, У. Юстус, Б. Менцель, М. Риклін, О. Голубець, С. Жижек, О. Морозов, О. Роготченко, Г. Веселовська.

Неоднозначність у висновках щодо соцреалізму підтверджує думку про те, що це зовсім не таке примітивне явище, як намагається його представити О. Сидор-Гібелінда⁶.

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

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

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

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

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

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

⁵ Афанасьєв В. Риси сучасності. Київ, 1973.

⁶ Сидор-Гібелінда О. Смерть реалізму. *Галерея*. 2002. № 9. С. 37.

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

⁸ URL: <http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky>.

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

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

Мусимо визнати, що соціалістичний реалізм ще недостатньо досліджений українськими мистецтвознавцями. Бракує теоретичних аналітичних розвідок. Тому публікацію О. Петрової «Соцреалізм у типологічній системі стилів: зміна парадигми чи заміщення понять?»² 1999 р. можна вважати одним із перших мистецтвознавчих творів з цієї теми. Автор, зокрема, зазначає: «Відомо, що кожен стиль виникає еволюційним шляхом як результат змін людського світовідношення. Соцреалізм був нав’язаний мистецтву декларативно. Саме тут можна говорити про другу підміну – вульгарну ідеологізацію мистецтва та нехтування саме художньою формою (настанова Сталіна – Жданова про доміную «марксистського світобачення в мистецтві»). Соцреалізм не виробив стилю, лише репресивний метод одержавленого мистецтва»³. Розвідка М. Криволапова «Художня критика і проблеми осмислення мистецької спадщини» відкриває перший випуск збірника наукових праць «Мистецтвознавство України». Автор пише: «У повоєнні роки прославлення вождя тривало з посиленою енергією. Цій меті був

підпорядкований і сумнозвісний метод соціалістичного реалізму. Під прикриттям цього методу, вигаданого Ждановим та Горьким і впровадженого Сталіним силоміць, у творчому процесі стали звичними суворі заборони на висвітлення негативних сторін дійсності. Силоміць насаджений метод соціалістичного реалізму виключав будь-який вияв інакодумства в мистецтві та літературі, будь-яку спробу критично поглянути на тіньові сторони життя»⁴. А загалом можемо констатувати: є усі підстави до висновку про те, що очевидна на сьогоднішній день різновекторність розуміння соціалістичного реалізму, який характеризує значний період у розвитку українського радянського мистецтва, спонукає до подальшого вивчення цілої низки нерозв’язаних проблем дискусійного характеру.

Автор дослідження розділяє концепцію Г. Веселовської, яку вчена опублікувала в матеріалі «Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950)», щодо стильових особливостей соціалістичного реалізму доби першої фази українського тоталітаризму. Автор також погоджується з твердженням Г. Веселовської про насильну підміну стильових функцій зображального мистецтва зазначеної доби політичним тиском на митця, що призвело до деформації розвитку мистецьких процесів⁵.

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

¹ Смирнов І. Соцреалізм: антропологічне змінення. *Соцреалістический канон : сб. ст. / под общ. ред.: Х. Гюнтера и Е. Добренко.* СПб, 2000. С. 186.

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

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

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

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

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

2023 року було захищено одразу три кандидатські дисертації на теми, дотичні до розвитку зображального тоталітарного мистецтва. У цих дослідженнях приділено увагу розвитку соціалістичного реалізму як провідному художньому

методу зображального мистецтва до і повоєнного періоду радянської України. Це дисертація Тетяни Мячкової «Творчий спадок українського художника І. Дряпаченка (1881–1936): стилістичні та тематичні пошуки»², дисертація Оксани Полтавець-Гуйди «Художньо-історичні домінанти творчості Віктора Полтавця в українському зображальному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття»³ та дисертація Ірини Ситник «Художня діяльність Тетяни Яблонської в українському образотворчому мистецтві ХХ – початку ХХІ століть».⁴

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

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

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

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

**ПЛАСТИЧНІ МИСТЕЦТВА
НАПЕРЕДОДНІ 1932 РОКУ:
ПОШУКИ І ЗДОБУТКИ**

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

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

* * *

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

Певною мірою питання формування вищої національної мистецької освіти та роль у цій системі Академії мистецтва в Києві розглянуто в дисертації С. Нікуленко «Становлення вищої мистецької школи в Україні (1917–1934)»². Пер-

шими професорами Академії були затверджені Василь Кричевський, Олександр Мурашко, Федір Кричевський, Георгій Нарбут, Михайло Жук, Михайло Бойчук, Микола Бурачек, Абрам Маневич. На початку 1918 р. професором Академії був обраний львівський живописець Олекса Новаківський. Ще до офіційного відкриття Академії мистецтва її професори влаштували ретроспективну виставку своїх творів у Педагогічному музеї. Знаковість події полягала в тому, що в тому самому будинку містилась й Українська Центральна Рада. Наступні виставки відбулися в 1920, 1921 й 1922 рр. Остання оприлюднила твори злочинно знищеного професора Олександра Мурашка. Саме йому належала пропозиція «реорганізувати нашвидку організовану Академію в розумінні її статуту і загального художнього плану»³. Він наголошував, що Київ для України мусить стати тим, чим Париж для Франції, а Мюнхен для Німеччини. Ідейною основою розбудови мистецької школи, безумовно, залишалася ідея національного ствердження народного генія та глибокої поваги до мистецьких досягнень людства⁴.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1922-го року в Академії починають працювати В. Меллер, Л. Крамаренко, Є. Сагайдачний, С. Налепінська-Бойчук, А. Богомазов. Її реорганізовано в Інститут пластичних мистецтв, який, однак, не проіснував і двох років. На 1924 р. припадає початок реорганізації Інституту пластичних мистецтв. Установа одержує приміщення на Вознесенському узвозі, 20.³ «Заснування наприкінці 1917 р. (5 грудня) декретом Центральної Ради Української Академії мистецтв» було «найвизначнішою подією в історії художньої культури і художньої освіти на Україні»⁴.

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

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

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

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

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

1930 рік стане початком репресій, утисків провідних мистецьких ідей і наступу більшовицької ідеології на культуру й мистецтво. Наступного ректора цього закладу – Бернарда Кратка (1934–1936) – 1937-го розстрільного року репресують. Він потрапить до туркменських таборів-катівень⁵.

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

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

* * *

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

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

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

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

працю здійснила кандидат мистецтвознавства В. П. Князева.

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

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

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

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

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

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

Пролеткульти розшифровувалися як масові культурно-освітні й літературно-мистецькі організації пролетарської самодіяльності. До сьогодні їх значення і вплив на українську культуру має діаметрально протилежне осмислення сучасними мистецтвознавцями. Так, Лінн Маллі у статті «Культурное наследие Пролеткульта», вміщеній у найбільшій за останні часи збірці праць і досліджень про соцреалізм «Соцреалістичний канон», доводить безперечно користь цієї організації для загального розвитку європейського мистецтва¹. Принципово іншу позицію бачимо в публікаціях критиків 1950–1980-х рр.²

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ашхабад, Краснококшайск, Орел, Армавир», – напише у статті «Філіали АХРР та ОМАХРР» Ф. Богородський¹.

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

В першому параграфі Статуту, який було офіційно затверджено в серпні 1926 р., АХЧУ задекларувала завдання та бачення мистецьких процесів: «Асоціація художників Червоної України об'єднує діячів мистецтва на підставі активної участі їх в соціалістичному будівництві України. Це завдання асоціація розв'язує шляхом організації художніх сил зображального мистецтва на ґрунті взаємодопомоги, самодисципліни, самовдосконалення, при цьому художники неперушно зв'язані з революційними робітничо-селянськими масами УРСР та виявляють у своїй творчості почуття, ідеї, волю цих мас у зрозумілих, реалістичних образах, співголосних героїчній Жовтневій добі»². Це пояснює неоднорідність АХЧУ зі схожою організацією російських митців АХРР (Асоціація художників революційної Росії), що, безумовно, воювала за сфери впливу. Початком її оприлюднення в Україні слід вважати 1924–1925 рр. АХРР була достатньо агресивною щодо російських сателітів. Так, наприклад, пропозиція московських представників була зустрінута в Україні з непорозумін-

ням, незважаючи на пропоновані документи, які декларували свободи національному мистецтву (не лише українському, а й усім іншим республікам.) Статут АХЧУ справді був дуже подібним до московського аналога, але лише подібним. Низка ключових положень відповідала національним особливостям. Важко сказати, чи був це компроміс, чи врешті митці домовилися не переписувати папери, але статутні норми і застави, прописані в Москві, врешті були прийняті в Харкові і в Києві. Безумовно, український статут АХЧУ був запозиченим із документів АХРР. Зрештою тут і великої помилки не трапилося, бо векторність Центральної, Південної й особливо Східної України була Московсько-Пітерська. Більшість митців мігрувало між трьома столицями, а з початком весни, протягом літа й осені велика кількість російських художників приїздила до України, Криму.

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

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

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

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

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



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

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

«Надзвичайно неоднорідна мистецька ситуація в Україні 1920-х рр. зумовлювалася змаганнями за статус лідера серед різних творчих об'єднань, які намагалися впливати на процеси формування нового мистецтва. Вражаючи на цей час пульсація мистецького життя, інтенсив-

ність виставкової роботи, організація спільних платформ з деклараціями художніх програм, наповнена небаченою енергією, гарячковим поспіхом, за яким притаїлась невпевненість у завтрашнім дні. Відбувалися запеклі дискусії, максималістське заперечення альтернативних ідей, конкуренція за престижне місце в суспільстві, врешті, уявна на поверхні спільність, а насправді прихована потаємна, а згодом і видима боротьба між групами АРМУ, АХЧУ, ОСМУ, ОМУМ, – усе це несло безкомпромісну віру в пріоритети певного напрямку, стилю, певної спрямованості», – напише Олександр Федорук у розвідці 1993 року¹.

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

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

П. Горбенко. Досі існує думка, що «деякий час Асоціація мала формальні підстави вважати себе єдиною організацією, яка відстоювала інтереси українських художників». Насправді достатньо жорстка як для мистецьких кіл вороженча призвела до конкурентного зростання обох найбільших мистецьких угруповань. Провідні сили тодішньої української зображальності все ж розділилися в симпатіях між АРМУ і АХЧУ. В першому пункті статуту АРМУ так визначала свою мету і творчі принципи: «Об'єднати навколо себе всі активні художньо-революційні сили, що стоять на ґрунті марксистсько-матеріалістичного світогляду й стремлять до творення в переходову добу, в умовах радянської дійсності, мистецтва в формах, відповідних до класової ідеології пролетаріату. В фаховій роботі АРМУ звертає особливу увагу на форму й професійну якість, що обумовлює мистецький твір»¹. АРМУ із самого початку формувалась як сила, яка мала протистояти проникненню АХРР в Україну, боротися проти всіх, хто її тут підтримує. У січні 1926 р. керівництво АРМУ склало «Меморандум» на ім'я наркома освіти О. Я. Шумського, під яким поставили свої підписи 44 відомих тоді діячів української культури, серед них: Л. Курбас, М. Біляшівський, Ф. Ернст, І. Врона, В. Василько, М. Семенко, С. Бондарчук, О. Довженко, В. Пальмов, А. Середа, М. Бойчук, Б. Кратко, М. Жук, В. Татлін, М. Бурачек та інші². Крім перерахованих у цитаті імен, слід додати прізвища активістів руху – О. Богомазова, К. Гвоздика, В. Касіяна, В. Меллера, І. Падалку, С. Прохорова, В. Єрмилова, О. Хвостенка-Хвостова. Насправді організація була напрочуд потужною. Різні джерела згадують про різну кількість її членів. Однак можна з упевненістю сказати, що членів було не менше ніж 1760 осіб. Національна складова провідних документів об'єднання та бажання самоідентифікації в тодішньому світовому мистецькому соціумі привернули увагу творчої молоді. З'явилися філії практично в усіх розвинених мистецьких центрах – Києві, Харкові, Дніпропетровську, Умані, Одесі. «Меморандум» – головний тодішній документ «пройнятий щирою стурбованістю незадовільним станом зображального мистецтва і роз-

витком художнього життя в Україні, причина якого вбачається у викривленні національної політики, у державному потуранні експансіоністських щодо України прагнень АХРР, у непатріотичних діях АХЧУ, яка пішла на згоду з російською організацією і, отже, представляла її інтереси в Україні. У лютому – березні 1926 р. АРМУ провела ряд доповідей і дискусій в Києві, Харкові, Одесі, основним змістом яких було ставлення до АХРР, її діяльності і мистецьких принципів»³.

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

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

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

³ Врона І. Українське малярство на реконструктивному зламі. *Критика*. 1931. № 3. С. 25–27 ; Сараб'янов Д., Шатських А. Казимир Малевич: Живопись. Теория. Москва, 1993.

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

З діяльністю АРМУ, безперечно, пов'язане загальне піднесення мистецького життя Східної України (зокрема, мистецької освіти, художньої критики тощо). Слід згадати, що до АРМУ входив М. Глущенко, який мешкав тоді за кордоном¹. Головою Центрального бюро Асоціації був мистецтвознавець, ректор Київського художнього інституту І. Врона. Попри всі намагання в об'єднанні творчих зусиль майстрів і творчих напрямків, у реальному житті справи були іншими. Частина учасників процесу не стала миритися з достатньо тоталітарними проявами укорінення засад організації. 1926 р. з АРМУ вийшли В. Татлін, Є. Сагайдачний, 1927 р. покинула Асоціацію і група художників на чолі з А. Тараном, які невдовзі організували Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ). 1930 р. Бюро Київської філії разом із членами ОСМУ також покинули АРМУ й заснували об'єднання «Жовтень», яке не проіснувало й року і також розкололося в березні 1931 року, а члени «Жовтня» разом з АРМУ утворили Всеукраїнську асоціацію пролетарських художників (ВУАПХ). Цей гурт проіснував до ліквідації всіх мистецьких угруповань у квітні 1932 року, але на яскраві акції чи виставки так і не спромігся. Як й ідеологи АРМУ, вони декларували бажання співпрацювати з провідними митцями європейських країн, але крім поодиноких контактів далі справа не зрушилася.

АРМУ намагалася втриматися в захопленій мистецькій ніші, організовуючи виставки з практично обов'язковим виданням буклетів, проспектів та каталогів. У журнальних та га-

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

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

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

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

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

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

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

Протягом двох років, починаючи з 1929, існувало малочисельне об'єднання (УМО). Мож-

на сказати, що це була київська філія АХЧУ. До складу УМО входили переважно художники старшого покоління – Ф. Кричевський, К. Трохименко, І. Їжакевич, М. Козик, Ф. Коновалюк, В. Коровчинський, Г. Світлицький, О. Сиротенко, Т. Тимощук, І. Хворостецький, І. Шульга, М. Прахов. Під популярним у ті часи гаслом «Мистецтво – в маси!» УМО організувало в рік свого заснування пересувну художню виставку в Ромнах на Полтавщині, на якій експонувалося близько 150 робіт 22 художників³. Об'єднання припинило діяльність в 1931.

Численні згадані мистецькі об'єднання, кількість яких множилася, переставали бути надійним засобом згуртування художніх сил. В мистецькому житті почали перемагати тенденції гурткової замкненості: інтереси своєї організації часом заступали загальні інтереси розвитку мистецтва. У такий час Народний комісаріат освіти України намагається перешкодити вільному зростанню об'єднань та мистецьких групувань. Він висуває ідею «об'єднання усіх існуючих угруповань», – прочитаємо в промові М. Скрипника на партнаradі в справах зображального мистецтва ЦК КП(б)У⁴. Була зроблена спроба з'ясувати принципові розходження між двома найчисленнішими об'єднаннями. Однак ні АРМУ, ні АХЧУ сформулювати їх чітко не змогли.

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

³ Каталог I-ої пересувної художньої виставки: живопис, графіка, рисунок. Ромни, 1929.

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

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

² Нариси з історії українського мистецтва. Київ, 1966.

су і профспілки¹. Однак і цього разу бажання федеративного об'єднання всіх наявних художніх організацій не трапилося.

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

У маловідомій праці М. Горького 1928 р. «Про звеличених і “Початківців”» майбутній світоч соціалістичного реалізму й один з ініціаторів знищення незалежних мистецьких угруповань країни вперше підводить теоретичну базу необхідності об'єднання в єдині Спілки і непримиримість до опонентів. Роблячи це хитро, він посилається на давно мертвого Леніна. «Без бійки не проживеш», – говорив В. І. Ленін. Він завжди говорив те, «що треба», – чудова звичка була у нього. І далі «Так, “без бійки не проживеш”. Тому розбіжності, що існують між літературними групами, цілком природні. Вони були б набагато повчальніші і корисніші, коли б “визнані таланти” й літературні пастирі не загострювали їх своїм самолюбством, своїм чванством. Представники окремих літературних груп ведуть дебати між собою в тоні, не гідному товаришів, людей, які роблять єдину колективну справу. Коли б літературні суперечки провадилися в тоні, більш строгому ідеологічно, більш серйозно і спокійно, менш чванливо і без брутальних особистих вихваток, – провінціальні літературні гуртки не писали б от таких спра-

ведливих заяв: “Однією з перешкод для нашого навчання є гостра боротьба літературних груп і напрямків. Дуже важко писати, та ще вчитись писати, у безперервних бійках і підсиджуваннях”». Невідомі робкори з твору Горького у цитатах зі своїх листів пояснюють відверто мовою партійних керманічів: «...чесній пролетарській душі добре чути в цьому шумі базар, гендлярство», «Ми – чорнороби, нові мітли, які повинні чисто вимести із сміттям все погане», «Я знаю, що неук, але боюся заразитися буржуазною культурою», «Бий, але навчи». Перший пролетарський письменник резюмує: «Ці люди варті найглибшої уваги і всілякої допомоги, бо вони – інтелектуальна сила трудового народу, майбутні «хороші» журналісти, письменники, люди революційно-культурного діла і оплот проти жаб міщанства, що знову починають квакати. Бити їх – б'ють з охотою, але вчать – погано і майже завжди – жорстоко!» Стаття закінчується вироком: «Якщо ми справді хочемо створити нові, більш “людяні” взаємовідносини серед людей, ми, очевидно, повинні розпочати створення “нової культури” у своєму середовищі»².

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

¹ Комашка А. Проект платформи Всеукраїнської федерації художніх об'єднань (ВУФХО). *За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві*. Харків, 1931. С. 51–56.

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

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

Партійне керівництво СРСР і УРСР вирішило «допомогти консолідувати» художню гро-

мадськість країни. В умовах гострої політичної боротьби розпочався тотальний рішучий наступ на будь-яке незалежне вільнодумство. З’явилась відома Постанова від 23 квітня 1932 р., де було визначено єдиний творчий метод радянського мистецтва – соціалістичний реалізм.

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

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

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

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

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

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

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

підтримкою М. Бойчук побував у Мюнхені, а згодом потрапив у Париж (1907 р.).

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

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

У вересні 1910 р., після короткочасної подорожі з Парижа в Італію, М. Бойчук знову повертається до Львова, де розташовується в Науковому товаристві ім. Т. Шевченка, у майстерні знаменитого І. Труша, звільнений з нагоди спорудження останнім власного будинку³. У Львові продовжується активна та наполеглива праця. Проте характерно, що тут йому не вдається сформувати потужної творчої групи однодумців, як у Парижі. Новаторські ідеї М. Бойчука у Львові дуже добре сприймаються, але не виокремлюються особливо. Бачення мистецьких проблем М. Бойчуком споріднене з творчими думками, виразниками яких були такі

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

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

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

відомі постаті, як О. Кульчицька, І. Труш, О. Новаківський, А. Манастирський, О. Курилас та ін. В сенсі потужного подальшого впливу вирізняється хіба що знайомство з Ярославом Стефановичівною (згодом Музикою) і Миколою Федюком. Зустрічі з М. Бойчуком стали значною мірою вирішальними для подальшого формування творчої долі згаданих художників. Можемо також стверджувати про вплив (хоч і не безпосередній) М. Бойчука на відомого у Львові випускника Краківської академії, «неовізантиста» Михайла Осінчука, якому Наукове товариство ім. Т. Шевченка передало майстерню після виїзду Учителя в Київ¹.

Восени 1917 р. в житті М. Бойчука настає докорінний перелом – його обирають професором новоствореної Української академії мистецтв у Києві та запрошують очолити майстерню монументального мистецтва. Факт заснування унікального навчального закладу в Києві в історичному зрізі усього ХХ ст. важко переоцінити. Він насамперед підкреслював загальноєвропейський рівень тогочасного українського мистецтва. Прикметним можна вважати той факт, що Українська академія принципово відрізнялася від єдиної в тодішній Російській імперії та однієї з найконсервативніших у Європі – Петербурзької академії мистецтв. «У новоствореній Українській академії мистецтв (пізніше – Київський художній інститут) Михайло Бойчук очолив монументальну майстерню. Викладацька діяльність поєднується в цей щасливий для майстра період з державним замовленням. Разом зі своїми учнями Рокицьким, Шехтманом, Івановою він розписує фрескою наприкінці 1920-х рр. селянський санаторій біля Одеси, склавши таким чином паралель до мексиканської школи Дієго Рівєри»². Важливість створення навчального закладу в Києві усвідомлювали видатні діячі культури і мистецтва. Так, зокрема, на Першому всеукраїнському з'їзді художників Олександр Богомазов говорив: «...Тільки створення вищої художньої школи у Києві, вільної від академічної рутини і плазування перед авторитетами, може по-справжньому сприяти розквіту українського мистецтва в колах сучасних європейських художніх течій»³.

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

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

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

Поруч з М. Бойчуком в Українській академії мистецтв викладали досвідчені художники і педагоги – Микола Бурачек, Михайло Жук, Василь і Федір Кричевські, Олександр Мурашко, Георгій Нарбут та інші. Немало викладачів були відвертими прихильниками новітніх авангардних течій – Олександр Богомазов, Віктор Пальмов, Казимир Малевич, Володимир Татлін. Важливим елементом усього процесу навчання була різноманітність творчих поглядів і методів, можливість їхньої вільної адаптації та вибору студентами. Слід, однак, відзначити, що пріоритетну роль все ж відігравали пошуки національної специфіки сучасного українського мистецтва, поєднання традицій із сучасністю. Святослав Гординський так писав про ті роки: «Творці Академії були і є представниками національного мистецтва, яке виростало з повсякденних потреб, але базувалося на історичному досвіді і національних аспіраціях викристалізувати типові риси українського мистецтва так, щоб воно стало рівнорядне серед мистецтв інших народів. Не дивно, що найбільший вплив на розвиток мистецтва в Україні мали митці, сильно закорінені в традиції: Нарбут у козацькому бароко, Василь Кричевський у народнім мистецтві, Бойчук у візантиці – стилі, що найдовше з усіх домінував в українському мистецтві»⁴.

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

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



М. Бойчук. Дівчина біля дерева. Поч. 1910

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

Важливо відзначити той факт, що київський період діяльності М. Бойчука не починався з нової позначки, а був практичним продовженням його праці в Парижі: «Перші кроки київської школи Бойчука мають багато спільного з паризькою в концептуальному й пластичному смислі. В них особливо відчутна заангажованість мистецтвом народного примітиву, прихильність до елегантних мотивів, ідилічних селянських образів, улюблених алегорій, сповнених розважливості, зосеред-

женості й щирої простоти. Цим творінням не раз бракує професійного досвіду, зате є принадна наївність, довірливість, глибоке почуття»³.

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

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

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

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

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

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

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

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

До речі, останній дослідницький матеріал про М. Бойчука та його школу було опубліковано у збірці мистецтвознавчих досліджень «МІСТ» (головний редактор О. Роготченко) наприкінці 2003 р. Це стаття на той час уже покійного В. Афанасьєва, рукопис якої було люб'язно надано дочкою вченого. В публікації «Комплексне художнє оформлення Селянського санаторію на Хаджибеївському лимані біля Одеси 1928 року» В. Афанасьєв чи не вперше доводить неминучість знищення М. Бойчука радянською владою саме після переможного завершення роботи в санаторії. Автором проекту був архітектор В. Ціммер, замовником – Курортне управління Наркомату охорони здоров'я України¹.

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

Закінчення роботи над фресками санаторію і розпочата політична боротьба в мистецьких угрупованнях остаточно розмежували колектив Укра-

їнської академії мистецтв на табори. Звичними стають ідеологічні провокації та доноси. Критичні висловлювання переростають у політичні звинувачення. Лише сама згадка про мексиканське «капіталістичне» мистецтво могла наразити на неприємність. Годі було сподіватись, що запозичення площинних прийомів у всесвітньо відомого закордонного митця минеться молодим монументалістам: «У тому ж 1928 р. М. Бойчук з групою своїх учнів одержав замовлення виконати художнє оформлення селянського санаторію. Безумовно, що свіжі враження від недавньої зустрічі і знайомства з творчістю Д. Рівєри³ були в центрі зацікавлених обговорень творчого колективу. Конкретні ж ознаки впливу мексиканських зразків помітні у загальній експресії, у виразності лапідарної форми, в пластичному узагальненні окремих груп, персонажів (особливо в композиціях М. Рокитського, якому вони, очевидно, найбільше імпонували»⁴.

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

Звичайно, не є збігом обставин те, що перші прояви ворожості до М. Бойчука та до його послідовників з'являються саме в газеті «Вечірній Київ» (від 29 та 31 травня 1929 р.). Обидві частини статті опубліковані в рубриці «ИЗО» (газета тоді виходила російською мовою) і підписані М. Бабенком. В матеріалі від 29 травня під назвою «Что такое “бойчукизм”? Призрак Византии и современная украинская живопись» (частина 1) М. Бабенко друкує свої враження від творчості М. Бойчука⁶. В цьому матеріалі ще немає комуніс-

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

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

³ Тут В. Афанасьєв має на увазі зустріч В. Седяра з Д. Рівєрою в Москві й лист В. Седяра до О. Павленко з описанням цієї зустрічі.

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

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

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

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

Важко сказати, що трапилося протягом двох днів, але наступна стаття того самого автора

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



М. Бойчук. Пророк Ілля. Поч. 1910

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

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

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

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

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

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

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

«Учитель» та його «школа» були практично завчасу приреченими. М. Бойчука було страчено 13 липня 1937 р. Монументальні твори М. Бойчука та його колег В. Седляра, І. Падалки, С. Налепінської, М. Касперовича та інших бойчукістів були знищені, а їхні імена надовго зникли зі сторінок історії радянського мистецтва. Сьогодні важко віднайти бодай ескіз чи студентський малюнок доби 1930-х рр. Здавалося, що все, пов'язане з ім'ям геніального Михайла Бойчука та його учнів, або вже давно знайдене і відоме, або пропало навіки. У цьому дослідженні авторів двічі вдалося наблизитися до першоджерел мистецької спадщини М. Бойчука та його кола. Першим був запис розмови з київським художником В. Забаштою, який працював у 1973 р. на посаді декана в Київському державному художньому інституті й намагався врятувати фрески бойчукістів, що відкрилися після пожежі в одній із майстерень другого поверху, у лівому крилі. Реставрація розписів була заборонена, і за наказом тодішнього керівництва вони знову були замальовані. Фотографування також заборонили, проте існує детальний запис розповіді про зображувані мотиви².

Другим відкриттям стало темперне зображення на фанерному щиті. Припускаємо, що цей твір з огляду на спосіб компонування фігур, насиченість сюжету дійовими особами, колористичну манеру (наприклад, червона хустка жінки намальована на тлі червоної сорочки чоловіка) може належати В. Седляру. Саме такий рідкісний

прийом у живописі використовували І. Падалка та В. Седляр. Характерними в цьому живописі є портретні зображення, близькі до творів В. Седляра «Портрет художниці О. Павленко» (1927) й «У школі лікнепу» (1924–1925). Портретні образи тут, особливо жіночі, надзвичайно споріднені з віднайденим твором. Отже, можемо зробити припущення, що це могли бути ескізи чи навіть фрагмент невідомого розпису. Про змалювання робітничого класу у фресках, а також про знищену фреску роботи М. Гурвича для Клубу моряків в Одесі згадує, зокрема, М. Бовн у найбільшому на сьогодні дослідженні соцреалізму³.

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

* * *

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

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

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

³ Bown M. *Socialists Realist Painting*. London, 1998.

**ТЕРМІНОЛОГІЧНА ВИЗНАЧЕНІСТЬ
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ЯВИЩ
1920–1980-х**

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

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

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

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

держави, Перший секретар ЦК, відриває себе від невідкладних господарських справ, щоб висловити вагоме слово з естетичних проблем країни»¹.

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

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

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

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

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

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

Таким чином, був побудований механізм, за допомогою якого стало легко керувати культурою. Вже згодом на базі новостворених спілок запрацювали принципи ідеологічного складника, які й завершили ствердження державного стилю в його офіційній іпостасі. Отже, виникла

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

літарної доби. Свобода творчості в такий спосіб зводиться нанівець. Можна погодитися з Х. Гюнтером, який досліджував розвиток соціалістичного реалізму й дійшов висновку, що радянське мистецтво складається з кількох головних архетипів, формальні особливості яких й організують так званий канон соцреалізму¹. Вчений вбачає п'ять необхідних складників фази розвитку й існування соціалістичного реалізму як окремої гілки радянської зображальності: «Тоталітарне суспільство як синтетичний витвір мистецтва схоже на гладку непроникну поверхню, для створення якої використовуються різні елементи – надреалізм, монументалізм, класицизм, народність і героїзм. За внутрішнім станом цей синтез мистецтв – насильницька гармонія, за зовнішнім проявом – агресивна героїка»². Згідно з Х. Гюнтером, канон – це не що інше, як «система регулювання мистецтва», яка виконує дві основні функції – «стабілізуючу» й «селективну»³. Німецький учений, таким чином, пропонує декілька обов'язкових складників мистецького процесу, які в кінцевому підсумку формують поняття «соціалістичний реалізм». Протоканоном є перша стадія фундаменту пропонованого у творі образу, далі – канонізація, тобто формування систематичного цілого стосовно збережених традицій зображальності в тих країнах, де мистецтво існувало й раніше у вигляді сакральних форм, архітектурного надбання, скульптурної класики тощо. Це давало митцю можливість правильного використання нового способу з урахуванням старих традицій за умови, що база знань і минулих досягнень творця не домінувала в новому творі. Далі канон губить себе як нове слово в культурі й перетворюється на звичайний складник у створенні твору зазначеної пори, закінчуючи існування в останній, постканонічній стадії, яка і є кінцевою точкою тоталітарного складника в мистецтві. Остання фаза наступала з появою нового соціального устрою та знищенням рудиментів минулого. Х. Гюнтер розглядає мистецтво доби соціалістичного реалізму з позицій соцреалістичного централізму, що, на наш погляд, є не досить переконливим, адже на створення умов для існування нового стилю, який в

Україні перетворився на стиль-метод, впливали чинники, котрих не існувало в інших країнах, що пережили тоталітарну сваволу.

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

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

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

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

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

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

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

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

Утвердження «єдиного методу-стилю» було необхідне для державного апарату передусім тому, що визначало рамки «правильності» поглядів і творчих діянь. Відповідно, усе, що не вписувалося в чітко прописані умови, оголошували поза законом з відповідними наслідками, аж до фізичного знищення не тільки творів, а й творців. Соцреалізм був також необхідний та важливий для радянської тоталітарної системи з огляду на потребу більш дієвого та жорсткого контролю за творчими особистостями, з одного боку, та для кращої пропаганди своїх ідеологічних засад – з другого. Протистояння та непримиренна боротьба митців пролетарських і непролетарських точилися увесь час існування радянської держави. І якщо у 1920-ті роки це виявлялося у формі активної агресивної критики «чужих елементів», яких було достатньо у вигляді різноманітних мистецьких об'єднань, течій, клубів, то вже у 1930-ті роки, після згорання «нової економічної політики» і втілення в життя «ленінського плану побудови соціалізму», який охоплював індустріалізацію промисловості, колективізацію сільського господарства та культурну революцію, змінилися форми й методи і критики, і боротьби. Системі необхідно було створити потужну ідеологічну машину, яка б допомагала «радо» заганяти селян у колгоспи, а робітників – на численні безоплатні індустріальні будови. Тоталітарна система потребувала мистецтва, яке б «підіймало населення на трудові подвиги», прославляло б ідею рабської

неоплачуваної праці заради примарних ідей світового майбуття. Основний кістяк художників-соцреалістів становили в цей час митці, близькі до групи АХР (Асоціація художників Росії) та АХЧУ (Асоціація художників Червоної України). Вони уявляли себе «новими пересувниками», часто спостерігали за своїми героями на заводах, фабриках, новобудовах, у казармах, поділяючи з ними всі тяготи праці та побуту. Та, на відміну від класичного реалізму, вони зображували не реальні картини побаченого, а зовсім навпаки – те, що необхідно було бачити крізь рожеві окуляри «соцреалізму». Так з'являлася картина радісного й щасливого життя «будівників соціалізму» (правопис тих років), а пізніше «будівників комунізму», для яких тимчасові труднощі не могли бути й не були перепорою. Саме такі художники й становили ударну групу нового творчого методу-стилю. Вони першими увійшли до новостворених спілок.

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

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

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

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

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

Як відомо, ленінське бачення мистецтва ґрунтувалося на принципах домінування інтересів пролетаріату, на тому, «що мистецтво належить народу», і, відповідно, мистецтво повинне бути заснованим на почуттях, думках і вимогах широких мас трудящих і «зростати разом з ними». Як бачимо з вищенаведеного, соціалістичний реалізм як стиль і як метод повністю відповідав інтересам керівної тоталітарної верхівки, був побудований на засадах «класовості» та «партійності». Водночас концептуальними принципами соцреалізму, обов'язковими для виконання усіма його послідовниками, були: народність, ідейність і конкретність. При цьому в усі ці принципи закладалося інше, відмінне від загальноприйнятого у світі, наповнення. Так, під «народністю» мали на увазі зрозумілість мистецтва для простого люду, використання в художніх практиках елементів народної творчості як обов'язкового компонента. Категорія «ідейність» вимагала від митця здатності показувати світ крізь призму комуністичної ідеології: змальовувати мирне щасливе життя, побут, пошук шляхів до світлого майбутнього, героїку вчинків заради щастя всього людства тощо. Завданням категорії «конкретність» було показувати процес історичного розвитку (зрозуміло, що винятково відповідно до марксистсько-ленінсько-сталінської, а після смерті Й. Сталіна – лише марксистсько-ленінської формаційної теорії та матеріалістичного ставлення до філософії). Окрім того, метод соціалістичного реалізму охоплював також використання набутків світового реалізму, але зі своєрідним, «творчим» підходом. Йшлося про те, що соцреалізм як метод передбачав зв'язок з тогочасною дійсністю, причому домінантою була активна участь мистецтва в побудові соціалізму. За таких умов завданням методу соцреалізму було викликати в кожного художника щире розуміння сутності подій, що відбувалися в країні, вміння оцінювати явища суспільно-культурного життя в їхньому діалектичному розвитку та взаємодії¹. Цей метод був, по суті, конгломератом реалізму та радянського романтизму, оскільки поєднував героїчне та романтичне з «реалістичним утвердженням справжньої правди навколишньої дійсності». Зрозуміло, що митці, які користувалися цим методом активно, були «у фаворі» тоталітарного радянського режиму: вони отримували великі замовлення, мали можливості відпочивати в престижних санаторіях і будинках відпочинку,

жити в окремих багатометрових квартирах у будинках художників, які зводили коштом Спілки художників у престижних районах міст, мати власні творчі майстерні, від'їжджати в закордонні відрядження тощо. Таким чином держава та владні структури стимулювали створення потрібного їм та ідеологічно правильного мистецького продукту. Такі, на перший погляд, правильні й незаангажовані формулювання – народність, конкретність, ідейність – ніби й не містили жодної загрози. Соцреалізм як поняття був побудований на тому, аби митець умів робити «правдиве зображення» тільки в «революційному розвитку». Саме в цій сентенції полягає сутність методу та стилю – у вмінні бачити й відображати те, що треба партії, уряду та мистецькому очільнику. Затверджений метод соцреалізм був підпорядкований єдиній «соціалістичній доцільності».

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

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

Для розуміння принципів соцреалізму важливого значення набувають філософські заса-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Роботи вітчизняних мистецтвознавців після воєнного періоду звертаються до тлумачення художнього методу переважно з погляду естетичної науки, керованої творами К. Маркса, Ф. Енгельса, В. Леніна, Й. Сталіна: «Недарма питання про художній метод, про реалістичний спосіб підходу до відображення дійсності, а саме питання про метод соціалістичного реалізму – найбільше критикується буржуазними теоретиками мистецтва та їх ревізіоністськими прислужниками»². Зро-

зумілим було і тоді, і зараз, що метод художньої творчості великої держави на пряму залежить від ідейної естетики та наявності узагальнення в художньому творі при оцінці відповідності зображеної дійсності засобами мистецтва. Форма і зміст, як і ступінь дозволеного тоталітарною ідеологією, стають першочерговими складниками в розумінні пропонованого стилю-методу. Буквальне розуміння переданого в мистецькому творі – в живописі, графіці, скульптурі – не передбачало прихованого підтексту. Твір мусив бути зрозумілим усім верствам населення – від школяра молодших класів до академіка. Внутрішній конфлікт зводився до мінімуму, залишаючи місце лише конфлікту зовнішньому, зображеному безпосередньо у творі. Алегорія чи езопова мова могли бути розцінені як прояв антирадянщини. Жодного підтексту в офіційному мистецтві не передбачалося. Ідеальним вважали твір, що нагадував фотографію, тобто зображення навколишнього життя мусило бути насамперед реальним, а вже потім реалістичним. Зрозумілі народу твори Т. Яблонської, К. Трохименка, В. Касіяна, Г. Меліхова, Г. Глюка друкували в центральних кольорових журналах і розповсюджували листівками багатотисячним накладом. Світогляд митця розвивався та формувався паралельно до світогляду глядача.

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

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

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

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

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

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

¹ Вельфлін Г. Основные понятия истории искусств. Ленинград: Академия, 1930. С. 186.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вивчаючи інший складник соцреалізму – «народність», слід зазначити таке. Офіційні московські радянські мистецтвознавчі інституції до мистецтва національних меншин ставилися зверхньо. Водночас, розуміючи свою перевагу й не боячись потрапити під місцеву критику, вони дозволяли собі висловити й досить прогресивні думки: «“Національний ухил” в цей час позначився явно (хоча, звичайно, не всі мистецтвоз-

навці та критики поділяли його) і в деяких інших республіках...»³.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Дедалі більше зацікавлення проблемами «атмосфери незгоди» у мистецькому житті України перших двох повоєнних десятиліть дало поштовх до вживання терміна «нонконформізм». Його ви-

вченням займаються історики й культурологи, мистецтвознавці, літературознавці, соціологи, психологи та представники інших наукових професій. Такий широкий інтерес зумовлює необхідність чіткого термінологічного визначення застосовуваних понять.

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

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

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

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

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

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

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

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

У розвідці «Іконографія нонконформізму» Леся Смирна напише: «Нонконформізм як ан-

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

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

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

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

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

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

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

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

До першої групи належать видання, що вийшли друком протягом досліджуваного періоду 1940–1960-х років. Такі газети, журнали, каталоги виставок, монографії та збірки мистецтвознавчих досліджень стали безпосередніми свідками подій. Йдеться про періодику, дотичну до зображального мистецтва часу, що досліджується. Їхня кількість невелика, але зміст кожного джерела залишається дуже важливим, оскільки несе відбиток часу. У Росії виходили журнали «Творчество», «Искусство», в Україні – «Образотворче мистецтво», «Малярство і скульптура», «Нова генерація», «Українське мистецтво». Питаннями зображального мистецтва дотично опікувалися журнали «Будівництво і архітектура» та «Київ соціалістичний», на сторінках яких доволі часто з'являлися розповіді про митців – як українських, так і закордонних. На шпальтах цих видань у перші повоєнні роки велася неприхована пропаганда соціалістичного реалізму, яка за своєю сутністю була ідеологічним тиском. Власне, нічого нового в такому висновку й не могло бути, адже статутною нормою радянських видань, особливо українських, залишалася боротьба з проявами імперіалістичного минулого – насамперед з формалізмом та імпресіонізмом, з українським буржуазним націоналізмом та космополітизмом. Переважна більшість статей повчала митців працювати в дусі постанов партійних з'їздів та персональних виступів керівників держави, у промовах яких референти обов'язково згадували «культурні» питання. Мистецтвознавчі статті та розвідки відповідали духові часу й мали риси політичного замовлення. Ідеологія мала розгалужену систему, у якій надійним помічником було друковане слово. В ієрархії засобів утримання в покорі працівників культурного фронту до появи телебачення та розгалуження ліній радіо те-

риторією республіки преса залишалася найбільш дієвим інструментом ідеологічної пропаганди. Схема була відпрацьована до дрібниць. Спершу з'являлася стаття в газеті чи журналі, яка розвічувала негативні аспекти у творчості окремого митця чи групи митців. Одразу після оприлюднення критики друкували матеріал-відповідь, який, як правило, мало походив на полеміку чи обговорення. Були зафіксовані випадки, коли дописувачі використовували прийом так званої езопової мови, але таких проявів вільнодумства зафіксовано вкрай мало. Архівні матеріали, що дійшли до нашого часу, підтверджують сказане. У тексті дослідження автор неодноразово звертатиметься до конкретних публікацій, котрі нищили митців та мистецтвознавців, творчість яких не збігалася з магістральною лінією комуністичної партії. Численні публікації в газетах і журналах ставали предметами неодмінних обговорень і відповідних на них реакцій. Нерідко серйозні наукові статті мали в собі елементи езопової мови – про дійсний стан речей можна було «прочитати» лише між рядками.

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

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

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

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

Багато українських мистецтвознавців намагалися донести правду до читача на сторінках місцевих газет і в мистецтвознавчих збірниках,

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

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

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

У такій ситуації годі було б сподіватися на схвальні відгуки з приводу автентичності українського мистецтва. У 1949 році недотримання правил стосовно доктрини «Україна – молодша сестра Росії» цілком реально могло закінчитися в'язницею: «Давній ворог російського реалістичного живопису, І. Врона і тут користується з нагоди, щоб звести новий наклеп на органічний зв'язок українського живопису з традиціями славної російської реалістичної школи. Знову він діє випробуванним дворушницьким методом. В одному місці пише, що збереження майстрами-реалістами своїх творчих принципів і передача їх

молодшому поколінню були “живою традицією, живим вкладом у радянський живопис кращої спадщини російського реалістичного живопису, на якій виховалися ці старі художники в дореволюційні часи”. А кількома рядками нижче заявляє: “З часу 6-ї Всеукраїнської виставки цілком ясно визначилися реалістичні позиції живопису. Великим кроком було тут посилення і зміцнення творчих зв'язків з мистецтвом великого російського народу, що змінили нездорові попередні тенденції до ізоляції”. Важко уявити собі зухваліший наклеп на радянське мистецтво! Ні у російських, ні в українських радянських художників ніколи не було тенденцій до ізоляції. Ці тенденції марно намагалися насадити вороги радянського народу – українські буржуазні націоналісти і формалісти. Але партія Леніна – Сталіна, на щастя радянського народу, на щастя радянського мистецтва, розгромила цих виродків»⁴.

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

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

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

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

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

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

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

Наприкінці сімдесятих років у мистецтвознавстві, хоча й абсолютно радянському, відчувалися певні демократичні зрушення. Проблемам тоталітарного минулого й тоталітарного мистецтва об'єктивної оцінки ще надано не було. Комітет державної безпеки продовжував боротьбу з «інакодумцями», а у творчих спілках активно працювали партійні та комсомольські організації, головами яких обирали митців, котрі обов'язково співпрацювали з КДБ. Загальні проблеми нестабільної радянської економіки та політики, як міжнародної, так і внутрішньої, послаблювали тиск на митця, але злочини влади під час Голодомору, війни, окупації ще не були викриті. До кола мистецтвознавчих досліджень почали потрапляти поодинокі фігури знищених радянською владою митців. Виправдати Бойчука та «бойчукізм» мистецтвознавці ще боялися. Розмірковуючи над цим явищем, згадуємо й цитуємо сумнозвісну

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

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

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

статтю Г. Радіонова «Разгром бойчукизма и художественное образование. Письмо с Украины»⁴. Матеріал, який, по суті, став вироком українському генію, подавався тут як полемічний: «Напевно, найбільшою помилкою такого типу було за судження “бойчукізму” в тих формах, в яких воно проходило в українській (та й не лише в українській) художній критиці 1933–1937 років. І помилка ця полягала не в тому, що критика показала слабкі сторони творчої практики та естетичної теорії М. Бойчука, вказала на схематизм та стилізацію деяких, особливо ранніх, його розписів... В інших республіках, можливо, не було настільки великої фігури, як М. Бойчук, критика якої набула б такого сильного резонансу. Але і в інших республіках були вульгарно-соціологічні помилки»⁵.

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

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

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

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

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

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

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

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

Надмірна пересторога щодо українського мистецтвознавчого цеху була задіяна найбільше з усіх союзних республік СРСР. Недослідження та неоприлюднення творів неофіційного ґатунку, призвели до майбутнього висновку, що в Україні взагалі не існувало іншого, окрім офіційного, мистецтва. Насправді таке судження було великою помилкою. Сьогоднішня зацікавленість

українським мистецтвом нонконформізму свідчить про правильність висновку. Справедливо згадати, що в Російській Федерації тиск на митця був значно меншим. Московські та ленінградські мистецтвознавці досліджували й оприлюднювали зображальне мистецтво російських художників неофіційного спрямування і навіть робили виставки таких творів. Межа офіційного й неофіційного мистецтва прибалтійських республік взагалі була на користь приватної творчості.

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

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

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

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. 1048 с.

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

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

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

Мистецькі процеси доби довоєнного та повоєнного періодів вивчав київський мистецтвознавець Василь Андрійович Афанасьєв (1921–2002). Його перша велика книга «Український радянський живопис» вийшла друком 1962 року¹. Наступна праця – «Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві» (1967)² – побачила світ через п'ять років. Уже в цих дослідженнях молодий учений намагався донести приховану раніше інформацію про нищення українського мистецтва та про шляхи втілення методу соціалістичного реалізму, ховаючись за цитати вождів та витяги з партійних документів. Вперше за післявоєнний період український читач зустрічав прізвища художників, що мали стосунок до страченої школи Михайла Бойчука. У 1973 р. В. Афанасьєв видав наступну велику книгу – «Риси сучасності»³. Робота переважно присвячена зображальному мистецтву 1960–1970-х, тут у вступі, висновках і в окремих главах словосполучення «соціалістичний реалізм» трапляється набагато рідше. Та й висловів революційно-агітаційного характеру автор потроху позбувається. У главі «Соціалістичний реалізм – надійна основа дальшого розвитку і зростання українського мистецтва» читаємо: «Діалектична складність взаємообумовленості творчого методу і художньої практики полягає в тому, що, залишаючись надійною основою і головною рушійною силою розвитку українського радян-



ського мистецтва, метод соціалістичного реалізму сам розвивається і збагачується. Вірність принципам соціалістичного реалізму зовсім не означає суворого дотримання певного кола традицій, прийомів і художньо-виражальних засобів, хоч вони колись і прислужилися розвитку радянського мистецтва»⁴. 1977 р. у збірнику «Теоретичні проблеми радянського мистецтвознавства» В. Афанасьєв надрукував теоретичну статтю «Веління часу»⁵. У ній мистецтвознавець наголошує, що в контексті брежнєвського виступу можна зрозуміти, що боротьба за ідеали соціалістичного реалізму вже давно виграна. Це мистецтвознавець підтверджував завершальною фразою дослідження: «Причини цих зрушень коріняться в закономірностях розвитку нашого суспільства, яке вимагає уважного перегляду багатьох усталених поглядів на мистецькі проблеми, на критерії художньої цінності, з тим щоб повніше і ефективніше використати в інтересах народу велику виховну і перетворюючу силу мистецтва

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

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

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

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

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

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

Мистецтво тоталітарних країн з його часом неадекватними проявами досліджували вчені різних країн. Починаючи з 1960-х років, при університетах Німеччини, Англії, США відбувалися дискусії та круглі столи, що збирали велику кількість учених зі всього світу. Звичайно, мистецтво країн СРСР займало провідне місце у вивченні процесів дегенеративного розвитку культури невільного соціуму. Питанням спотворення української зображальності приділялося багато уваги. Для цієї роботи, що базувалася на конкретних фактах і дослідженнях великої кількості мистецтвознавців і культурологів України та колишнього СРСР, напрацювання закордон-

них колег у цьому питанні було корисне, адже світова мистецтвознавча спільнота була зацікавлена у вивченні культурних процесів саме повоєнного періоду, пояснюючи інтерес тотожністю цілої низки процесів. Українське радянське мистецтво, що активно розвивалося в напрямку запрограмованого стилю-методу – соціалістичного реалізму, – мало спільні риси з італійським неореалізмом, що був репрезентований працями кінематографістів Фредеріко Фелліні та Мікеланджело Антоніоні, метафізичним живописом Роберта Раушенберга, захопленням сюрреалізмом Сальвадора Далі та Пабло Пікассо, німецьким експресіонізмом Кете Колльвіц. Післявоєнна Європа неоднозначно реагувала на міжнародні політичні події та на залізну завісу між світом й СРСР. Що відбувалося в мистецьких сферах країн радянської імперії, широкому колу зарубіжних учених було невідомо.

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

Найбільшим світовим здобутком у дослідженні тоталітарного мистецтва стала ґрунтовна праця групи міжнародних дослідників, що вийшла друком у 2000 році в Санкт-Петербурзі. Це збірник наукових праць «Соцреалистический канон» за загальною редакцією Є. Добренка, який укладали декілька років. У підготовці цього видання взяли участь та стали його авторами І. Голомшток⁸, Б. Гройс⁹, Х. Гюнтер¹⁰, В. Паперний¹¹ та інші.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Маловідомі літературні джерела знаходимо в газетних статтях обласних та районних ви-

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

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

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

Тоталітарний режим в СРСР досліджували вчені, які раніше жили й працювали там. Теми, котрі неможливо було вивчати в СРСР – УРСР, знайшли розуміння за кордоном, куди емігрували мистецтвознавці. Так, Б. Левицький жив і працював у Німеччині у 1950–1960-х. Протягом 1980–1990-х років Росію залишили: Б. Гройс, автор праці «Стиль Сталін»¹, І. Голомшток, автор «Тоталітарного мистецтва»². З України виїхав до Німеччини Б. Лобановський. З часом він написав книгу про реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу³. У Сполучених Штатах Америки опинився В. Паперний, автор праці «Культура Два»⁴.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

зазначеної доби, суттєво розширюється джерельна база, зростає число ґрунтовних досліджень окремих сфер мистецького життя.

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

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

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

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

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

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

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

світ у 2012 році, окреслює теоретичні підвалини особливого шляху розвитку, яким змушене було йти українське мистецтво у ХХ столітті. У вступі до своєї монографії автор наполягає на тому, що «зважаючи на виняткову складність, цю історію не вдається викласти, як зазвичай це робиться, у послідовному переліку фактів. Вона повинна торкатися актуальних питань мистецької теорії»¹. О. Голубець робить також акцент на тому факті, що мистецтво діяло, розвивалося і, незважаючи на трагічні парадокси й суперечності, демонструвало свій високий рівень. Стосовно періодизації мистецької історії О. Голубець пропонує шлях «часових катаклізмів» як явищ, що кардинально вплинули на увесь подальший хід історії. До таких катаклізмів дослідник відносить ліквідацію всіх мистецьких угруповань і насильницьке впровадження соцреалізму в 1930-х роках та середині 1980-х, коли було своєрідне зіткнення «мистецьких ідеологів». Досліджуваний період лежить у самому центрі цих катаклізмів, що спричиняє своєрідність й обумовленість наявних на той час мистецьких процесів. Аналізуючи теоретичну аргументацію існування й розвитку соцреалізму, О. Голубець робить сміливе припущення та вбудовує штучно створену ідеологами «соцреалістичну нішу» у загальну вертикаль розвитку реалістичного мистецтва². Він також засвідчує факт деформації мистецьких поступів, що було викликано тривалим періодом примусової ізоляції, наголошуючи при цьому, що ігнорування, замовчування соцреалістичного мистецького періоду, заперечення фактів ідеологічної присутності в мистецтві або ж, навпаки – тотальна ідеологізація усього мистецтва мають дещо смішний вигляд. Важливим і незаперечним видається також аналіз автором монографії специфічних підходів до фактологічного матеріалу з акцентуацією на виявленні основоположних тенденцій, рухів, прихованих та замовчуваних фактів, поверненні втраченого та заповненні «білих плям»³. О. Голубець подає глибокі теоретичні узагальнення, чітку аргументовану періодизацію, пропонує культурологічну модель розгляду окремих артефактів мистецтва тоталітаризму.

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

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

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



Глибоке монографічне дослідження Г. Веселовської⁴ спрямоване на вивчення українського театру ХХ століття. Авторка заострює увагу на своєрідному «експерименті», що вилився в пошук нового в театральному мистецтві, «експерименті», який спонукав театральних діячів шукати нові шляхи та підходи для задоволення потреб соціуму та власних амбіцій. Дослідження театального авангарду в Україні поряд з вивченням специфічних особливостей організації театального життя: театральних колективів, труп, акторів, режисерів та іншого – торкається найбільш значущого для теми, що вивчається, – суспільно-політичної та культурної ситуації досліджуваного періоду. Тут на основі аналізу першоджерел відбувається переосмислення симбіотичного впливу соціального на культурне, і навпаки. Культурно-мистецькі процеси в Україні на тлі подій театального життя держави постають цілим пе-

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

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

Книга відомого дослідника історії архітектури А. Пучкова¹ містить огляд основних напрямів становлення європейського архітектурознавства як окремої логоцентричної дисципліни гуманітарного циклу. Автор наполягає, що твір архітектури є не просто гра уяви, свавільна примха дотепної людини, а матеріалізований відбиток узвичаєних традицій, світогляду та розвитку будівельної техніки, має природжену властивість уособлювати формотворчу волю кожної епохи мовою часопросторових універсалій. Ця праця доводить, що за архітектурними пам'ятками можна дістати уявлення про побут і художній смак, технічну й функціональну довершеність соціуму. Ці способи пов'язані з найважливішими історичними подіями, людськими вчинками, винаходами й пересторогами. З того моменту не лише в архітектурній науці, а й узагалі в історичній науці почали прискіпливо вивчати все: предмет, метод, засоби, уявлення про закони й причини. Презентований «Нарис» – це свого роду заготовка, матриця для наступної «Історії архітектурознавства», опрацювання якої, здається, на часі: в архітектурознавстві вже наявні риси його історії. Тлумачення основних уживаних споріднених понять (архітектура, архітектурна наука, архітектурна форма, архітектурний етикет, архітектурний образ, естетика архітектури, історія архітектури, теорія архітектури, філософія архітектури) подано наприкінці, за списком літера-

тури, який віддзеркалює бібліографічні авторські уподобання.

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

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

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