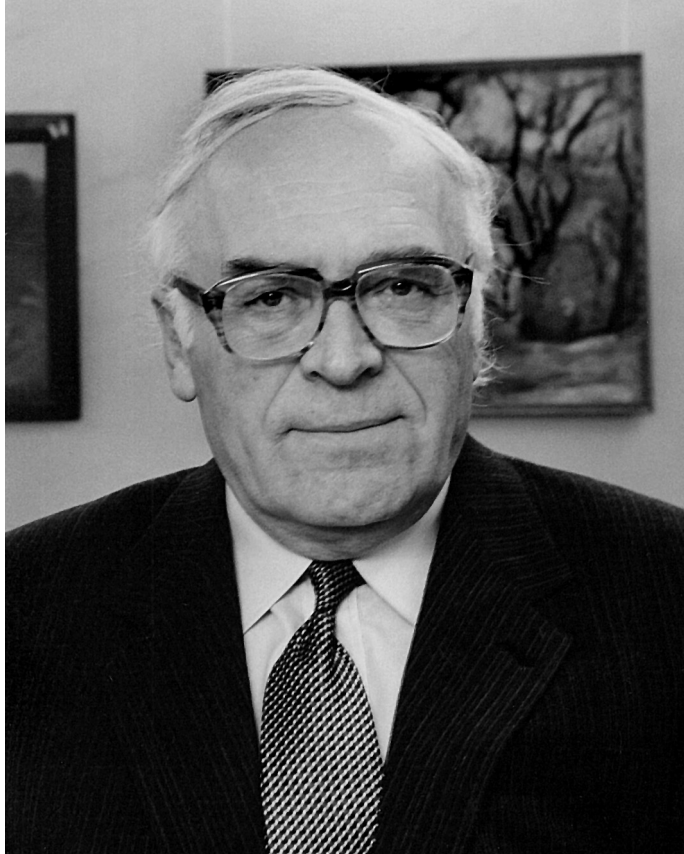




Академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА



М. О. КРИВОЛАПОВ

ПРО МИСТЕЦТВО
ТА ХУДОЖНЮ КРИТИКУ
УКРАЇНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Вибрані статті різних років

Книга перша

Формування та розвиток
національної мистецької школи
і мистецтвознавчої науки
в Україні ХХ століття

M. O. Krivolapov

Видавничий гім А+С
Київ — 2006

Криволапов М. О.

Про мистецтво та художню критику України ХХ століття: Вибрані статті різних років. Книга перша: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — Київ: Видавничий дім А+С, 2006. — 268 с.: іл.

ISBN 966-8613-22-8

ББК 85я5

У виданні зібрано статті академіка М. О. Криволапова різних років, що віддзеркалюють шляхи формування і розвитку української мистецької школи і художньої критики ХІХ–ХХ століть.

Адресовано мистецтвознавцям, художникам, студентам та широким колам мистецької громадськості.

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

ISBN 966-8613-22-8

© М. О. Криволапов, 2006
© ПСМ АМУ, 2006
© Видавничий дім А+С, 2006

Цією книгою Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України розпочинає серію монографій та збірників статей мистецтвознавців, художніх критиків й архітектурознавців різних поколінь, напрямів, наукових шкіл й уподобань.

Творчий простір сучасної мистецької культури це простір не лише сьогодення, але й простір вітчизняної історії культури, в контексті багатющої спадщини і проблем якої власне й відбувається творення нового. Амбівалентна орієнтованість досліджень наших авторів на студіювання минулого й вільне створення нових форм культури (у тому числі й дослідницьких) становитиме стрижневу основу цих наукових студій.

* * *

Ім'я академіка Михайла Олександровича Криволапова є добре знаним у мистецьких колах як науковця, педагога й одного з активних організаторів художнього процесу в Україні. За роки діяльності ним опубліковано понад 130 наукових досліджень з проблем розвитку художньої культури України ХХ ст. З цього ряду особливої уваги гідне монографічне дослідження М. Криволапова «Українське мистецтво ХХ ст. в художній критиці: Практика. Теорія. Історія». У цій книзі подаються лише окремі фрагменти зазначеної фундаментальної праці та актуальні наукові статті різних років, присвячені українському мистецтву ХІХ–ХХ ст.

Входження М. Криволапова у мистецьке життя розпочалося відтоді, коли він, навчаючись у Ризькому художньо-поліграфічному училищі у 1951–1954 рр., стажувався у друкарні та Видавництві Академії наук СРСР. У цей час тут видавалася ґрунтовна праця з істо-

рії російського мистецтва у тринадцяти томах. Це було першим знайомством з організацією великої науки.

Причетністю молодого фахівця до мистецького творчого середовища визначилася його робота на посаді художнього і технічного редактора у редакції альманаху «Дружба» Спілки письменників Дагестану під орудою Расула Гамзатова у м. Махачкала. Робота у редакції і Спілці письменників Дагестану давала можливість широкого спілкування з місцевою художньою та літературною елітою, а також відомими літературними авторитетами з Москви, які часто гостювали у Р. Гамзатова: О. Твардовським, К. Симоновим, Д. Кугультиновим, В. Солоухіним, І. Снеговою та ін.

1957 року М. Криволапов переїздить до Києва, де на факультеті теорії й історії мистецтва Київського державного художнього інституту (нині НАОМА) він 1968 р. завершив вищу мистецтвознавчу освіту. У Києві він безпосередньо долучився до видавничої справи суто мистецтвознавчого профілю, працюючи у Державному видавництві образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР (тепер «Мистецтво»).

Як співробітнику президії Академії архітектури УРСР М. Криволапову довелося бути причетним до підготовки шеститомного (у семи книгах) видання «Історії українського мистецтва», здійсненого Академією архітектури УРСР під керівництвом її президента академіка Володимира Заболотного.

Разом з відомим мистецтвознавцем П. Говдею він був ініціатором відновлення 1969 р. спеціального журналу «Образотворче мистецтво». Працюючи у його редакції на посаді відповідального секретаря, М. Криволапов доклав немало старань до налагодження редакційної роботи, забезпечення її високого рівня.

Значний практичний досвід принесла керівна діяльність М. Криволапова на посаді начальника Управління образотворчого мистецтва Мінкультури УРСР і члена колегії цього Міністерства. Завдяки ініціативі і наполегливості М. Криволапова влаштовуються виставки зарубіжного мистецтва: експозиція творів французького скульптора Е.-А. Бурделя, скарбів гробниці Тутанхамона, французького гобелена XVII ст., творів з колекції барона Барнеміса

та багато інших. 1972 року під час експонування масштабної ретроспективної виставки українських митців, присвяченої 50-річчю утворення СРСР, була влаштована окрема виставка молодих митців-авангардистів України.

Михайло Олександрович є одним з ініціаторів заснування 1996 року Академії мистецтв України. Як дійсний член Академії й її головний учений секретар, М. Криволапов провадить значну роботу для забезпечення повноцінної діяльності Академії, котра вже має певні надбання у дослідженні і висвітленні мистецтвознавчих питань у різних аспектах.

Дослідження розвитку мистецького процесу України і художньої критики XX ст. є основною науковою проблемою автора цього видання. Практично М. Криволапов протягом багатьох років перебував у вирі мистецького процесу в Україні. Саме це, мабуть, є найцікавішим у пропонованих читачеві статтях за різні роки, зібраних у цій книзі. Прийдешні покоління мистецтвознавців серед іншого будуть звертатися до праць М. Криволапова як до документального джерела про мистецтво України досліджуваного періоду, яке живитиме їхню творчу думку і творчий пошук.

Директор Інституту проблем сучасного мистецтва
Віктор СИДОРЕНКО

Київ, листопад 2006 р.

ПЕРЕДМОВА

Художня критика, як одна зі складових частин мистецтвознавства, є посередником у складних стосунках між художником, мистецьким процесом, зрештою, усією культурою, та глядачем, читачем, публікою. Спираючись на усталені морально-етичні критерії, науково-теоретичні концепції та культурні надбання свого часу, художня критика постає не лише знаряддям оцінки творів мистецтва, фахового рівня їх авторів, місця і ролі їх у мистецькому середовищі суспільства, а й виконує роль важливого чинника у формуванні мистецького процесу, сприяє підтримці тих чи інших художніх тенденцій, напрямів, стилів. Саме тому на дослідників і критиків в усі часи покладалася висока відповідальність, адже нерідко вони ставали на захист відкинутих суспільством митців і таким чином сприяли їхньому визнанню й тому, щоб їхні здобутки залишилися нащадкам. Водночас історія знає й чимало прикладів реакційної критики, випадки якої призводили до того, що, як окремі митці, так і цілі школи зазнавали забуття, а то й просто знищувались, як це було з митцями-бойчукістами в Україні у 1930-х рр. Особливої шкоди культурі завдала насаджувана Комуністичною партією теорія класової боротьби, яка стала підґрунтям для запровадження в мистецтві й підтримання художньою критикою догм і теорій так званого соціалістичного реалізму. Саме вони були засадою активної боротьби з національним мистецтвом, що тягло за собою як політичні, так і фізичні розправи над митцями в роки сталінських репресій і в так званий період розвинутого соціалізму, коли критика могла звеличити художника або запроторити його в ГУЛАГ, зробити так, що митець тривалий час був замовчуваний, а його ім'я — вилучене з наукового вжитку.

Художня практика і критика, а також мистецтвознавча наука України накопичили величезний матеріал, проте вся ця національ-

на культурна спадщина ще й досі не стала об'єктом глибокого системного вивчення. Окрім шеститомної історії українського мистецтва, кількох нарисів стосовно окремих періодів XIX — початку XX ст., наукових збірників та розрізнених статей у періодиці, де зроблено побіжний огляд творчості як окремих митців, так і цілих періодів, досі ще не було створено ґрунтовної праці, в якій було б охарактеризовано шляхи й здобутки мистецтва і критичної думки, визначено місце художньої критики в культурі України, названо без перекручень і політичної заангажованості провідних українських митців, творчість яких увійшла до скарбниці вітчизняного мистецтва.

Запропоновані в збірнику статті певною мірою заповнюють цю прогалину в українському мистецтвознавстві. Зібраний матеріал відтворює панораму культурного життя в Україні зазначеного періоду, демонструє цілий калейдоскоп мистецьких постатей, теоретичних концепцій, напрямів, стилів, тенденцій, що панували в українському мистецтві протягом найскладніших і найтрагічніших в історії України років. Осмислюючи художній процес, що вже став історією українського мистецтва, автори, який був свідком і учасником багатьох згадуваних у книзі подій і художніх явищ, було не легко осмислити й узагальнити величезну кількість думок, тенденцій, розмаїтих, часом суперечливих, фактів, щоб скласти безмежно багатогранну картину мистецького життя в Україні, де хоча й існувало прокрустове ложе партійної ідеології, проте ніколи не переводилися великі таланти.

У цьому виданні зібрані статті про історію формування і розвитку української мистецької школи і художньої критики XIX–XX ст. Статті цього збірника можуть бути корисними як додатковий посібник для тих, хто вивчає проблеми української художньої культури, оскільки в Україні відсутні підручники чи монографії з цих проблем. Автор намагався, перш за все, простежити й окреслити основні напрями розвитку мистецтва і мистецтвознавчої думки, іншими словами — визначити найсуттєвіші концептуальні ознаки формування образотворчої культури та її осмислення художньою критикою і мистецтвознавчою наукою складного періоду нашої історії.

ПРО СОЦІАЛЬНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ФУНКЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ КРИТИКИ

Двадцять століття у багатьох аспектах історичного і духовного життя України було доленосним. Воно завершилося здобуттям державної незалежності, призвело до структурної розбудови нових соціально-політичних і громадських інституцій. У нових умовах окреслюються перспективи майбутнього, водночас актуалізуються проблеми більш чи менш віддаленої минувшини, що стосуються питань збереження і подальшої кристалізації національної самобутності.

Своє місце у цьому процесі посідає образотворче мистецтво. Впродовж минулого століття воно нагромадило великий творчий потенціал, сформувався як єдина національна школа зі своїми регіональними осередками. У розгалуженій видовій і жанрово-тематичній структурі ця школа відобразила особливості суспільних умонастроїв того чи іншого етапу існування та трансформації радянської соціальної системи з панівною у ній комуністичною ідеологією.

Спільно з мистецькою практикою розвивалася мистецька критика, вдосконалюючи свій досвід, методологічну базу. Починаючи з популяризаторсько-просвітницької роботи, вона дійшла до оперування аналітично-дослідницькими здобутками наукової території в галузі соціологічних та філософських наук. Незважаючи подеколи на однобічність чи ідеологічну упередженість, вона стала дієвим стимулятором побудови і розвитку мистецького життя. У його розвитку не обійшлося без нудних розжовувань загальновідомих істин, безапеляційної риторики. Втім, плідні тенденції художньої критики радянського періоду щодо суспільної ролі мистецтва, його професіоналізму не втрачають значення і в нинішній період, коли визначаються нові творчі орієнтири і відбувається переоцінка минулого. Тож систематизація мистецько-критичної спадщини в її історичній перспективі та повному спектрі явищ, її поступу і втрат конче потребує пильної уваги. Звичайно, це до-

сить складне завдання, що вимагає копіткої пошукової роботи у великому масиві матеріалу, багато якого міститься у виданнях, що давно вже стали раритетами. Крім того, дослідницьке опрацювання такого широкого за обсягом і нерідко різнорідного за змістом матеріалу можна здійснити лише на основі професіональної фахової підготовленості і досвіду у мистецтвознавчій діяльності.

Ті спорадичні нечисленні огляди з історії художнього життя і художньої критики ХХ ст., що були опубліковані в періодичних виданнях, через свій невеликий обсяг не могли вичерпати всієї різноманітності питань розвитку цієї галузі мистецтвознавства, яка є важливим підґрунтям детального літопису мистецького життя, вироблення об'єктивної концепції розвитку національної художньої культури в різних аспектах і обставинах її побутування, що впродовж ХХ ст. нерідко складалися суперечливо або трагічно.

Художня практика і її критика — галузі взаємопов'язані. Від того, наскільки широкий діапазон мистецького життя, наскільки це життя розгалужене, наскільки повно і різнобічно мистецька практика задовольняє естетичні потреби різних прошарків суспільства, залежить те, наскільки активною, різнобічною і впливовою є художня критика і наскільки є в ній потреба.

Українська художня критика впродовж другої половини ХІХ ст., коли вона була започаткована, і початку ХХ ст. розвивалася спорадично, як було спорадичним і тогочасне мистецьке життя в Україні, не забезпечене послідовною державною політикою в цій сфері. Тож тими надбаннями, що дійшли до нас як спадок тих часів, належить найперше завдячувати ентузіазмові національно свідомої української інтелігенції (митців, меценатів тощо). Вона вишукувала засоби матеріальної підтримки та визначала ідейні шляхи мистецько-культурницького руху. Однак цей рух, який виводив українську художню культуру на європейські обшири, попри його активізацію на рубежі ХІХ–ХХ ст., з погляду загальнонаціональних масштабів залишався неусталеним.

І наскільки б важливою і результативною не була тоді взаємодія з провідними європейськими та російськими мистецькими центрами, потреба консолідації мистецького потенціалу на власному ґрунті ставала

дедалі очевиднішою. Екклезіастові слова, що час «громадити каміння», набували актуальності.

Цей час настав після Лютневої революції 1917 р. і утворення Української Народної Республіки, коли з ініціативи уряду Центральної Ради почала формуватися концепція політики всебічної розбудови національної культури. Проте з приходом до влади більшовиків прерогатива у цій справі перейшла до їхніх рук. Тож розбудова національної культури, викликана революційним і національно-визвольним ентузіазмом, поступово увійшла в річище компартійної ідеологічної заангажованості. Власне, революційна ідеологія була активним рушієм мистецького процесу, започаткованого 1917 р. Але суть у тому, в яких формах і якими засобами вона виражалася, які орієнтири обирала. З нігілістичних позицій пролеткультівців майбутнє уявлялося у творенні пролетарського мистецтва, позбавленого будь-якого зв'язку з минулою спадщиною, що категорично заперечувалася і відкидалася, як така, що своїм буржуазним змістом чужа світогляду робітничого класу. Відповідні позиції співпраці з новою владою зайняли художники традиційної реалістичної орієнтації і представники дореволюційного табору лівих (кубісти, футуристи, супрематисти та інші), на свій лад проявляючи розуміння своєї ролі в революційно-перебудовному процесі відповідними художньо-образними засобами.

Ідея мистецького впливу на суспільно-масову свідомість стимулювала розвиток монументального мистецтва (стінопис, монументальна скульптура) та пошуки нових художньо-образних засобів, основу яких становила соціальна тематика, втілювана з емоційною потужністю переживань давніх драматичних колізій класових протистоянь та умонастроїв, породжених обставинами розбудови нових суспільних відносин.

За роки громадянської війни розвинулися форми агітаційно-масового мистецтва, активно використовувані з пропагандистською метою (плакат, сатирична графіка, художнє оформлення майданів і вулиць до революційних свят, робітничих і сільських клубів, агітпоїздів та агітпароплавів). Ці форми започаткували побутування у мистецтві політичного плаката, сатиричної графіки, монументальної скульптури, які на кожних наступних етапах розвитку суспільства виконували призначену їм ідеологічну функцію.

Так розпочалося формування в українському мистецтві ідейно-змістових ознак, що передвіщали якісно нові етапи його історичного розвитку, засновані на становленні і зміцненні нових суспільних відносин, нового світовідчуття та світосприйняття на ґрунті соціалістичної ідеології.

Тож не випадково, що впродовж тривалого існування радянської влади і сформованого нею суспільства, розвиток мистецтва перебував під пильною опікою держави в особі компартійного керівництва, що мало як позитивні, так і негативні наслідки.

По мірі зміцнення економічних основ суспільства мистецька діяльність отримувала відповідну матеріальну підтримку. Ця підтримка виражалася в заснуванні та функціонуванні середніх та вищих навчальних закладів, що стали справжньою «кузницею» національних кадрів у галузі образотворчого мистецтва, які визначають основні риси національної школи. Було налагоджене регулярне влаштування художніх виставок та заснування художніх музеїв і поповнення їх мистецьких збірок. Все це сприяло популяризації надбань мистецької культури минулого і сучасності. Фінансувалися державні замовлення на виконання мистецьких творів. Отже, держава стала єдиним фундатором і меценатом у підтримці культурно-мистецького життя, зосередивши в своїх руках усі матеріальні ресурси. Маючи фінансові важелі, вона могла здійснювати свій диктат у галузі художньої культури, впроваджувати у творчу практику теоретичне обґрунтування й критерії оцінки ідеологічного значення. Ці критерії оцінки, в основі яких лежали постулати марксистсько-ленінської теорії, час від часу змінювалися у зв'язку з креном партійної політики щодо мистецтва в той чи інший бік. Залежно від цього формувалася відповідна атмосфера в мистецькому середовищі.

Характерною рисою мистецького життя 1920 — початку 1930-х рр. було утворення об'єднань художників. Навколо них зосереджувалася творчість художників відповідних мистецьких переконань і напрямів, навколо їхньої діяльності вирували основні пристрасті, породжувані змаганнями за лідерство в мистецтві. З програмних документів, дискусій і диспутів, які відбувалися бурхливо і набували гучного розголосу, видно, що одним з принципів питань було питання про шляхи

розвитку національної мистецької школи. Водночас майже кожне об'єднання, декларуючи свої творчі позиції, заявляло про винятковість своєї ролі у справі розвитку нової художньої культури.

У цій ситуації художня критика, залежно від уподобань і переконань того чи іншого її речника, займала відповідну позицію щодо оцінки мистецького процесу. У її виступах дискутувалися питання про правомірність існування і розвитку тенденцій, сформованих на реалістичних чи авангардистських платформах. У цих виступах, прикритих ультра-революційними гаслами та закличками, претензіями на провідне місце у мистецтві, вихлюпувалися полемічні пристрасті, за якими проглядали не вельми толерантні міжгрупові стосунки. Не обійшлося й без вульгаризаторських спроб розмежувати художників на «пролетарських» і «непролетарських», класичну спадщину кваліфікувати як буржуазну, а відтак ворожу для соціалістичного суспільства. Тож цілком закономірно, що художня критика 1920 — початку 1930-х рр. не менш виразно, ніж тодішня художня практика, віддзеркалила і суспільну ситуацію з її політичними пристрастями. Однак, попри все те наносне і скороминуще, що вихлюпнулося на поверхню у вирі революційної стихії, поступ мистецького руху був очевидний. Загалом же, незважаючи на гострі і часом жорстокі міжгрупові конфлікти, на концептуальну хисткість тих чи тих творчих маніфестів, а подеколи і на низький професіоналізм, мистецькі надбання 1920-х рр. незаперечні. Вони були суб'єктивним виявленням у той чи інший спосіб щирих прагнень прислужитися справі духовного відродження нації у різнобічних формах. Ось чому тогочасне мистецтво овіяне живим диханням невгамовних дерзань творчої самовіддачі і сміливим летом мистецької уяви. В цьому був плідний і знаменний, хоча і суперечливий, наслідок діяльності мистецьких об'єднань. Ця діяльність засвідчила зрслий творчий потенціал, що виводив мистецьке життя з його дореволюційного провінціалізму. У цьому переконували експозиції художніх виставок, що регулярно влаштовувалися з середини 1920-х рр., даючи привід для аналітичних оцінок критики, а також активізуючи її діяльність загалом. Водночас, демонструючи свої твори на всесоюзних та міжнародних виставках за кордоном, українські художники виступали як репрезентанти самобутньої національної школи. Основи

цієї школи зміцнювалися організаційними заходами та матеріальними заохочуваннями, якими підтримувалася виставкова діяльність, стимулювалося проведення всіляких конкурсів тощо. Немало важив і творчий ентузіазм самих митців, матеріальні інтереси яких ще значною мірою визначалися з позицій революційного аскетизму.

Упродовж 1920–1930-х рр. склалася відповідна ієрархія видів і жанрів образотворчого мистецтва. Провідне значення в ній належало монументальному живопису. Він пройшов складний і повчальний шлях, вирішуючи практичні питання свого синтезу з архітектурою і набуваючи важливої функції естетичного наповнення матеріального оточення громадського побуту.

До роботи в цій галузі долучилася група художників Києва, Харкова, Одеси. Найбільш осяжною і резонансною була діяльність школи М. Бойчука, прихильники якої, крім занять фресковим живописом, освоювали інші галузі творчості — графіку, станковий живопис, декоративно-ужиткове мистецтво. «Школа Бойчука» не була лише внутрішньо замкнутою групою. Це був мистецький рух під назвою «бойчукізм» з властивими йому іманентними принципами мистецької системи, ідейних переконань та методики роботи, що ґрунтувалися на колективній організації роботи. Ця школа відзначалася чутливістю до суспільних умонастроїв й еволюціонувала згідно з ними, спираючись на концепцію утвердження національної самобутності українського образотворчого мистецтва. Вона постійно була в центрі боротьби ідей та схрещення амбіцій і через це стала їх жертвою, припинивши своєї існування з остаточним розгромом бойчукізму в другій половині 1930-х рр. і фізичною розправою над його провідними речниками. Бойчукізм, попри новизну мистецького стилю, виразно позначеного національними рисами, увійшов в історію українського образотворчого мистецтва як суспільне естетичне явище, спричинене крахом ілюзій щодо національного самовизначення.

Власними шляхами розвивалися у названий період станкові форми мистецтва, які, згідно зі своєю специфікою, вирішували проблеми змісту і форми, зумовлені ідейно-політичними і суспільно-класовими обставинами. У цій царині співіснували різноманітні тенденції, в яких виразилися полярні мистецькі погляди. Вони виявилися в широкому

спектрі художників-традиціоналістів, які спиралися на реалістичні за-сади, і художників украї лівого спрямування, які експериментували в галузі пластичної форми, кольору, живописної фактури, застосовували нетрадиційні матеріали і техніки.

Упродовж 1920-х рр. українське образотворче мистецтво як цілісне явище структурувалося за видовою специфікою: виокремилися галузі, що потребували співучасті художника, як-от театральне мистецтво, кінематографія, книгодрукування, естетична організація побуту. Розвиток кожної з цих галузей відзначався відповідними спрямуваннями та пошуками художньої образності згідно з загальними тенденціями.

У наступні десятиріччя, починаючи відтоді, як 1932 р. набрала чинності відома постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» та 1934 р. було сформульовано принципи методу соціалістичного реалізму як єдино допустимого в різних галузях творчості, мистецький розвиток було спрямовано в нове річище. Так завершилися тодішні спроби консолідації мистецьких сил, діяльність яких було підпорядковано офіційному ідеологічному диктату. Це призвело до докорінних змін у мистецько-культурному житті, уніфікованому як з організаційного боку, так і з боку творчого спрямування, зорієнтованого на продовження і розвиток традицій реалізму передвижницького гатунку на рівні художньої форми, зміст якої пов'язувався з відображенням пафосу соціалістичних перетворень.

Організаційну і творчу функцію колишніх групових об'єднань заступила діяльність Спілки радянських художників України, офіційно сформована в 1938 р. За роки існування вона поступово сформувала матеріальну базу, здатну забезпечити виробничі потреби при виконанні складних творчих замовлень, обсяг яких значно розширився у повоєнні роки, дедалі зростаючи в наступний період. Спілка покликана була дбати про забезпечення художників роботою, створення сприятливих умов для творчої діяльності та влаштування побуту. В цьому відношенні вона відіграла свою позитивну роль щодо соціального забезпечення мистецької творчості, що ж до творчих питань, то вона була покликана оберігати дотримання офіційної лінії функціонування образотворчого мистецтва, визначеної державними інституціями, на які покладалося керівництво в галузі культури і мистецтва.

Під гаслами утвердження і розвитку соціалістичного реалізму формувалася і змінювався клімат у мистецькому середовищі, що позначився на творчій практиці.

Не менш жорстко, ніж у 1930-ті рр., проводилися кампанії, спрямовані на боротьбу з проявами формалізму, націоналізму, космополітизму тощо.

Під знаком соціалістичного реалізму, настановою якого було правдиве відображення дійсності, а також посилення виховної функції мистецтва в душі соцреалізму, відбулися кардинальні зміни в жанровій та художньо-образній структурі образотворчого мистецтва.

Тематична картина на історичні та побутові теми з детально опрацьованою режисурою композиції та емоційно-психологічними характеристиками персонажів і сюжетних колізій стала визначати провідні реалістичні тенденції станковізму як у живопису, так і в інших видах образотворчого мистецтва. Станковізація вплинула і на стилістику монументального мистецтва, що, однак, не дало позитивних наслідків, оскільки засоби станкового живопису суперечили специфіці цього виду мистецтва.

Провідне місце у скульптурі посіла монументальна пластика, розвиток якої стимулювало встановлення пам'ятників видатним діячам культури, революційним та державним діячам, на честь знаменних історичних подій та створення великомасштабних меморіальних комплексів. Розвиток останніх особливого розмаху набув з 1960-х рр.

Активізувався й розвиток монументально-декоративної та станкової скульптури, який спирався на загально-мистецьку реалістичну тенденцію та ідеологічну спрямованість.

Втім, якими б помітними не були успіхи переорієнтації творчого процесу на основі реалістичних засобів, як би широко вони не популяризувалися, нині добре видно, що у творчість було надовго закладено принципи, які на практиці давали простір для процвітання посередності, фальшу. Дуже часто мистецька творчість потерпала від кон'юнктури, що призводила до бездушного фотографізму, натуралізму, поверховості.

Далася взнаки атмосфера років культури Й. Сталіна, вплив якого, поширений на всі галузі суспільного життя, у відповідний спосіб

проявився в художній культурі. Ейфорія захоплення справжніми та фіктивними успіхами, «втопчачувана» владними верхівками в масову свідомість, призводила до показушної помпезності, яка набула граничної потворності в повоєнні роки. Продукувалися численні зображення новоявлених вождів і героїв усіх рангів. Малопривабливо з художнього боку виглядали твори на так звану виробничу тематику з зображенням замурзаних сталеварів, шахтарів, так само як і сцени трудового ентузіазму. Псевдонаукова демагогія, що проводилася під гаслом «служіння народів», призводила до пристосуванства та угодовства. До цього долучалося самовільне адміністративне втручання у творчий процес, нав'язування суб'єктивних смаків тої чи іншої керівної особи, компетентність якої була далекою від розуміння творчої специфіки. Так склався відповідний тип художника, здатного до спекулятивних лавірувань, готового до самозречення як творчої особистості заради кон'юнктурних інтересів. Пристосуванство й угодовство з особливою пишністю розквітли за часів брежнєвського застою, коли пустопорожні гасла, ідеологічна плутанина і марнослів'я передрікали неминучий крах існуючої соціалістичної системи, а разом з тим і переоцінку її духовних вартостей.

Зрештою, демагогічна облуда, підтримувана брехнею та лицемірством, що породили духовну спустошеність у суспільстві, почала спадати, коли в 1960-ті рр. на арену громадської культурної діяльності вийшло молоде, радикально налаштоване покоління інтелігенції. Засумнівавшись у повноцінності радянських вартостей, воно сміливо, навіть жертвовно пішло на подолання усталених стереотипів.

Тож, починаючи від часів хрущовської відлиги, образотворче мистецтво, тематично й ідейно залишаючись у межах вимог соціалістичного реалізму, ступає на шлях пошуків оновлення і розширення художньо-образної структури. Його надбанням стають засоби умовної символіко-алегоричної системи, метафоричності в інтерпретуванні того чи іншого сюжету, в розкритті образної підоснови його ідей. Відкрився простір для творчого засвоєння духовної спадщини минулого та народної культури і вироблення на цій основі оригінальної пластики, позначеної національним духом. Приступнішими для творчого осмислення стали і здобутки зарубіжного та призабутого вітчизняного мистець-

кого авангарду першої третини ХХ ст. Тож, коли у 1970–1980-ті рр. про себе заявило молоде покоління художників, воно вже було забезпечене від надмірної зашореності. Крайні лівацькі прояви тодішнього андеграунду перебували до слушного часу в офіційно табуйованому становищі.

З лібералізацією, яка в другій половині 1980-х рр. охопила різні сфери суспільного життя, нові мистецькі течії виринули на поверхню й інтенсивно завирували різноманітними формальними проявами, що нерідко приголомшують несподіваністю. Це мистецтво, що найменувався мистецтвом художників нової української хвилі, вибухнуло молодечою зухвалістю. Воно привабливе неординарним світоглядом митців і новизною форм, що ніяк не вкладалося у тодішні унормування. Водночас на цій хвилі з'явилися і скороспілі твори. За їх апатичністю, що межує почасти з цинізмом і брутальністю, приховується брак професіоналізму та концептуальної виваженості. Крім того, у творах митців «нової української хвилі», поставангарду стало помітне нівелювання національної основи. Все це має своє світоглядне підґрунтя, яке спонукає будь-що вийти не лише з полону осоружного соцреалізму, але й скомпрометованого ним реалізму як такого.

Втім, і реалізм набуває нових рис, нової духовної наповненості. В ньому утверджуються нові аспекти осмислення й інтерпретації образів минулого і сучасності за допомогою адекватних виражальних засобів.

Отже, нині, за умов плюралізму, відбувається процес переосмислення пройденого та пошуків нових орієнтирів. У цьому процесі заперечується багато що з надбань недалекого минулого, підносяться на п'єдестал колишні авторитети, нерідко ті, що постають а ореолі страдництва.

Втім, немає і не може бути однозначності у сприйняттях тих чи інших явищ. Кожен вільний обирати те, що ближче до його уподобань. Нині немає диктату над мистецькою творчістю, але прихована конфронтація між окремими групами художників, що сповідують різні мистецькі переконання, за інерцією минулих років ще дається взнаки; це стосується передусім протиставлення «реалізм» — «авангард». Реалісти повністю (щоправда, далеко не всі) заперечують нові течії в українському мистецтві, зокрема такі, як авангард, поставангард,

трансавангард та інші напрями. Представники нового мистецтва, переважно молодь, у свою чергу ігнорують реалістичну школу.

Звісно, чимало було в мистецтві соцреалізму нині неприйняттого, що компрометувало мистецьку творчість як таку. Проте не можна змиритися з тим, як з огульною легковажністю викреслюються сторінки з історії цілої епохи розвитку мистецької школи, а разом з тим й імена тих, хто, попри всілякі негаразди, спромоглися створити справжні шедеври, що гідно представляють національну культуру на світових обшарах. А таких митців чимало. Вони гідні пошанування і тому, що зберегли високу професійну культуру, можуть служити за зразок для кожного нинішнього молодого митця, незалежно від його творчої орієнтації.

Свій голос до антагоністів радянських мистецьких цінностей нерідко додає і критика. Вона буває смілива. Кусюча, зухвала, але малопродуктивна, бо цією критикою вже не виправити того, що більш чи менш далеко відійшло в історію. Тому доцільнішим і кориснішим уявляється зосередження зусиль на проблемах сучасності, а право на моральний суд слід залишити за історико-мистецтвознавчою наукою.

Визначаючи характер сучасного мистецького життя, необхідно враховувати й умови побутування мистецьких творів. За радянських часів художник виконував соціальне замовлення держави і отримував за це матеріальну винагороду. Нині ж, за умов ринкової стихії, він опинився в ситуації, коли змушений проявити власну ініціативу в пошуках споживача своєї праці, а відтак, покладаючись на волю випадку, виставляти свої твори в галереях чи приватно віддавати їх на продаж. Так перед ним постала потреба в посередникові, який з'явився в особі кваліфікованого мистецтвознавця, здатного вигідно подати його мистецький «товар». Внаслідок цього критика набула рекламної функції, пов'язавши матеріальні інтереси одного і другого.

ПАНОРАМА РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА У XV–XX СТОЛІТТЯХ Художньо-стильовий аспект¹

*Пам'яті мого вчителя
академіка Платона Олександровича Білецького
присвячую*

Автор даної статті цілком усвідомлює, що визначити і висвітлити художньо-стильові аспекти в історії розвитку українського образотворчого мистецтва та архітектури у контексті світової художньої культури однією публікацією неможливо.

Пропонована увазі читачів стаття є спробою постановки проблеми в українській мистецтвознавчій науці. Подібні публікації і дослідження вже з'являються у країнах Західної Європи. І не випадково. У деяких європейських країнах, наприклад у Бельгії, Голландії, Франції, історія всесвітнього мистецтва на мистецтвознавчих факультетах викладається не за історичними періодами, як це робиться в Україні і Росії, а за художньо-стильовими епохами, що дає можливість шляхом порівняльного аналізу повніше розкривати своєрідність художніх стилів у мистецтві й архітектурі різних країн.

Вивчення художньо-стильових особливостей образотворчого мистецтва і архітектури з найдавніших часів, на жаль, досі не було темою спеціального дослідження в Україні. Сьогодні ці питання є надзвичайно актуальними для національної науки. Відомо, що Україна понад триста років перебувала під юрисдикцією іноземних держав, які не тільки свідомо не давали можливості розвиватися українському

¹ Статтю опубліковано в альманасі «Мистецькі обрії» (2003. № 4–5. С. 45). Друкується з деякими уточненнями і доповненнями. Основу публікації складаютьспекти лекцій і виступів, виголошених у Вищій школі мистецтв міста Утрехта (Голландія) у 1989–1991 роках.

державотворенню, національній культурі, а й наклали табу на висвітлення історії формування української нації, вивчення розвитку її духовного потенціалу.

Упродовж багатьох віків справжня історія України замовчувалась. Асиміляційна політика Речі Посполитої, самодержавної Росії та Австро-Угорщини знекровлювала національну еліту або змушувала її слугувати інтересам пануючої нації. Внаслідок цього з України інтенсивно викачувалися природні та духовні ресурси.

Особливо скрутним було становище на тих українських землях, котрі перебували під протекторатом Росії. Після доби козацького бароко, яка ознаменувалася високим піднесенням у всіх сферах духовного життя, Україна була повністю позбавлена адміністративно-державної автономії й увійшла у XIX століття із занедбанними духовними традиціями. Принципово не змінювало становища і створення в Україні нової мережі світських навчальних закладів (університетів, ліцеїв, гімназій, тощо), оскільки вони, хоча й давали знання на рівні розвитку тогочасної науки, все ж залишалися одним із оплотів колонізаторської, а відтак і русифікаторської політики царського уряду.

Денаціоналізація української культури залишила найразючіші наслідки в царині українського образотворчого мистецтва, інтенсивні процеси секуляризації якого на зламі XVIII–XIX століть не знайшли відповідного професіонального забезпечення.

Річ у тому, що майже до кінця XVIII ст. в Україні зберігалися, відповідно трансформуючись, середньовічні форми організації мистецької діяльності і методи фахового навчання. Оскільки головним творцем і споживачем мистецтва була церква, то й творчість художників зосереджувалася в основному у монастирських іконописних майстернях і друкарнях. Існували також малярські цехи, де працювали художники, характер діяльності яких істотно не відрізнявся від діяльності монастирських іконописців. І тут і там панували сталі методи роботи, які з покоління в покоління передавалися від майстра його учням. І все ж, навіть при такій ситуації і літописці, і вчені пізніших часів стверджували, що саме культура і мистецтво Київської Русі були взірцем для багатьох країн Європи. Російська культура, починаючи з Московського царства, формувалась під впливом Києва. І це при тому,

що пам'яток матеріальної культури дохристиянського періоду і Київської Русі в силу історичних обставин збереглося дуже мало, і ми й досі не маємо повного уявлення про культурно-мистецькі надбання цих історичних періодів. Щоправда, в одному з літописів зафіксовано, що у Києві до татаро-монгольського нашествя нараховувалось понад 400 золотoverхих церковних споруд.

Відомо, що на розвиток культури і мистецтва Київської Русі певною мірою впливали античні традиції міст Причорномор'я, а також, після прийняття християнства, висока культура Візантії, з якою Київ мав тісні зв'язки.

У XII ст. в Чернігові були споруджені Борисоглібський та Успенський собор Єлецького монастиря, а також Іллінська і П'ятницька церкви. У Західній Україні збереглася лише одна церква, побудована близько 1200 р. — св. Пантелеймона в Галичі. У її порталі відбилися впливи романської архітектури.

Зрозуміло, що всі етапи розвитку культури і мистецтва на території України, починаючи з найдавніших часів, потребують нового наукового осмислення і тлумачення, бо переважна частина наукових праць, видрукованих у XVIII–XX століттях, сьогодні не відповідають історичній правді, а в деяких з них наведені оцінки художнього процесу не мають об'єктивного характеру.

І хоча Київ у період татаро-монгольського панування втратив роль центру Київської Русі, він все ж продовжував впливати на політичні події, на розвиток культури європейських країн і, зокрема, слов'янських. Про це свідчить і той факт, що навіть митрополит Московський у XIV ст. називався митрополитом Київським.

Вивчення історії розвитку культури Київської Русі, пізніше Росії і України дає підстави констатувати: незважаючи на те, що татаро-монголами була знищена більшість мистецьких витворів, життя на землях України продовжувалось, а культурне будівництво відроджувалось. Це засвідчують такі видатні пам'ятки, як Спиридонівський псалтир, Галицьке євангеліє, що датується XIV століттям.

У XV ст. на українських землях з'являються архітектурні об'єкти з елементами готики, особливо в оборонних спорудах. У цей час створено чимало зразків синтезу — органічного поєднання мистецьких

творів, зокрема творів монументального живопису і скульптури, з архітектурою, у яких простежуються традиції давньоруського мистецтва. При цьому слід зазначити, що декоративний розпис, виконуваний українськими майстрами в архітектурних спорудах на території України, мав певні ознаки романського стилю.

Загалом же культура і мистецтво цього періоду розвивались під відчутним впливом Візантії. Та вже у XVI ст. починається принципово новий етап у розвитку мистецтва на території України — етап власне українського мистецтва.

У мистецьких творах XVI ст, наприклад у творчості Андрійчини Многогрішного, майстрів-мініатюристів, зокрема у їхньому орнаментуванні книг, давньоруські мотиви позначаються готичними, ренесансними рисами. Ознаки ренесансної орнаментики особливо відчутні в оформленні Пересопницького євангелія — відомої пам'ятки українського мистецтва другої половини XVI ст.

Вплив ренесансного стилю чітко простежується в архітектурі Львова того періоду (Успенська церква, Трьохсвятительська каплиця, палац Корнякта). Про розвиток культури і мистецтва тієї доби написано чимало досліджень такими українськими вченими, як Ю. Асєєв, П. Білецький, П. Жолтовський, В. Овсійчук, С. Таранушенко, Л. Міляєва та ін. У них аналізуються твори різних видів, жанрів і справедливо наголошується на тому, що це століття в історії України дало значну кількість національних пам'яток світового значення, у яких чітко простежується їхня стильова і національна своєрідність.

Зазначені тенденції продовжували активно розвиватись у XVII ст., коли в Україні великого розмаху набула національно-визвольна боротьба українського народу. У цей період, особливо в другій половині XVII ст., насиченого історичними подіями, перебудовою національної свідомості й естетичних поглядів, розвивається реалістичне мистецтво. Київ знову стає політичним і культурним європейським центром, а реалістичне мистецтво відіграє важливу просвітительську роль.

Відомо, що починаючи з XI ст., на формування культури і національної свідомості активно впливали релігійні і культурно-просвітницькі центри, зокрема собор Софії Київської і особливо Києво-Пе-

черська лавра. З давніх-давен сюди, як до Мекки, стікався люд з усієї Європи. Архітектура лаври, її вітарі, ікони, фрески, іконостаси сприймалися, як диво, як Боже творіння. Часом богомольці й не підозрювали, що «диво» це зроблене руками вихідців із селян і міщан.

Ще в XI столітті саме у Києво-Печерській лаврі було засновано іконописну майстерню, де працювали київські та грецькі майстри на чолі з видатним художником і культурним діячем Аліпієм. Тут трудився і Нестор-літописець. Існувала майстерня, де виготовляли смальту.

Пізніше з'явилися й інші навчальні осередки. Приміром, 1631 р. архімандрит Києво-Печерської лаври Петро Могила у Троїцькому монастирі відкрив загальноосвітню школу, що практично прирівнювалась до вищого навчального закладу. У ній викладали теологію, діалектику, риторіку, арифметику, геометрію, астрономію, музику тощо. А трохи раніше, у 1615–1616 рр., Елисеєм Плетенецьким було обладнано друкарню, де працювали запрошені відомі гравери, письменники Ілля, Памва Беринда і Тарасій Земка. Перша книга «Часослов» з'явилася вже 1617 р. Окрім багато ілюстрованих євангелій, службників, анфологонів, требників, акафістів, у лаврській друкарні вперше в Україні видаються історичні, філософські, літературні твори, буквар. За свідченням Павла Алеппського, тут друкували «рисунок на великих аркушах — види Києва, образи святих», які користувалися великою популярністю серед населення. Досить широке розповсюдження гравюр і книгодрукування було характерною прикметою періоду Відродження у багатьох країнах Європи. Особливо популярним стало граверство. Типовим ренесансним явищем було в Україні прагнення освіти, поява меценатів, таких, наприклад, як князь Костянтин Острозький та інші.

Про високу художню і поліграфічну якість видань Києво-Печерської лаври, професіоналізм її майстрів знали і в країнах Європи. Архівні матеріали свідчать, що протягом XVI–XVIII ст. до лаври прагнули потрапити визначні просвітителі і художники, молодь не тільки з міст та сіл України, а й Росії, Греції, Югославії, Чехії, Словаччини, Угорщини і навіть Італії. Так, скажімо, у 1755 р. в Україні працював і керував іконописними майстернями італійський художник В. Фредеріче.

Отож Києво-Печерська лавра стала визначним культурно-просвітницьким центром, де формувалися, примножувалися та зміцнювалися основи національної культури.

Протягом багатьох віків на території лаври не припинялося будівництво, звісно, за безпосередньої участі митців і архітекторів. У найбільш активні періоди творчої і просвітницької діяльності тут знаходилися цілі «колонії» художників. Будівлі, де вони мешкали і працювали, збереглися до цього часу. Лавра завжди була неординарним мистецьким осередком. Тут створювалися художні цінності, котрі й нині є шедеврами світової культури. Згадаймо, що саме у лаврі виховувалися такі видатні діячі культури і мистецтва, як І. Галятовський, Г. Левицький, Алімпій Галик, Ф. Павловський, брати Тарасевичі, майстри Ілля, Федір, Іларіон, Мігура, І. Щирський, О. Рокачевський, О. Судомора.

У літературних творах XVII–XVIII ст. (зокрема в передмові до «Апостола» 1695 р.) знаходимо багато констатацій дедалі зростаючого престижу професії художника. «Відчувається пошана до його творчості, піднесеної над повсякденням особистості», — писав відомий дослідник П. Жолтовський у книзі «Художнє життя на Україні в XVI–XVIII століттях» (1983). Художника вважали борцем за світле і добре проти злого і чорного. За великі досягнення в образотворчості їх навіть ховали, як святих. Приміром, православного майстра Алімпія Галика поховано в Успенському соборі лаври. На честь художників ще в XVII столітті одну із споруд було названо Малярською вежею.

Високий професіональний рівень художників Києво-Печерської лаври, відомий не тільки в Україні, був зумовлений певною системою навчання, що майже не відрізнялася від методик Київської академії. У згаданій книзі П. Жолтовський зазначив: «Як свідчать малюнки вихованця Київської академії, відомого мандрівника Василя Григоровича Барського, процес малювання в цьому закладі був близьким до навчання в малярні Києво-Печерської лаври».

До останньої чверті XVIII ст. в українському мистецтві панувало українське бароко, в образній стилістиці якого відбивалися риси загальноєвропейського стилю та яскраві народні традиції. Найвідомішою пам'яткою стилю бароко вважається Преображенська церква, що в селі Сорочинці Полтавської області.

Остання чверть XVIII ст. була насичена значними історичними подіями, які позначилися на подальшому розвитку українського мистецтва. Скінчилося панування Речі Посполитої. Західні українські землі відійшли до Австрійської монархії, Придніпров'я — до Росії. Катерина II скасувала в Україні козацький устрій. За її наказом Запорозька Січ була зруйнована, нащадки вільних козаків покріпачені.

Після заснування у Петербурзі Академії мистецтв краді сили українських митців потяглися до північної столиці, а малярська школа Києво-Печерської лаври, яка у XVIII ст. була відома на весь православний світ, втратила значення видатного художнього осередку й швидко занепадала. Традиції славного XVII ст. збереглися лише у народному і декоративно-ужитковому мистецтві, дерев'яному будівництві та популярних протягом усього XIX ст. «козаках-мамаях».

У XVIII ст. широкого розмаху в Україні набуває цивільне будівництво. На півдні будуються нові міста, зокрема Севастополь, Миколаїв, Херсон, Одеса. Споруджуються нові площі та вулиці в Полтаві, Харкові, Сумах. Розкішні палаци та церкви зводяться в панських маєтках — Седневі, Качанівці, Диканьці, П'ятничарах, Сокиринцях, Кирилівцях Мурованих. З'являються раніш не знані в Україні садово-паркові ансамблі в Умані («Софіївка»), Білій Церкві («Олександрія»). На зміну стилю бароко приходить класицизм, а за ним утверджується реалізм у формах бідермаєру, етнографізму та критичного реалізму. Якщо бароко вилилося в українській архітектурі у більш-менш своєрідну локальну форму, («українське бароко»), то класицизм поширювався в Україні у загальноєвропейських формах. У західних областях України, які входили до складу Австрійської імперії, теж будували у класицистичному стилі, причому здебільшого майстри віденської школи.

Високої досконалості форм досягло у цей час західноукраїнське дерев'яне зодчество. Ступінчасті багатоярусні верхи церков «бойківської школи» на Львівщині не мають аналогій у світовій архітектурі, перегукуючись з українським музичним фольклором, зокрема коломийками — наприклад, церкви у селах Кривка та Матків. Подібних дерев'яних храмів не було ні в Росії, ні в Скандинавії, аналогії їм можна відшукати хіба що у далекосхідних пагодах.

Типи українських дерев'яних церков формувалися, напевне, не пізніше XVII ст. Були вони, можна гадати, поширені по всій Україні, але збереглися переважно у західних областях і мають спільні риси з цивільними спорудами, оборонними та житловими. Дзвіниці з аркадами, шатровими дахами, так званими підсябиттями (навісами) взагалі не відрізняються від замкових башт. Піддашся, опасання (галереї), обшивка гонтом надають церквам мальовничого вигляду. У багатьох українських дерев'яних церквах, як і в мурованих давньоруських, є хори. Бабинець у них двоповерховий, верхній поверх всередині має проріз, відкритий у центральну частину храму. На хори можна піднятися сходами через відкриту галерею, яка оточує другий поверх бабинця, виступаючи над нижнім й утворюючи підсябиття. Прикладами подібних храмів, динамічних за композицією архітектурних об'ємів, можуть бути Здвиженська та Святоюрська церкви, побудовані ще у XVII ст. Здвиженська церква порівняно зі Святоюрською — простіша за архітектурою.

Над забудовою українських міст працюють петербурзькі архітектори. Так, собор у Новгороді-Сіверському було споруджено за проектом Дж. Кваренгі. Цілісністю композиції вирізняється інтер'єр цього собору, оточений пілонами та колонами.

До кінця XVIII ст. провідною галуззю науки було богослов'я, домінувала церковна музика (А. Ведель, Д. Бортнянський, М. Березовський), побутувала так звана шкільна драма («Збурення пекла» Д. Ростовського), церковне будівництво (Катерининська церква в Чернігові, Преображенський собор у селі Сорочинцях, дзвіниця архітектора Й.-Г. Шеделя та Ковнірівський корпус у Києво-Печерській лаврі, собор у Козельці архітекторів А. Квасова та І. Григоровича-Барського, собор св. Юра у Львові архітектора Б. Меретина).

Найстаріший палацово-парковий ансамбль у стилі псевдоготики було споруджено у 1770-ті рр. в Качанівці на Чернігівщині. Мається на увазі маєток генерал-губернатора України графа П. Румянцева. Його автором був М. Мосцепанов, учень російського архітектора В. Баженова. Незважаючи на пізніші (середина XIX ст.) часткові перебудови часів класицизму, ансамбль дає уявлення про українську великопанську садибу.

Так само вражає своїми величезними розмірами, портиком, пропорціями палац в Батурині, збудований для останнього українського гетьмана Кирила Розумовського видатним російським архітектором Ч. Камероном у 1799–1803 рр. Одним з типових і вишуканих палаців в Україні періоду класицизму є палац, побудований 1829 р. у маєтку П. Галагана в Сокиринцях архітектором П. Дубровським.

У галузі садово-паркового будівництва на зміну регулярним, так званим французьким паркам з рівними алеями та підстриженими кущами приходять ландшафтні, англійські зі стежками, галявинами, горбочками, порослими високими деревами серед хащів, неначе створеними самою природою. Чи не найвигадливий парковий ансамбль у дусі класицизму — «Софіївка» в Умані — було створено у 1796–1805 рр. під керівництвом Л. Метцеля. Виблискуючі на сонці, золоті дахи палаців, іонічні портики, альтанки, штучні гроти й струмочки, античні бюсти та обеліски у парку своєрідно поєднують затишок та розкіш.

Приблизно водночас із «Софіївкою» був насаджений та оздоблений парк «Олександрія» у Білій Церкві. Тут привертають увагу численні альтанки, колонади, місточки через штучні озера та річки, штучні руїни — данина романтизму. Проте, найприкметніше з того, що є в «Олександрії», так це майстерно впорядковані галявини з ефектно розташованими на них високими деревами.

На площах міст у цей час зводяться монументи. Ніколи ще міста України не були так щедро прикрашені творами скульптури. Згадаймо монумент Слави у Полтаві архітектора Тома де Томона, пам'ятник Рішельє в Одесі роботи Івана Петровича Мартоса та ін. Мармуровими надгробками у стилі класицизму зарясніли міські цвинтарі, насамперед Личаківське кладовище у Львові.

Складні класичні композиції на Личаківському кладовищі створив віденський скульптор Г. Вітвер. Вражаючи, сповнену тужливого настрою скульптурну групу над родинним склепом Тренклів-Бреєрів-Венклів на цьому ж кладовищі виконав також віденський майстер А. Шімзер. У Лівобережній Україні в жанрі скульптурного надгробка успішно працював приятель Т. Г. Шевченка Іван Мартос — автор рельєфів на пам'ятникові Дюку Рішельє в Одесі, надгробків на могилах

гетьмана Кирила Розумовського в Батурині і П. Румянцева-Задунайського у Києво-Печерській лаврі.

Майстри живопису оперативніше за інших реагували на зміни, що відбувалися в суспільстві, у тому числі в художній культурі. Якщо у XVIII ст. в Україні працювали переважно вихованці художніх майстерень Києво-Печерської лаври, то наприкінці століття з'являються й такі, що отримали освіту у Петербурзькій академії мистецтв, а також у Відні та Римі. Відповідно змінюється і провідний стильовий напрям. На зміну бароко, як уже зазначалося, приходять класицизм, а в XIX ст. — романтизм та реалізм.

Найвидатніші живописці-українці, вихованці Петербурзької академії мистецтв, щоправда, працюють в імператорській столиці — Володимир Боровиковський, Дмитро Левицький, Антон Лосенко та інші. Деякий час В. Боровиковський працював в Україні, у рідному Миргороді — писав ікони для миргородських церков, а також своєрідні портрети українських вельмож. Так, портрет полтавського бургомістра Павла Руденка він виконав у традиціях козацько-старшинського репрезентативного портрета, але в руці портретованого не булава чи пернач, а ліска, на шиї — новомодний чорний оксамитовий бантик; один з елементів тла являє собою зображення монумента класицистичного стилю, збудованого Руденком на честь визволення його брата зі шведського полону (прикмета уподобань, що змінилися: не церкву побудував бургомістр, а світський монумент).

Популярним львівським портретистом наприкінці XVIII ст. був Остап Білявський, що з гордістю підписував свої твори «della Akademia Romana» (живописець Римської Академії). Справді, О. Білявський навчався у римській Академії святого Луки, але, повернувшись на батьківщину, став працювати у манері своїх львівських попередників — цехових майстрів. Наділений безсумнівними декоративними якостями і водночас не позбавлений психологізму виконаний ним, наприклад, портрет львівського радника.

Видатний російський живописець, кріпак Василь Тропінін, працюючи у маєтку свого діда в Кукавці, створив вражаючі реалістичні образи подільських селян. У Ніжинському ліцеї, а потім у Київському університеті викладачем малювання був Капітон Павлов. Шедевром

К. Павлова вважається його автопортрет, який сприймається як узагальнений образ скромного трудівника-різничинця — нової постаті в українському суспільстві. У галузі портрета успішно працював і товариш Т. Г. Шевченка по майстерні Брюллова Аполлон Мокрицький («Автопортрет», «Портрет невідомої на тлі квітів» — твори, овіяні подихом романтизму, інтимної лірики, яких тоді в Україні не малювали).

Майстром реалістичних композиційних портретів та акварельних мініатюр був Євген Крендовський, який, працюючи у Кременчуці, заснував власну художню школу. У Полтаві діяв портретист і пейзажист І. Зайцев, товариш Т. Г. Шевченка по майстерні Ширяєва. Його шедевром можна вважати глибоко психологічний портрет дружини. Друг та благодійник Т. Г. Шевченка Іван Сошенко малював побутово-жанрові картини різного настрою: ліризмом позначені його «Хлопчикирібалки» та полотно «Продаж сіна біля переправи через Дніпро». Вправним портретистом, дещо салонного напрямку, був Гаврило Васько («Портрет хлопчика Томари з палітрою і пензлями в руках»), який на замовлення власника Качанівки В. В. Тарнавського малював також портрети українських гетьманів за старовинними оригіналами. Учень В. Боровиковського І. Бугаєвський-Благодарний теж працював у галузі портрета, добре засвоївши науку вчителя («Портрет В. Боровиковського», «Портрет невідомої», «Портрет А. Іванова»). Успішно працювали в галузі портрета також П. Левицький і П. Шлейфер.

Українські краєвиди малювали В. Кунавін («Види панських маєтків»), В. Штернберг («Види Києва та Качанівки»), Є. Лазарев. Всі троє лише наїздами бували в Україні. Крім краєвидів, В. Штернберг створив також низку картин з українського побуту («Свячення пасок на Україні», «Ярмарок в Ічні»). Надовго оселився у Києві товариш Т. Г. Шевченка по Академії мистецтв М. Сажин («Біля переправи через Дніпро», «Інтер'єр Софії Київської», «Володимирська гірка взимку»). Талановитим майстром, що мав академічну освіту, був Дмитро Безперчий, який мешкав у Харкові («З поля», «Автопортрет»).

У західному регіоні України працювали Т. Яхимович (сценографія, інтер'єр, побутовий та релігійний жанри), Р. Гайзевич (міфологічний та релігійний жанри, портрет) і Ю. Рейхан (портрет і краєвид).

Загалом тогочасне українське малярство відбивало навколишнє життя. Не набули відчутного розвитку хіба що історичний та алегоричний жанри живопису.

На початку XIX ст., завдяки рухові декабристів, поширенню демократичних ідей боротьби за скасування кріпацтва, розвиткові позитивних знань в усіх галузях мистецтва стає прикметним широке звернення до життя пригнічених українських народних мас («Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сердешна Оксана» Г. Квітки-Основ'яненка) та часів козаччини («Історія Малоросії» М. Марковича, «Запорожець за Дунаєм», опера С. Гулака-Артемовського).

Ні з чим не зрівняним є значення для української культури Тараса Шевченка. Все, що мислив, про що мріяв народ України, він висловив у своїй геніальній поезії та видатних мистецьких творах. Шевченкові ідеї, його творчість по день нинішній живлять і надихають покоління українських митців. У часи, коли жив і творив Т. Шевченко, своєрідним втіленням козацького ідеалу були вельми популярні в народі картинки, так звані «козаки-мамаї». У них в центрі композиції зображувалася постать козака-бандуриста як уособлення козацтва. А дуб, під яким сидів козак, символізував його нездоланну силу; лук, сагайдак, рушниця та шабля — готовність до бою, а кінь — то вірний товариш і запорозька воля. Як видається, не випадково Т. Шевченко композиційно побудував свою картину «Катерина» подібним чином. Постать героїні у ній символізує спаплюжену Україну, відламана дубова гілка — незнищенну силу, а постаті селянина-ложкаря та москаля-офіцера — її друзів та ворогів.

Вершиною творчості Шевченка-художника, як відомо, стала його графічна серія «Притча про блудного сина». Подібно до композиції картини «Катерина», її аркуші містять символи й метафори, за допомогою яких нещадно таврується суспільний лад Російської імперії часів Миколи І. Напівоголений юнак у центрі композиції — «людина взагалі». Антураж аркушів згаданої серії сповнений образами жахливої дійсності, в умовах якої людина приречена на деградацію. Такими образами є миршава крамничка, шинок, хлів, цвинтар, казарма, в'язниця, свиня, ярмо, зашморг, пугач, кайдани, сокира тощо. Подібною суспільно-викривальною силою у всьому тогочасному

світовому мистецтві не сягав ніхто, хіба що окрім Франсіско Гойї та Оноре Дом'є.

Після Т. Шевченка Україна не мала художників, рівних йому за викривальною силою художніх образів, хоча реалізм і запанував в українському мистецтві. Улюбленими сюжетами живописців стали весілля, народні звичаї, селянський побут. Прикметними явищами були: посилення взаємодії між російським та українським мистецтвом, поява середніх спеціальних навчальних закладів в Україні, розповсюдження в російському живопису української тематики.

Для українського мистецтва першої половини — середини XIX ст. стало характерним звернення до образів української природи (Т. Шевченко, В. Штернберг, В. Кунавін, Є. Лазарєв) та селянського побуту (Т. Шевченко, В. Штернберг, І. Сошенко, О. Соколов, Л. Жемчужников). До героїчних сторінок історії України першим знову-таки звернувся Т. Шевченко («Дари Богданові у Чигирині»). У цей же час релігійний жанр в українському мистецтві приходить до занепаду, а портрет не підноситься вище загальноєвропейського «середнього рівня». Скульптура жевріє у західних областях України, але творцями її були здебільшого іноземці. Осередком ювелірного мистецтва лишається Києво-Печерська лавра, яка втратила своє колишнє значення осередку гравєрства та книгодрукування. Народне декоративно-ужиткове мистецтво вирізнялося традиційними розписами селянських хат, гончарством, вишивкою.

Прикметними були образно-стильові особливості другої половини XIX — початку XX ст. У цей час на передові позиції в Україні виходить література, народжується національний театр. Відносно жваво розвивається побутовий та пейзажний жанри у живопису, а наприкінці періоду в живопису та графіці з'являється стиль модерн.

Явищем світового масштабу стала проза Панаса Мирного, Івана Нечуя-Левицького, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, поезія Івана Франка та Лесі Українки, музика Миколи Лисенка, так званий театр корифеїв Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Марії Заньковецької, Миколи Садовського, Панаса Саксаганського, який захоплено вітав К. Станіславський. Традиції українського народного мистецтва вдало були використані у будівлях

стилю українського модерну (Полтавське губернське земство В. Кричевського та С. Васильківського, Харківське художнє училище — К. Жукова та ін.).

Важливого значення набули діяльність Київського, Харківського та Новоросійського (в Одесі) університетів, праці Михайла Грушевського і Сергія Єфремова, присвячені українській історії та літературі, а також видання українознавчих часописів «Основа», «Киевская старина», «Украина», діяльність у галузі музики — Ф. Колесси, антропології — Ф. Вовка.

Значні зрушення, як у конструктивній, так і в образній стилістиці, відбуваються в архітектурі, скульптурній пластиці, живопису. Замість одноповерхових будинків і невеликих крамниць у Києві на вулиці Хрещатик з'явилися кількоповерхові споруди еkleктичного стилю. Хрещатик став головною магістраллю міста. На Хрещатицькій площі за проектом архітектора О. Шіле було зведено двоповерховий будинок Миської думи. На навколишніх вулицях зводилися багатоповерхові «прибуткові будинки» зі зручними квартирами; у колишній садибі професора Мерінга за проектом Г. Шлейфера спорудили першорядний готель з рестораном «Континенталь» і театр.

Після пожежі 1819 р. Маріїнський палац (автор Б. Растреллі) у 1870 р. відбудував архітектор К. Маєвський. На пагорбі проти палацу з'явилися квартали розкішних вілл київської знаті — Липки. На Володимирській вулиці споруджено ошатні будинки Педагогічного музею (архітектор П. Альошин) та пансіону Левашової (архітектор О. Беретті), дещо незграбний великий будинок «Присутственных місць» (архітектори К. Скаржинський, М. Іконников, І. Шторм).

1882 р. відбулося освячення Володимирського собору псевдовізантійського стилю у Києві (проект І. Шторма, переробка П. Спарро та О. Беретті). Інститутську вулицю прикрасили будинки Інституту шляхетних дівчат (В. Беретті, О. Беретті) у стилі класицизму, Державного банку (О. Кобелев) у стилі раннього італійського Ренесансу. У різних стилях будував у Києві В. Городецький. Крім готичного костьолу, спорудив він караїмську кенасу у мавританському стилі, доричний Історичний музей, житловий будинок, оздоблений бетонними химерами тощо.

Визначний харківський архітектор О. Бекетов спочатку використовував риси класицизму, але згодом виробив власний вишуканий стиль, що виявився у кількох житлових будинках на Сумській вулиці, в корпусах Вищих жіночих курсів, а також у його найвідомішому творі — інституті ім. Луї Пастера на Пушкінській вулиці. У 1910 р. за проектом М. Верьовкіна було споруджено багатоповерховий будинок страхового товариства «Саламандра» з пасажем. Центральна частина будівлі прикрашена скульптурою та елементами доричного ордера.

Архітектурною новиною став національний модерн. Використовуючи форми народного дерев'яного будівництва та ужиткового мистецтва, В. Кричевський спроектував будинок Полтавського губернського земства, а К. Жуков — Харківське художнє училище. У Львові український модерн репрезентований будинком бурси Українського педагогічного товариства (І. Левинський, О. Лушпинський, А. Левинський, Т. Обмінський), у Чернівцях — резиденцією митрополита Буковини, з готичними елементами (Й. Главка). Таким чином, поряд з найбільш розповсюдженою еkleктикою (переважно ремінісценції класицизму) в архітектурі України з'являється національний стиль.

У досить широких масштабах в Україні продовжувалося дерев'яне будівництво, яке наслідувало давні традиції. У Карпатах характерним типом селянської садиби була «гражда» — добре укріплений двір, придатний для оборони, на якому розташовувалися всі господарські споруди та житловий будинок, як правило, прикрашений галереєю на різьблених стовпчиках. На Лівобережжі, як і колись, будували хатимазанки з солом'яними дахами і внутрішнім розташуванням кімнат переважно «на дві половини» (в західному регіоні України дахи крили в основному гонтом). По всій Україні зводили вітряки, які мали гранчасті восьмикутні або чотирикутні форми.

Новиною у монументальній скульптурі стали статуї полководців-вершників. Так, 1888 р. під час святкування ювілею хрещення Русі у Києві на Софійській площі було відкрито монумент Богданові Хмельницькому — борцеві за православну віру, за звільнення України від чужоземних поневолювачів. Автор монумента — скульптор М. Микешин. Окрасою міста Ізмаїла став пам'ятник Олександрові Суворову скульптора Г. Едуардса. З'явився пам'ятник з постаттю на повний

зріст засновникові Харківського університету В. Н. Каразіну скульптора І. Андреолетті, виконаний у стилі класицизму.

Значною подією в культурному житті України було спорудження пам'ятника Іванові Котляревському в Полтаві. Без претензій на монументальність, позначений рисами ліричності, він переконливо передає внутрішній світ видатного творця «Енеїди», «Наталки Полтавки» та «Москаля-чарівника». Пам'ятник споруджено за проектом скульптора А. Позена, який створив також низку побутово-жанрових станкових скульптурних композицій на тему з життя українських селян. Український скульптор Ф. Балавенський виліпив бездоганно схожий, проникливо-психологічний бюст М. Кропивницького, який встановлено на могилі театрального корифея у Харкові.

Вправним портретистом та жанристом у галузі скульптури був М. Паращук, який працював у Львові. Інший львівський скульптор І. Севера, віддавши данину модернові («Хвилі»), створив значущі узагальнені образи-алегорії «Філософ», «Композитор» і «Робітник».

Видатний український скульптор-авангардист О. Архипенко, працюючи у Франції, Німеччині та Сполучених Штатах Америки, здобув світову славу. Найхарактернішими його творами є вишукані за формами стилізовані жіночі торси. Деякі скульптури митця виконані у стилі кубізму, на теренах якого він був справжнім новатором. У своїх портретних творах він вдало відображав духовний стан портретованих особистостей — засобами ліплення, ритміки форм, фактури поверхні тощо. Його портрет Івана Франка вирізняється вишуканою узагальненістю пластичних форм, а портрет диригента Фуртвенглера — незвичайною динамікою нервозності.

У монументальному живопису модерн яскраво проявився в розписах Володимирського собору у Києві, будинку Музичного товариства імені М. Лисенка у Львові та Митрополичих палатах у Чернівцях. Загалом монументальний живопис з другої половини XIX ст. переживає період розквіту. Ним щедро розписуються церкви, яких будувалося досить багато. Подією у сакральному живопису стали розписи інтер'єру та ікони Володимирського собору в Києві, створені В. Васнецовим, М. Нестеровим, П. Сведомським та братами Котарбінськими. Богородиця з дітям у вітарній апсиді храму, в зобра-

женні якої поєднуються риси візантинізму та реалізму, послужила взірцем для наслідування, зокрема для церкви містечка Радомишля, яку розписував М. Мурашко. Живописці П. Сведомський та В. Котарбінський виконали у Володимирському соборі кілька багатофігурних композицій в академічній манері які, проте, поступаються творам В. Васнецова і М. Нестерова, хоча й не позбавлені зовнішньої, дещо театральної ефектності. Орнаменти в соборі за ескізами М. Врубеля відбивають властиве йому відчуття стилю і мають акцентовано декоративні якості.

У Києво-Печерській лаврі розписи трапезної церкви та зовнішньої стіни головної брами виконував з помічниками вихованець її іконописної майстерні Іван Їжакевич. Пізніше, вже за часів радянської влади, І. Їжакевич продовжував плідно працювати в галузі іконопису — писав ікони для трапезної церкви Михайлівського монастиря, церкви на Микільській слобідці та ін.

Цілоком новим явищем стали розписи світських споруд. Так, наприклад, два декоративно-тематичні панно та орнаментальні мотиви для будинку Полтавського губернського земства виконали художники С. Васильківський і М. Самокиш. В ансамблі з фасадом споруди розписи інтер'єрів були яскравим новаторським явищем українського мистецтва, проявом національного модерну, що став незаперечним фактом.

Монументальні розписи з'являються також в Ужгороді та Львові. Зокрема, в Ужгороді Й. Бокшай розписав Митрополичі палати і плафон Кафедрального собору, М. Сосенко — інтер'єр Музичного інституту у Львові та ряд церков. Обидва майстри виявили прагнення винайти оригінальні композиції, у яких би гармонійно поєдналися за декоративним принципом площинні візерунки та об'ємні постаті. Видатним майстром, представником національного модерну вважається П. Холодний. Виконані ним для львівської Успенської церкви вітражі справді дають підстави говорити про нього, як про «українського Виспянського». У галузі сакрального малярства в Західній Україні працював також М. Бойчук, який прагнув поєднати візантійські та проторенесансні традиції з досвідом українського живопису XVII–XVIII ст.

У станковому живопису реалізм поступово долає академізм та салонність. Посилюється зацікавленість народним побутом, вперше з'являються образи промислових робітників та різночинної інтелігенції, проникливішими стають зображення рідної природи, причому відкривається особлива принада глухоманних містечок та «задвірків» великих міст — такими були нові реалії в українському живопису другої половини XIX ст. На зміну критичному реалізмові приходять «етнографізм», милування зовнішніми «живописними» прикметами селянського побуту, який беззастережно ідеалізується. На творчості українських митців позначаються впливи західноєвропейських художників осередків, зокрема Мюнхена. Власне, модерн приходиться в Україну в оболонці мюнхенського товариства «Сецесіон» («Відгалуження») та Краківської академії красних мистецтв, де навчалися українські художники. Значний вплив на розвиток українського станкового малярства мало славнозвісне «Товариство пересувних виставок». Отож на перший план виступають побутовий та пейзажний жанри. До міфологічного та алегоричного живопису інтерес втрачається, історичний жанр — не в пошані, натюрмортів, поширених у російському мистецтві, в Україні не мають.

Картини на побутові теми створює Лев Жемчужников — друг і послідовник Тараса Шевченка. Його картини «Чумаки в степу», «Овеча отара», «Химка-забіячка», «Кирило Харченко», «Кобзар на шляху» більшою чи меншою мірою перегукуються з поезією Кобзаря. Живописець К. Трутовський поряд з ідилічними картинами на теми побуту українського села («Молодиця з полотном», «Весільний викуп») написав картину «Хворий» — один із малочислених після Шевченка твір критичного реалізму. Приятель К. Трутовського І. Соколов, добрий знайомий Т. Шевченка (Т. Шевченко, мабуть, високо цінував його талант, бо скопіював у техніці офорту намальовану ним картину «Приятелі»), звертався як до ідилічних сцен народного життя («Повернення з ярмарку»), так і до трагічних («Проводи рекрутів» — вочевидь, цей твір нав'язаний поезією Т. Шевченка). Великий знавець української народної душі П. Мартинович малював жанрові полотна («Баби хліб печуть», «У волосного писаря») та найбільш відомі його портрети селян.

Якщо вищезгадані майстри були ідейно близькими до російських «передвижників», то М. Кузнецов був дійсним членом Товариства пересувних виставок. Малюючи побут українського пореформеного села, М. Кузнецов не таврує вади суспільного ладу. Прихильно, нерідко з доброю усмішкою відтворює він побут як поміщиків, так і селян. Одним з кращих творів М. Кузнецова є полотно «У свято». Визначним майстром побутового жанру був обдарований колорист, улюбленець І. Рєпіна, одеський грек Кириак Костанді. «Літературну» основу має одна з його картин «В люди»: купе поїзда, селянська дівчина сумно дивиться у вікно, за яким — безвість. Твір викликає у пам'яті «Повію» Панаса Мирного та інші твори тогочасної передової української літератури критичного реалізму.

Чи не найвідомішим українським живописцем кінця XIX — початку XX ст. був М. Пимоненко, автор картин «Суперниці», «Весілля в Київській губернії», у яких містилася уся «живописна Малоросія» — парубки, дівчата, п'яненські дідуся, білі хатки у вишневих садочках тощо. І. Рєпін сказав про М. Пимоненка: «Він був справжній українець і не забудеться краєм за свої правдиві і милі, як Україна, картини». М. Пимоненко був обраний членом Петербурзької академії мистецтв, здобув всезагальну славу. Так само відомим майстром живопису був С. Васильківський, котрий в останній період свого життя захопився імпресіоністичною манерою. Шедевром у його творчості є полотно «Козача левада», яке оспівує щедрість благодатної української землі. Митець удосконалював свою майстерність у Парижі, і в картині відчутний вплив барбізонців. Картина «Козачий пікет», як і низка інших історичних творів Васильківського, вирізняється майстерним відтворенням світла, повітря і простору. В останні роки життя С. Васильківський майже виключно малював краєвиди з синім-синім, аж фіалковим, небом та білостінними хатками з жовтими солом'яними дахами. В цих, здебільшого невеликих, мальованих з природи етюдах він відходить від манери барбізонців і користується засобами імпресіоністів, зберігаючи при цьому чітку визначеність абрисів та форм.

До української тематики звертався М. Бодаревський. Салонні «голівки» та численні «купальниці» були його стихією. Так і Х. Платонов, викладач Київської рисувальної школи, малюючи селянських

дітей, передусім звертав увагу на їхню вроду, а не на їхнє убоге вбрання. Проникливим жанристом був і С. Костенко («Звіринець на Володимирській гірці у Києві» — твір, високо оцінений І. Рєпіним, «За уроком» — зворушливі образи хлоп'ят, що опановують важку науку).

Цікавою і показовою є еволюція творчості одесита Л. Нілуса. Починав він із реалістичного зображення міської бідноти, яку змальовував зі щирим співчуттям («Продавець газет», «Лакей», «У трактирі», «Відпочинок»), а у XX ст. захопився модерном і символізмом («Золоті мрії», «Сад поетів», «Повітряні замки»). Починаючи з 1920-х рр., Л. Нілус працював у Парижі, малював міські краєвиди, які користувалися успіхом у вибагливих парижан. Життя городян змальовував у своїх полотнах і Є. Буковецький. Однією з кращих його картин є «У суді», де відтворено різноманітні людські характери.

Новиною в мистецтві стало відображення побуту злочинців (С. Кишинівський «Ранок у холодній», М. Скадовський «Володимиркою»), створення образів революціонерів та робітників (М. Касаткін — «Бойовик», «Курсистка», «Шахтарка», «Робітник-тягальник»; М. Бернадський — «Революціонерка»). Виробничій темі присвячені також роботи Г. Ладиженського «Вивантаження граніту в порту Одеси», «Одеса. Порт».

Одним із провідних українських живописців початку XX ст. був О. Мурашко. Його картина «Похорон кошового», виконана під керівництвом І. Рєпіна у Петербурзькій академії мистецтв, є досконалим зразком історичного жанру, свідчить про глибоке знання автором звичаїв запорожців, тогочасних реалій. Твір позначений тужливо-мінорним настроєм. Значний вплив на О. Мурашка справило його перебування у Мюнхені, де він успішно експонував свої твори на виставках «Сецесіону».

Яскравими представниками українського модерну були також Ф. Кричевський та М. Жук. Урочиста ритміка вертикалей, домінуючих над горизонталями, плям білого, чорного і червоного пронизує картину Ф. Кричевського «Наречена». На золотому тлі змальований портрет Л. Старицької, яка граціозно приміряє сукню, стилізовану «під запорізьку старовину». А портрет Михайла Коцюбинського, виконаний

М. Жуком у техніці пастелі в типово модерні стичній манері, вражає вишуканістю ліній, яскравою колористикою. Зате дещо архаїчна манера властива краєвидам В. Орловського — вони побудовані на світлотіньових контрастах («Жнива», «Хати в літній день»). Його перевершив своєю майстерністю С. Світославський, якого називали «українським Левітаном». Він одним з перших відчув та відтворив поезію міських «задвірків».

Чудовим майстром краєвиду, справжнім поетом глухомані був П. Левченко («Село взимку»). Тонким колоритом та ліричним настроєм позначені також, як правило, мініатюрні краєвиди Л. Похитонова, котрий з усіх українських майстрів найближче стояв до імпресіоністів («Зимові сутінки на Україні»). Працював І. Похитонов переважно в Парижі, зрідка навідуючись до свого маєтку в Україні. Про бачені твори І. Похитонова в Парижі І. Рєпін сказав: «Скільки блиску й свіжості, який витриманий малюнок і тон усюди! Незважаючи на їхні мікроскопічні розміри, вони бездоганно й глибоко простудійовані на повітрі, на сонці, з усіма найдрібнішими поворотами формочок і здаються натуральними за розміром».

Майстром передачі світла, переважно місячного, був Г. Світлицький. В основу краєвиду, за власними словами художника, він вкладав музичні мелодії. Майстерність відтворення світла у Г. Світлицького майже така, як у його вчителя К. Куїнджі. Малював художник і жанрові полотна, серед яких найвідомішою є картина «Музиканти». В галузі краєвиду плідно працювали також С. Колесников, К. Ткаченко, Т. Дворников. Убогі єврейські містечка та бідняцькі околиці Києва оспівував І. Маневич. Непоказні житла людей ніби стають веселішими на його картинах поряд з буянням дерев, віти яких сплітаються у бадьорому мереживі.

У західноукраїнському регіоні вирізнялися серед інших художники І. Труш та О. Новаківський — обидва вихованці Краківської академії красних мистецтв. Перший працював у манері імпресіонізму, другий — експресіонізму. Особливо відзначився І. Труш як портретист, увічнивши своїм пензлем образи Івана Франка та Лесі Українки. Був І. Труш не лише живописцем, а й громадським діячем, виступав у львівській періодичній пресі як художній критик, робив спробу

згуртували львівських митців-українців під гаслом відродження національної культури, налагоджував зв'язки з колегами-кинянами.

Модерніст О. Новаківський вправно володів різними технічними засобами, гострим, часом дещо гротескним рисунком, полюбляв яскраві кольори. Усе в його картинах чітко прорисоване, як вишуканий візерунок. Часто писав портрети дружини та автопортрети. У парних картинах «Довбуш» і «Дзвінка» зображено народного героя та його кохану у мальовничому гуцульському одязі на тлі величних Карпатських гір. Намалював О. Новаківський також чимало краєвидів і натюрмортів у властивій для нього манері, суть якої — в емоційній виразності експресивно накладених мазків. Його пензлем написані й алегоричні, позначені стилізацією та декоративністю полотна «Материнство» і «Народне мистецтво». Прилученню молоді Львова до високої мистецької культури сприяла заснована художником у його власній майстерні художня школа.

Переважно в галузі побутового жанру працював у Львові Й. Куртилас. Поряд з правдивими, мальованими зі щирою любов'ю образами селян («Гуцул», «Бабуся», «Старець») він віддавав данину релігійному жанрові («Богородиця» т ін.), а в низці картин таврував жахи імперіалістичної війни («Забитий солдат», «У лазареті» тощо). До історичної тематики звертався А. Манастирський, який сповідував реалістичну манеру письма («Запорожець», «Біля водопою»).

Великим знавцем та популяризатором народного мистецтва, талановитим художником-етнографом була львів'янка Олена Кульчицька — живописець і графік. Теплим почуттям зігрті її картини з життя дітей («Діти на леваді», «У свято»), майстерно виконані гравюри із зображенням дерев'яних церков та акварелі, що змальовують народне житло. У Львові жив і працював художник М. Івасюк, який після закінчення Віденської академії мистецтв деякий час викладав малювання і заснував безплатну художню школу у Чернівцях. Чи не найліпшим твором М. Івасюка є картина «Мати», у якій на тлі розкішних соняшників та блакитного-блакитного неба зображено молоду матір, що годує дитину. Мир та спокій розлиті у цьому полотні. При його спогляданні мимоволі згадуються рядки Т. Шевченка: «І на оновленій землі врага не буде, супостата, а буде син і буде мати, і будуть люди на землі».

Майже новим для України жанром став театральньо-декораційний живопис, який, щоправда, був лише у зародковому стані й робив свої перші невпевнені кроки, тоді як український театр сягнув уже значних висот і викликав захоплення авторитетних фахівців Москви.

Українська графіка наприкінці XIX — на початку XX ст. перебувала у стані занепаду. Вищезгаданий І. Соколов відтворював сільські сцени, наслідуючи Т. Шевченка. К. Трутовський нарисовував вродливу дівчину-кріпачку, яку щойно привели до пана, товстуна-розпусника. М. Мурашко ілюстрував казки Г.-Х. Андерсена. Майстерні рисунки — портрети селян — залишив П. Мартинович. Вони, певно, і є найвідрадінішим явищем тогочасної української графіки (поряд з творами О. Кульчицької). Прекрасні ілюстрації до поеми Т. Шевченка «Гайдамаки» створив О. Сластьон — вони виконані з настроєм, піднесено-романтичні, значну роль у них відіграє краєвид.

Видатним українським графіком був Георгій Нарбут. Але до 1917 р. він працював у Петербурзі. Там художник почав розробляти українську абетку, сповнену образотворчих символів. Тут і краєвиди України (Зима, Зірки, Заєць), і її славне минуле (Козак, Корабель), і алегоричні композиції (Осел, Огорожа, Одружжя), і християнські пророцтва стосовно «Страшного суду» (Ангел, Аероплан, Аптека). Увесь арсенал графічних засобів бачимо у його творах — штрихування, пунктири, чорні плями, сірі розмиви. У 1917 р. Нарбут повертається в Україну. Він був графіком «божою милістю», мав бездоганний природжений художній смак і руки справжнього віртуоза. Власне, він був першим чи не найбільшим майстром українського модерну. Так зване козацьке бароко послугувало йому джерелом натхнення. Найтипівішим твором видатного графіка у стилі модерн справедливо вважається обкладинка для часопису «Наше минуле», де зображено постать козака з рушницею та герб «Київської Могилянської академії», до композиції якого введено улюблений художником гетьманський герб. Шедеврами нарбутівського модерну є його «Державний герб України» і живописна композиція «Еней та його військо». Загалом кажучи, Г. Нарбут за дуже короткий час встиг створити вишукані зразки українського національного модерну, що здобули визнання у цілому світі. Типові зразки живопису стилю

модерн у 1920-ті рр. створив видатний український художник Ф. Кричевський (триптих «Життя», «Катерина» та інші).

Революційні події 1917 р. якоюсь мірою сприяли поживленню культурного будівництва в Україні, передусім у Києві. Було засновано Українську академію мистецтва, Академію наук України, інші наукові та навчальні заклади. Професорами мистецької академії стали М. Бойчук, В. та Ф. Кричевські, О. Мурашко, Г. Нарбут, М. Бурачек, А. Маневич. Громадянська війна не була сприятливим часом для подальшого піднесення мистецтва України, яка швидко втратила здобуту незалежність. Перший період радянської влади в Україні позначився певними успіхами в мистецтві. Виробив свій «радянський стиль» Г. Нарбут, орієнтуючись на «козаків-мамаїв», писанки і витинанки. Продуктивно почали свою творчу діяльність його учні та наслідувачі М. Кирнарський, Л. Лозовський, А. Середа. Паралельно в Україні розвився авангард, який навіть впливав на розвиток європейської художньої культури. Про твори О. Богомазова, О. Екстер, І. Кавалерідзе, К. Маневича, В. Меллера, А. Петрицького, В. Тишлера з'являлися відгуки у впливових періодичних виданнях європейських країн.

У ті роки в Україні виник конструктивізм, представником якого в образотворчому мистецтві був В. Єрмилов, а зразком архітектури — будинок Держпрому в Харкові. Новатором у галузі скульптури у 1920-ті рр. став І. Кавалерідзе, котрий успішно виступав і як кінорежисер. Класиком українського кіномистецтва (а вірніше — світового) став Олександр Довженко (фільми «Земля», «Іван», «Аероград»). Своєрідним портретистом-експресіоністом виявив себе А. Петрицький, найвищі досягнення якого зродилися згодом у галузі сценографії. Винахідливо працював у той час майстер графіки, художник-символіст Є. Святський — учень і соратник С. Чехоніна, але не експонував своїх творів, тому й понині лишається маловідомим і належно не поцінованим. Тимчасом це був першорядний митець оригінального плану, який у технічному відношенні не поступався С. Чехоніну. Видатним портретистом неоакадемічного напрямку був М. Шаронов.

У тій же творчій манері, що й до Жовтневого перевороту, продовжували працювати О. Шовкуненко — імпресіоніст, а в окремих творах

близький до «Мира искусств» реаліст, учень І. Рєпіна, а також С. Прохоров, О. Кокель, автор узагальненого образу нового ладу (картина «Вартовий»). Узагальнені образи стають прикметою часу («Робітниця» і «Балерина» М. Шаронова, скульптурні образи в граніті П. Ульянова). Дещо ілюстративними були картини баталіста М. Самокиша, виконані у своєрідній, скоріш графічній, ніж живописній техніці, — рисунок пером на полотні з наступним розфарбовуванням локальними фарбами.

Подією в художньому житті України стало високе поцінування творчості талановитих народних майстрів декоративного малярства Катерини Білокур, Параски Власенко, Ганни Собачко-Шостак.

До початку 1930-х рр. українське мистецтво характеризувалося різноманітністю стилів, напрямків і творчих індивідуальностей. Велике значення мало створення Всеукраїнської Академії наук, що об'єднала видатних фахівців як природничих, так і технічних, а також гуманітарних наук. Та на початку 1930-х рр. великої шкоди завдали розвиткові мистецтва постанови ЦК ВКП(б), які ліквідували літературно-мистецькі організації, проголосили уніфікацію художньої творчості і запровадили соціалістичний реалізм як єдиний і обов'язковий метод творчості радянських митців. Так само негативні наслідки дало партійне втручання у розвиток науки. Ворожою було названо генетику, обов'язковою для філологів — профанаційну теорію академіка М. Марра.

У 1930-ті рр. почалися арешти. Перші удари були нанесені по творчій інтелігенції — письменникам, музикальним і театральним діячам, художникам, акторах. Почалася горезвісна доба сталінізму, що принесла зубожіння села внаслідок примусової колективізації, голодомор 1932–1933 рр., запровадження концтаборів, інспірування всезагальної тривоги, а відтак — різке зниження творчого потенціалу. Однак наука і мистецтво України, попри неймовірні труднощі, продовжували розвиватися. Арешт М. Бойчука та його талановитих учнів В. Седляра й І. Падалки завдав відчутної шкоди українському мистецтву, проте не припинив його поступу. Продовжували працювати П. Волокидін та О. Шовкуненко, розквітнув талант видатних акторів А. Бучми, Н. Ужвій, Г. Юри, Ю. Шумського. Написані в цей період великі полотна

Ф. Кричевського «Переможці Врангеля», «Устим Кармелюк», «Веселі доярки» — зразки великої малярської майстерності. Неабиякий успіх принесла українським митцям міжнародна виставка у Парижі 1937 р. Гран-прі — найвищу нагороду — отримали на ній О. Шовкуненко за серію акварелей «Дніпробуд», Є. Святський за оформлення парфумерного набору «Витязь у тигровій шкурі» та народна майстриня Параска Власенко за декоративні композиції. У 1930-ті рр. розквітнув талант скульпторів М. Лисенка, Л. Муравіна, Г. Пивоварова, Я. Ражби, Б. Іванова, К. Бульдїна, Г. Петрашевич та інших.

В галузі сценографії успішно працювали Г. Меллер, О. Хвостенко-Хвостов, Н. Шифрін, Д. Овчаренко та інші, у галузі жанрового живопису і краєвиду М. Бурачек, В. Костецький, Г. Світлицький, І. Штільман, свої найвизначніші твори виконав К. Трохименко.

За картину «Перехід Червоної армії через Сиваш» М. Самокиш став першим в Україні лауреатом Сталінської (Державної) премії. На міжнародній виставці-бієнале у Венеції було відзначено гравюри Василя Касіяна, а плакат А. Страхова «В. І. Ленін» удостоєний найвищої нагороди на виставці ужиткової графіки в Парижі.

Друга світова війна зумовила дуже специфічний період розвитку української культури. В умовах евакуації працювали українські фахівці театру, художники, письменники, вчені. Дехто з них воював на фронті зі зброєю в руках. В Уфі, а потім у Москві плідно працював О. Шовкуненко, який створив один з найкращих своїх творів — портрет скульптора Б. Яковлева.

Проте піднесення українського мистецтва почалося вже у повоєнні роки, коли, поряд з майстрами старшого покоління, до його лав долучилися учні Ф. Кричевського Т. Яблонська та Г. Меліхов, учень О. Шовкуненка В. Пузирков, а згодом ще молодші — А. Пламеницький, В. Одайник, О. Лопухов, В. Шаталін, В. Задорожний, В. Зарецький, скульптори В. Бородай, В. Зноба, Г. Кальченко, В. Клоков, О. Ковальов, Є. Кунцевич.

За роки, що передували новій епосі — гласності і демократизації, було створено багато художніх творів, що не відповідають сучасним естетичним критеріям. Але в цьому ми не повинні дорікати тільки художникам: різного роду догматичні рамки на багато десятиліть назад

відкинули розвиток національної культури. І вже протягом минулих десятиліть майстрами образотворчого мистецтва створено немало шедеврів, які гідно репрезентують Україну на світовому рівні. Твори таких представників української національної художньої культури, як М. Божій, Й. Бокшай, П. Волокидін, М. Дерегус, М. Глущенко, С. Григор'єв, С. Гуєцький, Н. Ерделі, І. Їжакевич, В. Касіян, В. Костецький, М. Лисенко, В. Литвиненко, Ф. Манайло, Г. Меліхов, С. Отрощенко, В. Пузирков, М. Самокиш, Г. Світлицький, К. Трохименко, С. Шишко, О. Шовкуненко, Т. Яблонська та багато інших становлять золотий мистецький фонд України періоду 1930–1980 рр.

У мистецтво України 1949 — на початку 1950-х рр. прийшла ціла плеяда талановитих художників, які принесли багато нового в образно-пластичну структуру українського живопису, скульптури, графіки і монументально-декоративного мистецтва. Наступне покоління представників реалістичної школи 1960–1970 рр. також збагатило образотворче мистецтво України пошуками нових образотворчих засобів, особливо у графічних серіях і тематичному живописі.

Серед митців цієї плеяди, що виховувались в основному у Київському художньому інституті, слід назвати імена таких провідних діячів образотворчого мистецтва, як М. Антончик, М. Гуйда, О. Данченко, Н. Лопухова, В. Одайник, М. Попов, І. Селіванов, М. Хан, В. Югай, Г. Якутович та ін. Молодше покоління митців — Т. Голембієвська, В. Гурін, О. Івахненко, В. Лопата, Г. Неледва, В. Перевальський, В. Рижих, В. Сидоренко, В. Чебаник, А. Чебикін, В. Чеканюк, В. Чепелик зробили вагомий внесок у розвиток українського національного мистецтва.

Набули розвитку Одеська і Харківська художні школи. Твори одеських живописців М. Божія, С. Божія, Ю. Єгорова, К. Ломикіна, В. Токарева, К. Філатова, М. Шелюто вирізняються своєрідністю колориту і тематичним спрямуванням. Харківські художники старшого покоління у своїй творчості виступають як продовжувачі класичної спадщини. Своєрідністю пластичної культури позначена творчість митців львівської школи. В Україні відроджується занедбане у 1930–1950 рр. мистецтвознавство. Активно працюють, зокрема, дослідники мистецтвознавці Ю. Асєєв, В. Афанасєв, Ю. Белічко,

П. Білецький, Б. Бутник-Сіверський, Л. Владич, П. Говдя, П. Жолтовський, А. Жук, Я. Запаско, М. Криволапов, Г. Логвин, Б. Лобановський, А. Міляєва, В. Овсійчук, В. Рубан, А. Сак, В. Свенціцька, Д. Степовик, О. Федорук, В. Щербак та ін. У Київському художньому інституті 1959 р. було відкрито факультет теорії та історії мистецтва, серед випускників якого вже немало кандидатів і докторів мистецтвознавства.

Заснував в Україні школу літературознавства О. Білецький. Його учні стали відомими вченими (Л. Новиченко, Є. Кирилюк, Г. Вервес, І. Дзеверін, Н. Крутикова, Ю. Івакін). Було здійснено академічні видання творів Т. Шевченка, І. Франка, І. Нечуя-Левицького, Лесі Українки, Марка Вовчка, Є. Гребінки, І. Котляревського та ін.

Велике значення мали видання «Української енциклопедії», «Історії українського мистецтва», головним редактором яких був Микола Бажан. Вийшли друком такі вагомні праці, як «Шевченківський словник» і «Словник художників». Це були перші в історії України колективні праці подібного типу.

Коли почалася рішуча перебудова не лише економіки, політики, а й усього духовного життя народу, відновилися законність, гласність, не міг не змінитися й характер культури. Серед художників, особливо молодих, почалося повальне захоплення усім тим, що було раніше заборонено: мистецтвом 1920-х рр., зарубіжними течіями — абстракціонізмом, сюрреалізмом, релігійним жанром у живопису. Проте в перші роки перебудови створити на цьому шляху щось значне і справді нове нікому не пощастило.

Художня культура і, зокрема, образотворче мистецтво в усі часи швидко і чутливо реагувало на соціальні зміни. Так сталося і в 80–90-ті рр. XX ст. У Європі, на Заході і Сході саме початок 1980-х рр. ознаменувався «глибоким переворотом». Італійський критик А. Боніто Оліва про художній процес кінця XX ст. пише: «На зміну характерному для авангардизму устремлінню рухатись вперед по магістральному напрямку... прийшла пора оглянутися довкруг, кинути погляд назад, пора активного цитування історії... Базисним моментом творчості стало «особисте», «Я» з усіма його амбіціями і претензіями... Мистецтво стало менш розбірливим, але живішим і чут-

ливішим. Воно вже не стоїть осторонь, воно відчуває себе частиною всієї культури, засобів масової інформації».

Після буму живопису початку 1980-х рр. надалі більшу увагу стали приділяти просторовим жанрам пластики і серед них мистецтву об'єкта та інсталяції, композиціям, де у різних варіантах домінують елементи живопису, скульптури, побутові предмети, абстрактні конструкції. Цей напрямок у пластиці 1980-х рр. А. Боніто Оліва назвав «Новою об'єктивістикою». «Дух 80-х років» — епохи постмодернізму, що особливо був відчутний у живописові, рішуче проявився в Україні трохи пізніше — десь у другій половині 1980-х рр. і відразу примусив заговорити художню критику про своєрідність стилістики наших майстрів як «нової української хвилі». Про українське мистецтво, про його національну своєрідність і професійний рівень згадували і в Європі. На думку А. Боніто Оліва, це мистецтво характерне для епохи постмодерну і за багатьма ознаками є об'єднуючим для художників Америки, Західної і Східної Європи. Але в кожному з цих регіонів «нова об'єктивістика» має свої специфічні особливості. Такого висновку дійшли більшість художніх критиків європейських країн, оцінюючи сучасний етап розвитку образотворчого мистецтва.

Однак такої єдиної думки не маємо стосовно розвитку на сучасному етапі класичного реалістичного мистецтва. Справді, як же бути тим країнам (і тим художникам), де існують сильні традиції класичної школи. Прихильники класичного мистецтва стверджують, що гармонія, як така, властива тільки класичним творам, будь-то живопис, балет чи інші види мистецтва, і що призначення мистецтва — гармонізувати життя, допомагати людям ставати кращими. Гармонія — це торжество порядку над хаосом.

Вищезазначені реалії мають стати наріжними об'єктами дослідження для наших критиків і вчених-мистецтвознавців, особливо в контексті оцінки мистецтва XX ст. Та й усієї класичної спадщини українського народу попередніх часів, яку маємо подати в майбутньому багатотомному виданні «Історії мистецтва України».

При всій стильовій розмаїтості художніх напрямів у сучасному мистецтві відбувається глибоке переосмислення художньої форми, яка є виразнішою і гармонійнішою, ніж у художників навіть так званої

першої української нової хвилі, що спостерігалася на початку перебування у кращих творах сучасних українських художників (хоча їх не так багато). Тут більше філософського підтексту, ніж відкритої сюжетно-інформаційної оповідності, є бажання заглянути глибше у структуру всесвіту і людського буття. Саме ці чинники привертають увагу дослідників і взагалі широкого кола інтелігенції. Про сучасні мистецькі явища немало ведеться розмов на шпальтах газет та в журналах різного гатунку. Але це здебільшого короткі журналістські есе. Нині потрібні ґрунтовні дослідження проблем сучасного художнього процесу.

Необхідно з'ясувати, які стильові ознаки притаманні сьогодні закарпатській, львівській, київській, харківській, одеській школам і чи існують зараз взагалі такі школи, чи вони знівелювалися. Я не належу до тих критиків, які протиставляють різні школи, стилістичні напрями. Для мене є критерієм професіональний рівень, образне вирішення твору. Тому прикро сприймати окремі випадки проти тих чи інших шкіл, напрямів. Це не робить честі критикам, які, вихваляючи одне, зневажають інше. Таке ставлення особливо властиве молодим критикам у їхніх оцінках творчих проблем реалістичної школи. Але ж українська, як і російська, реалістична школа має ґрунтовні основи, давні традиції. Це явище світового значення. Недарма окремі галереї США, Італії, Канади, Німеччини колекціонують зараз твори так званого соціалістичного реалізму, відкривають музеї і картинні галереї, планують організувати грандіозні виставки.

Купують закордонні меценати і твори сучасних митців, бо наше мистецтво останнього десятиріччя є незвичайним явищем на світових обшарах. Жаль лише, що ми продаємо їх за безцінь. Загалом сьогодні, незважаючи на складнощі, економічні негаразди, наше мистецтво має досить високу репутацію у світі. Воно привертає увагу тим, що маємо поки що власну класичну національну школу, високий професіональний рівень. Кращі твори українських митців є унікальним явищем за стильовими ознаками, але їхнє ґрунтовне дослідження, глибокий науковий аналіз відсутні.

У художній культурі у час демократизації суспільства, окрім позитивних явищ, відбуваються і такі процеси, що завдають шкоди, прино-

сять небажані результати у формуванні духовності нації. В кіно набули поширення жанр детективу, показ еротичних і натуралістичних фільмів. Виникло безліч різноманітних «рок-ансамблів», більшість яких належить не до мистецтва, а до так званого кічу. Відродження легкого жанру в музиці, зокрема класичного джазу, що існував у 1930-ті рр., обіцяє, очевидно, певну позитивну перспективу, бо відповідає потребі у відпочинку людини, втомленої сучасними ритмами життя. Добре, що стабільними лишилися, бодай поки що, опера і класичний балет, хоча нових творів, які б затрималися на сцені, не з'явилося.

Пожвавилася праця майстрів декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема ювелірів, котрі працюють, щоправда, без застосування золота й дорогоцінного каміння, чим збіднюють свої можливості. Дещо активізувалася діяльність гончарів (відродився і збагатився новими жанрами, між іншим, дрібною пластикою, колись-то славний осередок у Опішні на Полтавщині).

Живописці почали виготовляти ікони за старовинними зразками. Приватна торгівля творами мистецтва примусила художників пристосуватися до смаків покупців, часто-густо невибагливих. Подібний шлях, як видається, не є перспективним, хоча торгівля на приватному мистецькому ринку, в тому числі зарубіжному, поки що йде жваво. Однак, напевне, не за горами девальвація масової культури, що вже почалася у капіталістичних країнах.

У галузі науки пріоритетними стали теми, розробка яких дає негайні прибутки. Тим часом звернення до фундаментальної науки, яка не обіцяє негайної вигоди, є необхідною передумовою прогресу в усіх галузях. Перед суспільствознавцями — істориками, філологами, мистецтвознавцями відкривається можливість об'єктивного аналізу суспільних явищ минулого і сучасності. Поки що на цьому шляху ми недалеко просунулися.

Необхідним є відродження вкрай занедбаних гумору і сатири, інтерес до яких значний, читач зголодувався за ними. Крім того, сатира має неабияке суспільно-виховне значення. В образотворчих мистецтвах і поезії мають перспективи символізм та алегоризм — вони активізують процес сприйняття художніх творів і відповідають сучасному рівню мислення. Напевне, має своє майбутнє і реалізм в

образотворчих мистецтвах. Реалізм справжній, з властивими йому психологізмом, розкриттям суті явищ, а не грубо-дидактичний, регламентований «соціалістичним реалізмом».

Пропаганді високого мистецтва, естетичному вихованню може сприяти удосконалення засобів репродукування художніх творів, видання високоякісних факсимільних відтворень, доступних найширшому колу споживачів. Адже винайдені засоби найточнішого відтворення об'ємних форм за допомогою лазерів (голографія). Виставки з подібними експонатами, зокрема пересувна виставка російських військових регалій та виставка античного мистецтва, були влаштовані відповідно Московським історичним музеєм і Херсонеським музеєм-заповідником. У перспективі є можливим прихід у такий спосіб шедеврів світового мистецтва до приватних помешкань. Та чи означатиме це, що новонароджені твори вже будуть непотрібні, бо, мовляв, вистачить творів великих майстрів минулого для задоволення естетичних потреб? Аж ніяк, бо ніщо не зможе замінити чутливе око живописця, яке здатне вловити найтонші кольорові нюанси. Красу багатобарв'я природи ані кіно, ані телекамера, ані фотографія адекватно передати не в силах. У цьому аспекті перед пейзажним живописом відкриваються заманливі перспективи. Тим більше, що образи природи, не спотвореної людиною, вельми актуальні саме тепер, коли питання екології гостро хвилюють людство.

У галузі архітектури відкриваються перспективи подальшого будівництва та оздоблення храмів і монастирів, причому не тільки спорудження нових, а й відтворення й реставрації знищених та пошкоджених. Цю справу вже розпочато. Досвід синтезу мистецтв, здобутий у процесі відбудови культових споруд, слід сподіватися, позитивно вплине на будівництво споруд інших типів та жанрів. Необхідність заощадження площі земної поверхні спричинить революцію у містобудуванні. З'являться міцні та надійні висотні конструкції, можливо, виникнуть підземні та підводні промислові підприємства. Суперечностей між технічним і художнім вирішенням окремих архітектурних споруд, комплексів та ансамблів не повинно бути, адже гранична доцільність та естетична цільність мають бути взірцем для зодчих і митців нової епохи.

ДО ПИТАННЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА У ХХ СТОЛІТТІ

Будучи прив'язаною до союзного воза, Україна по суті не мала змоги систематично готувати національні мистецтвознавчі кадри. Заснована 1917 р. Українська академія мистецтва стала передумовою організації художньої освіти в Україні. Однак проблема підготовки науковців не була розв'язана.

У 1925 р. було здійснено перший набір кількох студентів на відділення історії мистецтв при Київському археологічному інституті. Лише двоє з них навчалися повний термін. Декількох спеціалістів у 1930-ті рр. підготували на педагогічному факультеті Київського художнього інституту. Крім того, у 1930-ті рр., з нечисленної кількості фахівців провідні вчені-мистецтвознавці й критики були репресовані і страчені. Отож і не дивно, що й дотепер українська мистецтвознавча школа має свої проблеми, власне, вона ще не сформована.

Як відомо, основними ініціаторами створення Української академії мистецтва, поряд з визначними художниками, були Д. Антонович, М. Біляшівський, Г. Павлуцький — видатні вчені, котрі стояли біля витоків української мистецтвознавчої науки. Та вже у 1922 р. академію було фактично ліквідовано. Тоді активно дискутувалось питання про підготовку художніх кадрів, які б спроможні були вирішувати проблеми «естетизації» навколишнього середовища, тобто йшлося про підготовку митців оформительського і прикладного спрямування. З цією метою Г. Павлуцькому доручили підготувати обґрунтування і «законопроект» для створення ще одного художнього навчального закладу в Києві¹.

¹ Див.: Пояснювальна записка та законопроект «Про перетворення Київської художньої школи і Київського архітектурного інституту Українського товариства архітекторів у Інститут пластичних мистецтв». УДІАУ. Ф. 3689. Оп. 1. Спр. 1.

На думку творчої інтелігенції, Українська академія мистецтва мала лишатись навчальним закладом класичного спрямування. Але у зв'язку з тим, що відкрити новий художній навчальний заклад, який готував би фахівців для задоволення нових потреб, не вдалося, директивними інстанціями було вирішено Українську академію мистецтва перетворити на навчальний заклад з оновленим профілем. Так замість академії з'явився Інститут пластичних мистецтв.

Питання про створення в Україні нових навчальних і наукових закладів з проблем художньої культури протягом 1920–1940 рр. неодноразово порушували як провідні вчені, так і митці. Але їхнім задумам та бажанням не судилося здійснитися. Так, у 1928 р. академік Академії наук України Г. Павлуцький, який активно опікувався питаннями розвитку національної мистецтвознавчої школи, при підтримці колег та президії Академії наук України підготував необхідні документи (обґрунтування, структура, кошторис) щодо заснування Академії мистецтвознавства України. Проте з початком репресій серед творчої і наукової інтелігенції вирішення цього питання директивними органами було відкладено. Крім того, як свідчать архівні матеріали і публікації тих часів, між окремими мистецькими установами та їхніми керівниками існували непорозуміння й тертя, що також негативно позначалося на вирішенні важливих питань. Наприклад, Г. Павлуцький і І. Врона не могли дійти згоди щодо наукової спрямованості та підпорядкування кафедри мистецтвознавства, очолюваної академіком Г. Павлуцьким.

І все ж, починаючи з 1920-х рр., у Київському художньому інституті поступово формувалась педагогічний колектив істориків мистецтва, який проводив наукову і педагогічну роботу.

Окрім уже згаданих Д. Антоновича, М. Біляшівського, Г. Павлуцького, питаннями мистецтвознавчої науки займався і Микола Адріанович Прахов. Його ім'я зустрічаємо серед педагогів, що працювали в інституті у 1920 — на початку 1930-х рр. У той час мистецтвознавчі дисципліни викладали такі відомі вчені, як Сергій Олексійович Гіляров — фахівець з історії західноєвропейського мистецтва, Павло Миколайович Попов — знавець у галузі історії гравюру та книгодрукування, Микола Омелянович Макаренко — читав

курс історії українського мистецтва. Подібний курс викладав також Михайло Степанович Павленко, а теорію мистецтва — Євген Ісакович Перлін.

З художнім інститутом була пов'язана діяльність видатного дослідника українського мистецтва XIX — початку XX ст., професора Федора Людвиговича Ернста. Втім, його широта наукових зацікавлень та лекторські здібності в умовах сталінського терору були не в пошані. Репресований 1933 р., він до останніх днів свого життя, що скінчилося 1949 р. в м. Уфі, не зміг реалізувати свої здібності повною мірою.

У тому, що до викладання історико-теоретичних дисциплін мистецтвознавчого циклу залучалися провідні наукові сили, мабуть, є чимала заслуга Івана Івановича Врони, котрий 1924 р. став директором інституту. Як художній критик, він добре розумів, що без наукового підґрунтя не можна піднести на необхідний рівень ні фахову підготовку майбутніх митців, ні мистецьку культуру в цілому. Врону хвилювали проблеми соціології мистецтва, психології творчості. Він прагнув використовувати у навчальному процесі наукові розробки в галузі архітектури і будівництва, друкарсько-книжкової справи, техніки і технології художніх матеріалів.

І. Врона особливо наголошував на необхідності розвитку наукового мистецтвознавства: «Мистецтвознавство як частка суспільствознавства переживає цілу революцію, перебудовується в корені. Цілком зрозуміло, що вища школа без науки неможлива, як неможлива без науки мистецька політика й мистецька практика: в цьому відчувають потребу окремі галузі мистецтва, цього вимагає проблема мистецької культури в цілому. Маємо аж надто мало: напівмертву кафедру мистецтвознавства, що номінальне лічиться при КХІ, але лише номінально; маємо невелику ще роботу комісії соціології мистецтва й літератури при марксо-ленінській кафедрі в Києві; маємо кабінет українського мистецтва в Харкові та деяку роботу при інституті марксизму там же»².

² Врона І. Назрілі питання ізо-мистецької освіти // Мистецько-технічний ВИШ: Збірник Київського художнього інституту. — Київ, 1928. — Вип. 1. — С. 40–41.

Зростаючий інтерес студентства до ґрунтовного вивчення теорії та історії образотворчого мистецтва певною мірою вдовольняли наукові гуртки та семінари підвищеного типу. Але й їхня діяльність не діставала належної матеріальної підтримки. Як видно зі слів І. Врони, не склалися необхідні умови для регулярної підготовки кадрів і на науково-дослідній кафедрі мистецтвознавства. Хоча й робилися спроби мистецтвознавчими силами інституту готувати фахівців через аспірантуру. Так, зокрема, аспірантками професора С. О. Гілярова стали Людмила Миколаївна Сак та Лідія Петрівна Рачковська. Щоправда, обидві вони аспірантури не закінчили. Тільки багато років по тому Л. Сак, маючи за плечима неабиякий досвід музейної та викладацької роботи, захистила кандидатську дисертацію на тему «Збірка голландського та фламандського живопису у Київському музеї західного та східного мистецтва».

У 1930-ті рр. в інституті функціонувала кафедра історії мистецтв, діяльність якої обмежувалася навчальним процесом. Завідував кафедрою С. О. Гіляров, який читав курс зарубіжного мистецтва, історію російського та українського мистецтва викладала П. А. Кульженко. А в перші повоєнні роки стан викладання історичних дисциплін в інституті взагалі був скрутний. Заарештували С. Гілярова, який і помер у в'язниці. Заарештована та заслана була й П. Кульженко. Склад педагогів калейдоскопічно змінювався. В інституті тоді викладали: зарубіжне мистецтво І. Врона, Г. Жилко-Титаренко, російське та українське мистецтво — П. Мусієнко, В. Денисов, тривалий час лекції з історії зарубіжного мистецтва читала Л. Сак.

Разом з тим період другої половини 1940-х — початку 1950-х рр. у цілому був позначений всезагальним повоєнним піднесенням, активізацією художньо-творчого процесу в Україні. Вийшовши переможцем з важкої кровопролитної війни, наш народ, художня інтелігенція прагнули якомога швидше залікувати воєнні рани, примножити матеріальні і духовні цінності. В цей час у Києві плідно й успішно працюють художники і мистецтвознавці, серед яких кандидати наук Б. С. Бутник-Сіверський, Я. П. Затенацький, П. А. Цибенко, П. Г. Юрченко, а також мистецтвознавці Л. В. Владич, Л. П. Калениченко, С. Г. Колос, Н. Д. Манучарова, П. Н. Мусієнко та інші.

Ними було підготовлено й видано цілий ряд мистецтвознавчих праць. Науково-пошукову роботу здійснювали мистецтвознавці й з інших міст України.

У повоєнний час розгортає діяльність відділ образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук України (ІМФЕ АН України), при якому згодом було відкрито аспірантуру для підготовки мистецтвознавчих кадрів. Відділом керували: спочатку Б. С. Бутник-Сіверський, потім — В. І. Касіян, а з кінця 1950-х рр. — Ю. Я. Турченко, який, закінчивши аспірантуру, 1953 р. захистив кандидатську дисертацію на тему «Рисувальна школа Мурашка в Києві».

1945 р. було засновано Академію архітектури України, в системі якої діяв Інститут художньої промисловості, очолюваний Н. Д. Манучаровою. У 1956 р. Академію архітектури реорганізували в Академію будівництва і архітектури УРСР, у якій були підрозділ по дослідженню історії українського мистецтва та аспірантура. Його в 1960 р. очолив Яків Павлович Затенацький, котрий до того працював на посаді старшого наукового співробітника відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ АН УРСР.

Слід зазначити, що саме науково-дослідний підрозділ Академії будівництва і архітектури в основному підготував до видання «Історію українського мистецтва». Багато зусиль до того, щоб згадана праця була написана і видана, доклали академіки Володимир Гнатович Заболотний — президент Академії архітектури України і Максим Тадейович Рильський — директор ІМФЕ АН УРСР. Саме завдяки їхнім видатним організаторським здібностям, високому авторитету та ерудиції «Історія українського мистецтва» вийшла в 6-ти томах, 7-ми книгах. У її написанні взяли участь кілька десятків мистецтвознавців.

Видання було удостоєне Державної премії УРСР в галузі науки і техніки. Своєрідним доповненням до «Історії українського мистецтва» став «Словник художників України» (1973).

Але це відбувалося у 1960-ті — на початку 1970-х рр. У 1950-ті рр. для роботи в наукових установах, художніх музеях, інших відповідних організаціях не вистачало мистецтвознавчих кадрів. Гостро постало питання підготовки їх. У зв'язку з цим 1959 р. в Київському

художньому інституті за директорування Олександра Сафоновича Пащенко було відкрито факультет історії і теорії мистецтв. Кафедру теорії і історії мистецтва з 1953 р. очолював Петро Іванович Говдя. Він чимало зробив для розвитку українського мистецтвознавства і художньої культури в Україні. Після закінчення факультету теорії і історії мистецтва Інституту живопису, скульптури і архітектури ім. І. Ю. Рєпіна він повернувся до Києва й активно включився у роботу. Виявив себе як талановитий критик й ініціативний організатор. Саме з його ініціативи й було відкрито новий факультет.

До часу очолення кафедри, а згодом і деканату, П. Говдя працював заступником директора Державного музею українського образотворчого мистецтва УРСР, головним редактором Видавництва образотворчого мистецтва та музичної літератури УРСР. Коли він прийшов завідувати кафедрою, там було всього три викладачі — Л. М. Сак, В. О. Денисов та А. П. Шпаков (у 1952–1953 навчальному році завідував кафедрою). П. Говдя поступово став залучати до викладання в інституті своїх недавніх авторів по видавництву і співробітників музею, зокрема, Платона Олександровича Білецького, Людмилу Семенівну Міляєву, Олену Михайлівну Говдю, Діну Михайлівну Колесникову.

Перший набір на новий факультет здійснено 1959 р. Одразу ж виникли труднощі. Програми з історії українського мистецтва для мистецтвознавчих факультетів не існувало. Досвіду викладацької роботи у більшості членів кафедри було обмаль. Лекційне навантаження виявилось надмірним. Наприклад, на початку своєї роботи в інституті П. О. Білецький викладав курси мистецтва Давнього Сходу, античності, середніх віків, народів СРСР та історію графічних мистецтв — по шість–вісім годин щоденно. Часу на підготовку до лекцій не вистачало. Та йшли роки, кількість працівників кафедри збільшувалася. У колективі викладачів з'явився Леонід Володимирович Владич (читав курси радянського мистецтва та історії графічних мистецтв), за ним — Олександр Романович Тищенко (історія декоративно-ужиткового мистецтва), Юрій Сергійович Асєєв (історія архітектури). Навантаження викладачів лише з кінця 1960-х рр. уже не перевищувало встановленої норми.

До 1961 р. ніхто з членів кафедри не мав вченого ступеня. Лише восени того року захистив кандидатську дисертацію на тему «Українські народні картини XVII — XIX ст.» П. Білецький. Згодом кандидатами мистецтвознавства стали Л. Міляєва (дисертація «Стінопис церкви Святого Духа в с. Потелич») та Л. Владич (дисертація «Живописна Україна» Тараса Шевченка»). Потім захистив кандидатську дисертацію, присвячену давній слов'янській кераміці, О. Тищенко. Вже маючи ступінь кандидата архітектури, прийшов до інституту Ю. Асєєв. А 1969 р. П. Білецький захищає докторську дисертацію на тему «Український портретний живопис XVII–XVIII ст. Проблеми становлення та розвитку».

Кафедра поповнювалася молодими викладачами, колишніми випускниками факультету, з-поміж них Гліб Миколайович Юхимець та Ганна Володимирівна Заварова, котра пройшла наукову підготовку в аспірантурі при Науково-дослідному інституті теорії і історії мистецтв Академії мистецтв СРСР у Москві та захистила кандидатську дисертацію (про ілюстрації радянських художників до дитячих книжок). Г. Юхимець став викладачем у 1969 р., а в 1974–1986 рр. обіймав посаду декана факультету. 1984 р. захистив кандидатську дисертацію з проблем розвитку сучасного українського живопису.

Першим деканом факультету був П. Говдя. Після нього з 1964 по 1974 р. на посаді декана двох факультетів (архітектурного та історії і теорії мистецтва) перебував Микола Павлович Тищенко. А коли 1974 р. реставраційне відділення було приєднане до мистецтвознавчого факультету, деканом останнього став уже згаданий вище Г. Юхимець. У 1986–1991 рр. посаду декана обіймав Ю. В. Белічко. 1991 р. деканом став В. В. Джулай.

Був у житті факультету такий рік, коли саме існування його опинилося під загрозою. Держплан заявив, що потреба республіки на мистецтвознавців повністю задоволена — заявок на фахівців даного профілю немає від жодної установи. Що робити? Скасували денний відділ, а натомість відкрили вечірній, випускники якого отримували «вільні дипломи», тобто не підлягали розподілу на роботу, бо вже навчаючись в інституті, повинні були працювати за фахом. Та невдовзі становище змінилося.

1969 р. з ініціативи О. Р. Тищенка в інституті було засноване відділення реставрації, друге в СРСР (перше — в Ленінграді). До цього реставраційній справі в Україні можна було навчитися лише самотужки, рівень та масштаби реставраційних робіт не відповідали існуючим потребам. Науково обґрунтовані програми підготовки реставраторів, що їх склав О. Р. Тищенко, затвердило Міністерство культури СРСР. Відповідно була створена кафедра технології живописних матеріалів та реставрації, яку й очолив О. Р. Тищенко. Навчальний процес стараннями завідуючого кафедрою був повністю забезпечений необхідними матеріалами та приладдям. Кафедра реставрації з самого початку своєї діяльності працювала у тісному контакті з кафедрою теорії й історії мистецтва.

Кафедра теорії і історії мистецтва в 1965 р. розділилася на недовгий час на дві: кафедру історії мистецтва народів СРСР і кафедру зарубіжного мистецтва. Першою завідував П. І. Говдя, другою — Ю. С. Асєєв. В 1966 р. мистецтвознавчі кафедри знову були об'єднані під керівництвом Ю. С. Асєєва. Він дбав про збільшення кількості курсових і дипломних робіт з питань архітектури, стимулював методичну та науково-дослідну роботу. Належна увага приділялась археологічній практиці студентів, якою керував С. Д. Крижицький.

У 1974 р. до інституту на посаду завідувача кафедри теорії і історії мистецтва був запрошений кандидат мистецтвознавства (тема дисертації «Україна у творчості І. Ю. Рєпіна», 1964 р.), старший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР Юрій Васильович Белічко. До приходу в інститут він працював у Спілці художників України, Державному видавництві образотворчого мистецтва та музичної літератури УРСР, у науково-дослідних підрозділах Академії будівництва і архітектури.

При ньому в кадровому складі кафедри сталися певні зміни. Вченою радою інституту на посади викладачів були обрані колишні вихованці факультету Вадим Михайлович Клеваєв (старший викладач); Олена Ігорівна Масленкова (доцент), яка до того захистила кандидатську дисертацію з питань української архітектури; Віктор Васильович Джулай (доцент), який, ще будучи студентом, виявив зацікав-

леність античністю, зокрема грецьких колоній у Причорномор'ї, що й стало предметом його лекційного курсу; а також кандидат мистецтвознавства Василь Артемович Щербак (доцент — викладач історії мистецтва радянського періоду).

1987 р. кафедру очолив проректор з наукової роботи АОМА, кандидат мистецтвознавства, доцент М. О. Криволапов. У цей же час здобула вчений ступінь доктора мистецтвознавства Л. С. Міляєва (дисертація «Стінописи церков Дрогобича XVI–XVII ст.»).

Таким чином, у другій половині 1980-х рр. на кафедрі працювали два доктори (П. Білецький, Л. Міляєва) і сім кандидатів мистецтвознавства: Ю. Белічко, Г. Заварова, М. Криволапов, Л. Лисенко, О. Масленкова, В. Могилевський, В. Щербак. Останніми роками пішли з життя Л. Владич, Л. Сак, О. Тищенко, П. Говдя, П. Білецький, Ю. Асєєв. Свого часу з різних причин залишили роботу в Академії Г. Юхимець, Д. Колесникова.

Протягом останнього десятиріччя значно активізувалася наукова робота кафедри. Підготовлені і нині доопрацьовуються відповідно до новітніх концептуальних засад рукописи підручників та навчальних посібників: «Історія українського мистецтва» в двох книгах (автори професори Ю. Асєєв, П. Білецький, Л. Міляєва, П. Говдя) «Історія зарубіжного мистецтва» (книги I і II), «Вступ до мистецтвознавства» (автор академік П. Білецький), «Аналіз творів образотворчого мистецтва» (професор Г. В. Заварова), «Історія зарубіжного декоративно-ужиткового мистецтва» (доцент В. Могилевський і старший викладач В. Клеваєв), «Проблеми скульптури XX століття» (доцент Л. Лисенко), «Мистецтво Стародавньої Греції» (доцент В. Джулай), «Історія мистецтва Середньої Азії та Закавказзя» (доцент О. Масленкова), «Українська художня критика XX століття. Хрестоматія» (академік М. Криволапов).

Крім підготовки підручників і методичної літератури, члени кафедри активно виступають у періодичній пресі.

За останні п'ять років кафедрою проведена значна організаційна і методична робота по вдосконаленню методики викладання фахових дисциплін. Підготовлені нові програми з профільюючих мистецтвознавчих навчальних курсів та кваліфікаційні вимоги підготовки

мистецтвознавчих кадрів. Скориговано навчальні плани з метою синхронного вивчення історії вітчизняного і зарубіжного мистецтва, виструнчено хронологічну послідовність їхнього читання. Цим не завершуються принципові зміни в діяльності кафедри та факультету. У навчальному процесі останніх років враховувались концептуальні зміни, що відбуваються в художній культурі, мистецтвознавстві та художній критиці. Посилилася увага та вимогливість до курсових і дипломних робіт, у виконанні яких став домінувати принцип практичного застосування знань з циклу історико-теоретичних дисциплін, до засвоєння яких студенти нерідко ставляться по-школярськи. Саме цей момент спонукав уважніше придиватися до відбору найбільш здібних і здатних самостійно мислити абітурієнтів, а також уже заздалегідь формувати професіональні інтереси студентів, готувати їх до безперешкодного входження у коло практичних проблем майбутнього фаху.

Для ширшої орієнтації студентів у галузі суміжних з мистецтвознавством галузей було запроваджено викладання нових дисциплін, зокрема таких, як теорія і історія світової та вітчизняної культури; історія матеріальної культури; історія України; історія української літератури; практична стилістика української мови тощо.

За час існування факультету усталилися його структура та напрям діяльності. Він має два відділення — денне та заочне. Термін навчання на денному відділенні — п'ять, на заочному — шість років. Права тих, хто закінчив факультет, незалежно від форми навчання, однакові. Факультет зорієнтований на підготовку мистецтвознавців, головним чином, для України, але на заочному відділенні свого часу навчалися студенти з Росії, Молдови, Туркменії, Греції, Монголії, Фінляндії.

При факультеті функціонує кабінет історії мистецтва, де надається методична допомога студентам в підготовці домашніх завдань та їхній самостійній програмній праці.

Випускники факультету нині становлять основний потенціал в галузі українського мистецтвознавства. Вони працюють у науководослідних установах (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, інститут «Укрреста-

вращія» Держбуду України), у навчальних закладах, музеях, видавництвах та редакціях періодичних видань, у системі Спілки художників України тощо. Впродовж багатьох років управлінням культури Херсонського облвиконкому керує мистецтвознавець і живописець, народний художник України В. Г. Чуприна, зусиллями якого у місті засновано музей О. О. Шовкуненка (славетний майстер народився в Херсоні). Директором львівського музею етнографії та художніх промислів працює В. П. Откович. Майже 30 років очолював Художній фонд України Анатолій Леонідович Мороз, внаслідок чого була створена потужна художньо-виробнича база Національної спілки художників України.

Чимало випускників факультету захистили дисертації, стали кандидатами мистецтвознавства і видрукували цілий ряд наукових досліджень (Л. Авраменко, Н. Асєєва, Е. Димшиць, О. Клименко, О. Ковальчук, Я. Кравченко, В. Могилевський, М. Назарлі, І. Пархоменко, А. Півненко, С. Побожій, М. Протас, Т. Романець, М. Русяєва, Л. Савицька, Г. Скляренко, О. Юрчишин та інші). Серед них є і доктори мистецтвознавства — Валентина Василівна Рубан, Тетяна Валеріївна Кара-Васильєва, Михайло Євстахійович Станкевич, Валентин Миколайович Фоменко.

Випускники факультету виявили себе і в галузі художньої критики (О. Журавель, М. Костюченко, Ю. Кобан, М. Криволапов, О. Соловйов, З. Чегусова, І. Чуліпа).

Чималий ужинок становлять наукові видання, підготовлені і випущені у світ колишніми та теперішніми викладачами факультету: Ю. Белічком, Л. Владичем, Г. Заваровою, Д. Колесниковою, М. Криволаповим, Л. Міляєвою, Л. Сак, О. Тищенком, В. Щербаком. А наукові праці Ю. С. Асєєва (розділ до першого тому «Історії українського мистецтва») та П. О. Білецького («Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв.», «Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII ст.» і «Мистецтво Радянської України» відзначені Державною премією УРСР в галузі науки і техніки та Державною премією України ім. Т. Г. Шевченка.

Про високу репутацію членів кафедри теорії і історії мистецтва як викладачів і науковців свідчить і такий факт. У 1997 р. водночас

троє працівників кафедри були обрані членами Академії мистецтв України (П. О. Білецький і М. О. Криволапов стали академіками, Л. С. Міляєва — членом-кореспондентом).

І все ж втіха від наслідків, які дає діяльність факультету у розвитку національної культури, могла б бути більшою, а самі наслідки вагомішими. Але тут багато що залежить не стільки від власної ініціативи співробітників і керівництва, скільки від загальної суспільної ситуації. Так, скажімо, щодо загальнокультурного та освітнього рівня абітурієнтів, які поступають на факультет інституту, хотілося б, щоб він був вищий. Сучасна середня освіта дає мізерні знання з гуманітарних дисциплін — вони не йдуть ні в яке порівняння з тими, що їх одержували випускники колишніх гімназій чи училищ.

Студентові, який вступив до мистецького навчального закладу і прагне належно підготуватися до наукової чи художньо-критичної діяльності, доводиться дуже багато працювати. Адже на студентську лаву приходять, в основному, молоді люди, які не мають необхідної обізнаності з профільюючих дисциплін, оскільки історія мистецтва в школі не викладається. Аби скласти вступний іспит, абітурієнти освоюють програму самотужки або вдаються до послуг репетитора. Щоб хоч якоюсь мірою зарадити справі, при академії відкрито підготовчі курси. Але вони не можуть охопити всіх бажаних, зокрема іногородніх. Тому основний контингент студентів факультету становлять ті, хто проживає в Києві та інших великих містах. Ось де могли б пригодитися наші програми, методичні посібники та підручники, якби була змога видати їх масовим тиражем та широко розповсюдити.

З самого початку існування факультету у навчально-виховному процесі узвичаїлася лекційна форма, за якою той чи той курс скрупульозно вичитується «від» і «до». У перші роки функціонування факультету, коли майже не існувало підручників, це було виправдано. Викладач давав сконцентрований матеріал на основі наявної до його курсу літератури та досвіду власних досліджень. Сьогодні ж, коли існує чимало видань узагальнюючого характеру, така форма сприймається як дещо архаїчна. Тому нинішній викладач має не стільки репродукувати те, що студент сам здатний засвоїти, самостійно опрацювавши відповідну літературу (власне, студенти-заоч-

ники так і навчаються), скільки надавати методичну допомогу. Тому доцільно розширювати систему спецкурсів, семінарів, на яких повніше виявлялися б індивідуальні нахили студента, поглиблювалися б знання у певному, звуженому колі питань чи проблем, налагоджувався б тісніший контакт студента з тими викладачами, наукові зацікавлення яких співпадають з його інтересами.

Однією з форм індивідуальної роботи студентів є написання курсових і дипломних робіт під керівництвом викладача. На жаль, така робота часом набуває суто формального характеру, а на дипломному курсі з'ясовується, що деякі студенти недостатньо підготовлені до самостійного виконання дипломної роботи. Проте досвід показує, що безнадійно нездатних студентів практично немає. За належного стимулювання їхня фахова підготовка може бути доведена до прийняттого мінімуму.

Аналізуючи здобутки чималого загону випускників, що їх за сорок років підготував факультет, можна констатувати: не завжди ті, хто радував своєю слухняністю та відмінними оцінками, досягають помітних результатів у галузі мистецтвознавства. Але той, хто був наполегливий у навчанні, навіть при менш яскравих показниках, зумів і після закінчення інституту зберегти працелюбність і розвинути ті задатки, які, можливо, з певних причин за студентські роки або не встигли як слід розвинутися, або й не були спрямовані так, як це належало б.

Завдання педагога не тільки навчити, а й вселити у свідомість студента впевненість у своїх силах, можливостях. А це досягається при тривалій обопільній співпраці. Невеликий контингент студентів, що проходить через факультет, дає можливість для такої співпраці. Позитивним можна вважати й те, що студентам надається право заздалегідь, з четвертого курсу, визначати тему самостійного дослідження і розробляти її спочатку як курсову, а до закінчення інституту завершувати як дипломну. Адже це дозволяє студентові належно опрацювати відповідні джерела, зібрати фактичний матеріал, неквапливо осмислюючи та узагальнюючи його.

Який би малий не був контингент фахівців у галузі наукового мистецтвознавства, усіх студентів факультету, ясна річ, не можна

націлювати лише на наукову роботу. У цій справі багато важить природний нахил до дослідницької праці, що вимагає високої ерудиції, терплячості і навіть самозреченості. Набагато ширші обрії діяльності могли б відкритися на освітній ниві. Але питання впровадження і налагодження навчання з історії мистецтва в загальноосвітніх школах чи, принаймні, у тих елітарних навчальних закладах, що недавно утворилися, стоять поза компетенцією і спроможністю академії. Кафедра історії і теорії мистецтва мистецтвознавчого факультету могла б надавати методичну допомогу у цій справі на госпрозрахункових чи договірних засадах.

За часів соціалістичного господарювання кимось було визначено, що на факультеті достатньо буде студентів, коли щорічно приймати 8 — 9 осіб на стаціонар і стільки ж на заочне відділення. Та корективи щодо кількості студентів вносять ринкові відносини. Тепер на факультет можна приймати студентів і на контрактній основі. Такі відносини уже вимагають при підготовці майбутніх мистецтвознавців зважати на процеси комерціалізації, що відбуваються і в сфері художньої творчості. Саме цим і було зумовлене відкриття на факультеті відділення менеджменту, в організації якого суттєву допомогу надала Голландська вища школа менеджменту у м. Утрехті.

1991 р. при факультеті відкрито аспірантуру. Це дає можливість здійснювати ідею безперервної підготовки фахівців вищої кваліфікації. Маємо позитивні результати і в плані підготовки викладацьких кадрів. Наприклад, нещодавно Ольга Андріївна Лагутенко закінчила аспірантуру, успішно захистила кандидатську дисертацію, стала викладачем кафедри. Водночас нові обставини змушують шукати шляхів подальшого вдосконалення роботи кафедри, визначення пріоритетних шляхів та наукових орієнтацій студентських досліджень.

Доки Україна мала статус союзної республіки, доти й національні інтереси її обмежувалися масштабами республіканського значення. Саме тому були занедбані, безнадійно втрачені або позбавлені базових основ розвитку цілі галузі науки, в тому числі і мистецтвознавчої. Нині в нас обмаль фахівців, які займаються зарубіжним мистецтвом. Тривалий час українське мистецтвознавство

розвивається переважно на матеріалах національної художньої культури. Але й на цій ділянці чимало ускладнень, бо ще й досі в мистецтвознавчій науці відчутний відгомін концепцій минулих часів.

Здебільшого на власному ентузіазмі окремих вчених до недавнього часу трималися дослідження древніх періодів українського мистецтва. А така галузь, як археологія мистецтва, майже не забезпечена з мистецтвознавчого боку.

Новий час потребує нових підходів і методик підготовки фахівців. Ці методики розроблені нашими викладачами, але відсутність належної матеріально-технічної бази і, насамперед, комп'ютеризації та інформаційного забезпечення навчального процесу на факультеті негативно позначається на рівні підготовки національних кадрів нової формації. Загалом за сорок років свого існування мистецтвознавчий факультет підготував понад вісімсот фахівців, які працюють переважно на ниві художньої культури: у відповідних наукових установах, навчальних закладах, видавництвах, музеях, міністерствах, приватних художніх галереях тощо.

Майже щодня маємо змогу читати статті у періодичній пресі, дивитись по телебаченню і слухати по радіо передачі на теми історії і сьогодення нашої художньої культури, зустрічатись зі світом прекрасного в музеях, виставкових залах і галереях. Цю подвижницьку і конче необхідну справу для нашого народу роблять саме мистецтвознавці, насамперед випускники Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

МИСТЕЦТВО ТА СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ І ОСМИСЛЕННЯ ЇХ ХУДОЖНЬОЮ КРИТИКОЮ

Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. як у Росії, так і в Україні небачено активізувалось художнє життя. В цей період виникають мистецькі об'єднання різних напрямів, улаштовується багато виставок, функціонує чимало художніх шкіл, меценати виділяють кошти на придбання творів мистецтва, ними формуються значні колекції художніх творів, що згодом стали основою зібрання і створення визначних музеїв, картинних галерей.

Тенденції і напрями у сфері художньої критики на зламі ХІХ—ХХ ст. неможливо зрозуміти поза зв'язком не тільки з провідними ідеями естетичної, мистецтвознавчої думки і художньої практики, а й з основними пріоритетами у царині позахудожньої свідомості у контексті тогочасних соціально-культурних, політичних та ідеологічних процесів.

Часто-густо критика опинялася на вістрі протиборчих сил, що обумовлювало її структуру з багат шаровістю ідей і критеріїв, які визначалися художньою практикою. Ще тривкими залишаються позиції передвижництва, водночас ряд художників працюють у рамках тогочасної європейської стилістики імпресіонізму та постімпресіонізму, утверджуються модерн, символізм, авангард, формуються риси неовізантизму. Стилістика цих течій перегукується з колористичними традиціями української художньої культури. На платформі цих течій створюються нові об'єднання, зокрема «Звено», «Кольцо», «Салон Б. Іздебського», «Салон І. Замараєва».

Поле діяльності художньої критики стають професійні журнали «Артистичний вісник» (Львів), «В мире искусств» (Київ), «Літературно-науковий вісник», рецензії і статті публікуються на шпальтах періодики («Киевская искра», «Южный голос», «Южные записки»). Від першого десятиріччя ХХ ст. уже не дилетанти визначали рівень

рецензування, а професійні критики, публіцисти і вчені-культурологи, зокрема М. Грушевський, Г. Павлуцький, Д. Антонович, М. Вороний, М. Мочульський, Г. Хоткевич, Є. Агафонов, С. Кишинівський, І. Труш, О. Кобилянська та багато інших.

Критика початку ХХ ст. за її орієнтаціями поділялася на кілька основних груп. Перша — просвітительська. Вона відстоювала тенденції Товариства пересувних виставок і зосереджувалася на внутрішніх проблемах реалізму і народності.

До другої належали адепти новаторських течій. Вони розмежувалися на два угруповання — тих, які розробляли концепції авангарду і тих, які популяризували ідеї модерну. До останніх примикали теоретики і критики, які гуртувалися навколо видань «Мира искусства» та були пов'язані з літераторами-символістами. Ця група орієнтувалася на високий професіоналізм, відродження культурних традицій з одночасним використанням європейського досвіду.

Нарешті, до третьої групи, що в подальшому запанувала в українській культурі майже на кілька десятиріч, належали публіцисти, що стояли на позиціях так званої марксистської естетики.

Втім, такий розподіл є досить умовним, якщо врахувати, що вектори руху українського мистецтва і художньої критики становили складну взаємодію ідей і парадигм. Зокрема, це чи не найбільш стосується визначень національної своєрідності мистецтва, що лежали в основі більшості мистецьких програм, які відзначалися значними розбіжностями, навіть запеклою боротьбою у визначенні шляхів досягнення спільної мети. Варто зауважити, що ситуація навколо питань культури пов'язувалася з політичним рухом. Поряд з митцями і критиками проблеми художньої культури обговорювали політики й ідеологи різної партійної приналежності, які по-різному бачили майбутнє України, а відтак і її духовне життя.

Категорія національного, що є чи не найуніверсальнішою з естетичних парадигм української культури, набула особливої актуальності на початку ХХ ст. з ослабленням її утисків самодержавним режимом. У цей час українська літературна та художня критика об'єдналися у боротьбі за оновлення національного мистецтва. У ній найактивнішу участь брали журнали «Сяйво», «Дзвін», «Українська

хата», «Искусство и печатное дело». Статті з питань української національної культури друкували Д. Антонович, О. Авротинський, М. Сріблянський. Виступали й російські критики В. Воробський, А. Луначарський, Л. Войтоловський, Я. Тугендхольд, Д. Митрохін. Українські критики Є. Кузьмін, Г. Павлуцький, С. Камишников друкувались у російській столичній пресі.

Національна ідея пронизувала досить різні за ідеологічними, політичними та естетичними спрямуваннями культурні об'єднання. На неї була зорієнтована діяльність угруповання, очолювана професором Львівського університету М. Грушевським. Національні позиції захищали речники демократичного крила І. Франко та М. Коцюбинський. Національні традиції пропагували і художні критики, що гуртувались навколо журналів декадентсько-естетспрямування, таких, зокрема, як «Українська хата» (1905–1914 рр.), а також ті, що виступали у друкованому органі Української соціал-демократичної робітничої партії — журналі «Дзвін». На відміну від програмного аналітизму «хатян» у «Дзвіні», де виступали В. Винниченко, Л. Юркевич, В. Левинський, Д. Донцов та інші прибічники українського марксизму, соціалізму і націоналізму, пропагували ідею як єдине ціле. Хоча щодо утвердження пріоритетів національного в українській культурі, позиції практично збігались. Як автентичне втілення духу нації трактували мистецтво публіцисти газети «Рада».

Тезу виявлення національної ідеї у творах мистецтва активно проводив С. Єфремов у статтях «У пошуках нової краси» і «На мертвій точці».

З проблемами національного межували й питання щодо історичних орієнтацій сучасного українського мистецтва, доцільності використання стильових надбань попередніх епох.

Національним орієнтаціям у культурологічній теорії войовниче протистояла висунута В. Леніним концепція «двох національних культур». Вона була спрямована, головним чином, проти пожевчання національного руху в Україні і, насамперед, ідей, що висували представники УРСДРП (зокрема В. Винниченко) проти Д. Донцова, Л. Юркевича, М. Перша. Засуджуючи теорію «єдиного потоку» і культурної автономії, у своїх статтях він висунув тезу про наявність

у кожній національній культурі двох непримиренних, антагоністичних культур — революційно-демократичної і реакційної. Він категорично обстоював доцільність засвоєння і подальшого розвитку тільки першої з них.

Активну участь у дискусіях щодо національного в українській літературі брав пропагандист ленінізму М. Ольмінський, виступаючи з критикою поглядів і творчості В. Винниченка.

На вістрі ідейних дискусій стосовно національної культури використовувалося тлумачення творчості Т. Шевченка. В протилежних оцінках зіткнулися погляди представників різних напрямів у сферах ідеології та художньої критики. Демократична критика, починаючи з 1860-х рр., дала йому в особі Л. Жемчужникова першу об'єктивну оцінку як виразникові національних надбань української культури на основі реалізму.

З протилежного табору залунали голоси про низький художній рівень творів Т. Шевченка (Русов). Є. Кузьмін намагався довести, що у творчості Т. Шевченка відсутня тенденційність, ідейність, що він був першим декадентом.

На початку ХХ ст. активізувалися намагання марксистської критики знівелювати національну сутність творчості Т. Шевченка, «перетягти» його у табір борців за соціалізм (А. Луначарський).

Проти таких тенденційних тверджень виступала більшість художніх критиків. Львівська газета націонал-ліберального напрямку «Діло» (1911, 10 березня) чітко висловила про те, що Т. Шевченко насамперед поет, а не політичний діяч.

Д. Антонович на прикладах аналізу творчості Т. Шевченка пропонував на всіх художників минулого дивитися в історичній перспективі.

Не менш важливим для розуміння засадних позицій української художньої критики на початку і впродовж майже усього ХХ ст. є трактування мети художньої діяльності, ролі мистецтва в суспільному розвитку. Ця масштабна тема охоплювала альтернативи, так чи інакше наявні в усіх напрямках художньої критики: антиномії реалізму чи авангарду, співвідношення художніх ідеалів та ідеології, ставлення до історико-художньої спадщини, нарешті питання соціального статусу і класового підпорядкування мистецької

діяльності. Від ставлення до цих проблем значною мірою залежали позиції критиків, їхня оцінка конкретних творів.

У час масштабних соціальних зрушень і великих політичних катаклізмів питання напрямків руху художньої культури загострилися як ніколи. Мистецтво повернуло у вир духовної боротьби за майбутнє, висуваючи ідеали або будуючи утопії.

Соціальні утопії, нові художні ідеали відкрито захищалися українським авангардом. Його концептуальне кредо полягало у твердженні, що теургічне перетворення світу і людини засобами мистецтва конче потребує нової образної мови. Тому цей напрям був зорієнтованим передусім на формотворчий пошук.

При порівняно невеликій кількості митців-авангардистів в Україні все-таки були представлені основні течії і різновиди авангарду — кубізм (О. Архипенко, І. Кавалерідзе, В. Єрмилов), кубофутуризм (Я. Екстер, Н. Удальцова, О. Розанова, А. Попова, І. Клюб, І. Пуні). Активний пошук образно-пластичного осмислення художньої форми вів представник протоконструктивізму В. Татлін. З кольором і композицією активно експериментували представники супрематизму (К. Малевич) та абстракціонізму (В. Кандинський).

Розгортається архаїзуючий напрям авангардного пошуку — неовізантизм і неоренесансні тенденції (М. Бойчук, С. Налепинська-Бойчук, І. Падалка, В. Седляр, О. Мизін, О. Павленко, М. Рокицький).

У різних містах України авангардисти створюють свої об'єднання («Кольцо» та «Общество независимых художников» в Одесі, «Голубая линия» в Харкові), влаштовують виставки своїх творів.

Аналітичне осмислення експериментаторства реалізовувалося в рецензіях, полеміці, в програмах і маніфестах об'єднань, публікаціях окремих художників. Основи творчості кубістів і супрематистів обґрунтував К. Малевич, конструктивістські ідеї захищав у своїх виступах В. Татлін. Авангард пропагували О. Богомазов, Д. Бурлюк, В. Іздебський та інші художники, художні критики та літератори, зокрема М. Бялковський.

Якщо в українській публіцистиці кінця XIX ст. дискусії щодо природи новаторства зосереджувалися переважно на теренах літератури, то на початку наступного століття вона зацікавлюється проблемами

авангарду у ділянці образотворчості, дизайну. Увагу критики привернули нестандартність і високий рівень робіт майстрів, порівняно велика кількість виставок, де експонувалися твори авангардистів, їх популярність у Росії та Західній Європі. Центром авангардистської критики завдяки діяльності В. Кандинського та В. Іздебського була Одеса.

Однак сприйняття новацій авангардистів у широкому загалі критики було неоднозначним. Традиціоналісти звинувачували їх у неправдивості образів, алогізмі, антигуманності.

Втім, полемічний діалог відіграв і позитивну роль у зростанні професіонального рівня критики. Сприяв жвавим і переконливим аргументаціям критичних зауважень, виробленню уміння зацікавити широке коло читачів і глядачів. Здобутком нової критики було глибоке розуміння діалектики, розвитку як суспільної думки, так і художньої культури.

Крім авангарду, у полі зору критики був модерн, який прокладав свої шляхи до нової стилістики. Йому найбільшу увагу приділяли критики, які гуртувалися навколо видань, що мали зв'язки з художниками об'єднання «Мир искусств» та літераторами-символістами. До них належали Г. Павлуцький, Є. Кузьмін, М. Митрохін, О. Філіппов. Вони вважали, що естетична програма «миріскусників» з її орієнтацією на високий професіоналізм, на європейські здобутки в мистецтві, формуванням та розвитком зацікавленості в суспільстві пам'ятками вітчизняної культури найближча до української культури.

Потужною у художній критиці України була течія, яка переймалася проблемами впровадження у сучасний культурний процес історико-мистецьких традицій. Більшість авторів, які виступили з цього приводу на сторінках журналів «Киевская старина», «Украинская жизнь», «Сяйво», «Ілюстрована Україна», вважали, що саме бароко є найбільш адекватною формою вираження національного начала в українській архітектурі. А С. Єфремов, народницький соціаліст, застерігав, що відхилення від традиційної сільської тематики означає втрату національної своєрідності українського мистецтва.

У перші десятиріччя XX ст. українські митці дедалі пильніше стали придивлятися до мистецького досвіду Західної Європи, безпосередньо ознайомлюючись з ним у Кракові, Мюнхені, Парижі.

Це спонукало художню критику поставити обговорення процесів європеїзації у контекст дискусії про український національний стиль.

Зі статтями, що захищали правомірність застосування естетичних принципів імпресіонізму, здатних збагатити виражальні засоби реалізму, виступили В. Фельдман, Н. Кирилов, І. Труш та ін.

У західноєвропейському стилі модерн критики знаходили суголосність українському стилю. Естетизм і елітарність, вільне від тенденційності «чисте мистецтво», визначали основу програми речників українського модерну, задекларовану у статтях на сторінках «Сяйва» та «Української хати».

На початку ХХ ст. активно функціонувала демократична критика, пов'язана з реалістичним напрямом мистецтва, що мав глибоке і міцне коріння у ХІХ ст.

Своїм становленням і розвитком ця лінія критики значною мірою завдячує передвижним виставкам, що влаштовувалися у великих містах України і стимулювали діяльність місцевих рецензентів, які від оглядів прийшли до висвітлення загальних проблем мистецтва. Пожвавленню художньої критики, розширенню і поглибленню її проблематики сприяла активізація культурно-мистецького життя, що впродовж останньої третини змінила українську мистецьку школу. На ґрунті патріотичного піднесення реалізм знаходив міцну основу для порушення гострих соціальних питань. На початку ХХ ст. вона була значним явищем національної культури, яке потребувало свого осмислення й оцінки художньою критикою.

Найвизначнішою статтю в галузі української художньої критики другої половини ХІХ — початку ХХ ст. був М. Мурашко. Коло його інтересів поширювалося від зацікавлень історією мистецтва до проблем сучасного йому художнього життя. Його оглядам пересувних виставок властиві глибокі думки, правильні оцінки, критичні зауваження з приводу окремих творів.

З капітальними статтями у київській періодиці виступали П. Павлов, А. Шкляревський, Г. Кибальчич, С. Яремич, Г. Павлуцький; в одеській — Н. Кондаков, П. Нілус, А. Теплицький, М. Вучетич, І. Антонович, О. Федоров; у харківській — О. Кисельов, М. Сумцов, В. Карпов, В. Селіванов.

Значний вплив на українську демократичну критику і публіцистику справляли погляди українських письменників П. Грабовського, М. Коцюбинського, І. Франка, Лесі Українки, які істотно збагатили естетичну думку в Україні. До цієї плеяди долучалися представники західноукраїнської творчої інтелігенції О. Кобилянська, В. Стефанік, І. Труш, які у своїх виступах з питань образотворчого мистецтва ратували за розширення пріоритетів реалізму, за оновлення палітри його художніх засобів.

О. Кобилянська, аналізуючи природу реалізму, доводила його неадекватність «грубому реалізму», натуралізму, розглядала проблему народності мистецтва.

І. Труш вбачає художню правду не в зовнішній подібності, а у відтворенні внутрішньої природи образу. Підкреслюючи головне значення для живопису натури, він заперечує натуралізм і схвалює його збагачення технічними засобами інших напрямів.

Дискусії навколо категорії реалізму, які розпочалися на межі ХІХ–ХХ ст., призвели до суттєвих змін парадигми реалізму, що активно функціонувала у мистецтві ХІХ ст. Модифікувалося змістове наповнення і структура категорії: принципи образних узагальнень, співвідношення ідеалів і фактів.

Демократична критика, яка концентрувала увагу на творах, присвячених соціальним проблемам життя, була базою для формування марксистської критики на політично задекларованих В. Леніним принципах класовості і партійності мистецтва.

Основним теоретиком методології літературно-художньої критики, що ґрунтувалася на історико-матеріалістичній теорії, яка спрямовувала на класовий аналіз творів «мовою життя», був Г. Плеханов. Полемізуючи з ідеалістами і позитивістами, він першорядну основу естетично-мистецького розвитку визначав характером суспільних відносин та їх класовими суперечностями. Проте, Г. Плеханов не був таким категоричним у своїх поглядах, як В. Ленін.

Згідно з ленінським положенням, марксистська художня критика обґрунтовувала переваги реалістичного методу художньої творчості над модерністськими. Її речники виступали на сторінках українських видань різних спрямувань.

Постійний зв'язок з цими виданнями підтримував А. Луначарський, опублікувавши низку статей з питань мистецтва і естетики. Він торкався творчості Т. Шевченка, рецензував праці М. Драгоманова, захищав реалізм, критично аналізував теорії авангардизму.

У розробці принципів марксистсько-ленінської критики брав активну участь В. Воровський. Працюючи впродовж 1907–1912 рр. в Одесі, він виступав у місцевій пресі зі статтями, у яких захищав принцип партійності і мистецтва, обґрунтовував більшовицьке розуміння тенденційності, критикував модернізм.

Щоправда, методологія марксистської критики розроблялася і застосовувалася, переважно, на основі літературної творчості. Почасті вона торкалася й загальних мистецтвознавчих проблем. Вони, зокрема, ставилися у статтях В. Войтоловського.

Близьким до марксистської критики був Д. Антонович. Проблеми національного в українській культурі він розглядав у співвідношенні їх з історичними, соціальними, класовими, мистецькими та іншими факторами.

На початку ХХ ст. марксистська критика не була провідною силою у художньому житті, а радше прологом до тієї політики, що стала здійснюватися у галузі мистецтва більшовицькою владою після жовтневих подій 1917 р. Тоді було визначено аксіологічну спрямованість художньої критики: аналіз творів під кутом їх класової оцінки, осмислення художнього ідеалу, пов'язаного з політичною боротьбою пролетаріату.

Орієнтація на реалістичне мистецтво найбільше відповідала комуністичній ідеології за такими параметрами: 1) реалізм завжди був пов'язаний з революційно-демократичною традицією, спадкоємцем якої вважав себе марксизм; 2) зрозумілість виражальних засобів реалізму дозволяла прилучати до мистецтва найширшу аудиторію, а вимога «принципу народності» мала забезпечити масовість впливу мистецтва; 3) реалістичний образ забезпечував наочність, отже — суттєву переконливість факту, явища, що зображується або пропагується.

ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КРИТИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Українська художня критика визрівала і кристалізувалася в лоні загальноросійської художньої культури.

Провінційне становище українського образотворчого мистецтва, в якому воно опинилося з кінця ХVІІІ ст. внаслідок висотування його потенційних сил російською столицею, відсутність єдиного консолідуючого центру на етнічних теренах України та брак розвинутих мистецьких запитів у тогочасному суспільстві до певної міри виключали потребу в художній критиці. Ті розрізнені художники, вихованці Петербурзької академії мистецтв, які переважно працювали вчителями малювання в українських містах, могли потрапити в поле зору столичних оглядачів хіба що тоді, коли брали участь в академічних виставках. Художники нижчих категорій — цехові майстри, іконописці, мандрівні художники та художники кріпацького стану, що становили вельми широкий контингент провінційного мистецького середовища наприкінці ХVІІІ — в першій половині ХІХ ст., не могли бути об'єктом критики та й не потребували її, оскільки знаходилися на узбіччі мистецького процесу. Вони могли дати тему хіба що для дотепного сюжету на кшталт «Солдатського портрета» Г. Квітки-Основ'яненка чи гумористичного вірша С. Руданського про спритного «богомаза», здатного одного святого перемалювати на іншого, лише б продати образ. Далі цього українська художня література не сягнула. Лише Т. Шевченко у своїй російськомовній прозі (повістях «Музикант», «Художник», «Прогулка с удовольствием и не без морали»), розповідаючи про невтішну долю творчої особистості кріпацького походження, порушує пекучі для свого часу питання соціального становища митця.

Автобіографічна повість «Художник» — другий після повісті «Музикант» твір на тему долі інтелігента-кріпака, написана у мемуарно-епістолярному жанрі з елементами документального нарису і

повісті. Т. Шевченко розповідає про історію викупу головного героя з кріпацтва, описує академічне середовище і мистецьке життя Петербурга, подає літературні портрети К. Брюлова, О. Венеціанова, В. Жуковського, Г. Михайлова, І. Сошенка, В. Штернберга, В. Ширяєва. Ці повісті, написані наприкінці 1850-х рр., були опубліковані лише у 1880-ті рр., проте і через століття не втратили ваги як документальний матеріал, що проливає світло на ситуацію шевченківських часів.

Протягом 1861–1862 рр. побачив світ Шевченків «Журнал», тобто щоденник, який він вів в останні два роки заслання. Шевченків «Журнал» є одним з основних джерел, що дають уявлення про естетичні погляди художника, його творчу позицію. В ньому містяться записи про К. Брюллова, О. Іванова, висловлюються думки про призначення мистецтва, його соціально-етичні основи.

Зародження української художньої критики нерозривно пов'язане зі становленням і розвитком мистецтва критичного реалізму, підвалини якого заклав у середині XIX ст. Т. Шевченко. Традиції великого поета і художника продовжили його послідовники — Л. Жемчужников, І. Соколов, К. Трутовський, а передвижники протягом другої половини XIX ст. підняли їх на вищий щабель.

Отже, можна вважати, що українська художня критика якоюсь мірою розпочалася з Т. Шевченка. Водночас і сам він першим серед українських художників став об'єктом уваги критиків.

Вперше оцінка Шевченка як художника була дана у пресі польсько-білоруським поетом, активним учасником польського революційного руху Р. Друцьким-Підберезьким, з яким Шевченко заприятелював 1839 р. В огляді академічної виставки 1841 р., опублікованому тоді ж у польськомовному петербурзькому виданні «Tygodnik Peterburski» («Петербургський тижневик», № 36), він схвально відгукнувся про твір Т. Шевченка «Циганка-ворожка» і критично про рисунок «Гермафродит». У тому ж тижневику за 1844 р. (№ 95) Р. Друцький-Підберезький у статті «Мальовнича Україна» схвалював намір Шевченка видавати серію офортів «Живописная Украина». Передбачаючи його майбутню славу, він писав, що «Тарас Шевченко поставить історичний, поетичний і художній пам'ятник своєму народові»¹.

Шевченко став для художньої критики пробуджувачем інтересу до національної проблематики, до процесу формування нової національної школи, започаткованої ним ще за академічних часів. Цей інтерес не лише не згасав з часом, а й зміцнювався упродовж наступних десятиріч, стимулюючи формування шевченкознавства як окремої галузі науки.

Глибоку оцінку творчості Шевченка-художника, його впливу на розвиток українського образотворчого мистецтва дав Л. Жемчужников. Він уже в 1860-ті рр. глибше інших досягнув її новаторський характер. Широкий суспільний резонанс мала його стаття «Декілька зауважень з приводу останньої виставки у Санкт-Петербурзькій академії мистецтв», надрукована в журналі «Основа» 1861 р. (№ 2). Високо оцінюючи реалістичне спрямування творів П. Федотова, Т. Шевченка, І. Соколова та К. Трутовського, він скерував вістря критики проти академічного консерватизму².

Появу новаторської статті Л. Жемчужникова привітав В. Стасов. Вона мала такий великий успіх серед художників завдяки своїй новизні й гостроті, що видатний критик домігся, щоб вона була видана окремим тиражем і роздана студентам Академії мистецтв.

Успішні виступи на академічних виставках художників українського походження чи художників, безпосередньо зв'язаних з Україною, привернули увагу столичних критиків. У 1860-х рр. зі статтями про українське мистецтво виступили Я. Полонський, І. Панаєв, М. Рамазанов. 1863 р. Ф. Хартахай надрукував у журналі «Современник» статтю «З приводу “Живописной Украины”», у якій зачепив одну з важливих і дражливих для періоду становлення української реалістичної школи проблему. Високо оцінюючи ідею серії офортів Л. Жемчужникова, він критикував її за етнографізм, що позбавляв твори соціальної гостроти³.

¹ Див.: Жемчужников Л. М. Воспоминание о Шевченко; его смерть и погребение // Основа. — 1861. — Кн. 3. — С. 142.

² Жемчужников Л. М. Несколько замечаний по вопросу последней выставки в С.-Петербургской Академии художеств // Основа. — 1861. — № 2.

³ Хартахай Ф. А. По поводу «Живописной Украины» // Современник. — 1863. — Январь-февраль.

Перші виступи української і російської критики у 50–60-ті рр. XIX ст. присвячені мистецькому доробку Т. Шевченка, а також послідовників та російських митців, які розробляли українську тему.

Подальше формування української прогресивної художньої критики розпочалося під безпосереднім впливом російської демократичної суспільної і філософсько-естетичної думки, зокрема праць М. Чернишевського і М. Добролюбова. Згодом орієнтиром для частини українських критиків залишалася діяльність В. Стасова, одного з найвидатніших діячів художнього життя Росії другої половини XIX ст. Чимало з-поміж них, за висловом М. Мурашка, «перевіряли себе Стасовим», захоплювалися його послідовністю і безкомпромісністю в утвердженні ідейного й реалістичного мистецтва, відкритістю до всього нового і самобутнього. Значний внесок зробив В. Стасов в українське мистецтвознавство статтями про українське мистецтво і архітектуру, про українських художників-передвижників і багато важила також його підтримка художніх шкіл в Україні.

З подальшим розвитком культурних осередків у Києві, Одесі, Харкові та інших містах, у зв'язку з діяльністю художніх шкіл, організацією місцевих товариств художників, розвитком виставкової діяльності, збільшенням кількості періодичних видань поступово зростала питома вага критики, предметом якої стає аналіз творчості українських митців.

Щодо місцевої преси, то вона ще продовжувала друкувати статті популяризаторського характеру про реалістичне російське мистецтво і мала на меті культурно-просвітницьке виховання провінційної публіки. Їх професійний рівень був позначений специфікою журналістського всеохоплювання та аматорства. І все-таки українська преса, незважаючи на обмежені можливості, виконувала важливу справу, готуючи підґрунтя для культурно-естетичного поступу. Місцева преса мала одноріднішу ідейно-естетичну орієнтацію, ніж столична. Функціонуючи далеко від петербурзької цитаделі академізму, вона не доходила до конфронтаційного загострення у протистоянні реалізму й академізму. На місцевому українському ґрунті позиції останнього були слабшими і реалізм сприймався як найбільш придатний метод для розвитку національної школи. Тому ідеї й практика пере-

движництва справили значний вплив на її розвиток, міцно укорінившись у ній.

Передвижницька діяльність, яка відбувалася під знаком реалістичного відображення дійсності, нахилу до соціально загостреної тематики, зацікавлення національною специфікою побуту і своєрідністю рідної природи, була близькою до тих культурницьких проблем, що хвилювали національно свідому українську спільноту останньої третини XIX ст. Саме на цей час припадає кристалізація виразно національних рис українського образотворчого мистецтва, що зумовлювала активізацію художнього життя. Його осередками стають Київ, Харків, Одеса — міста, що переживали інтенсивне економічне та культурне зростання.

Соціальні зміни, що відбулися в середині XIX ст., висунули багато проблем. Зокрема, перед художньою культурою України постало завдання реалістичного відображення життя української нації. Саме ці патріотичні тенденції були притаманні творчості українських митців періоду 1870–1890 рр. завдяки активній діяльності в Україні Товариства пересувних художніх виставок.

Прийняття до Товариства, право виступати на його виставках було для художника справою честі, своєрідним іспитом на творчу зрілість. Це дало підставу В. Стасову сказати, що в Росії «не було таких значних художників, які б не вважали за честь і найглибшу потребу вступити до лав передвижників та приєднати свою силу до загальної сили»¹.

Передвижництво стало могутнім фактором суспільного руху. Патріотична діяльність передвижників розбудила серед широких народних мас інтерес до мистецтва, і не тільки у великих культурних центрах, як Петербург і Москва, але й, що особливо важливо, дала поштовх до розвитку мистецтва в тодішній російській провінції.

Великий вплив мало передвижництво на розвиток українського мистецтва. Можна з певністю твердити, що українське мистецтво другої половини XIX ст. своїм становленням і розвитком великою мірою завдячує діяльності Товариства в Україні.

¹ Стасов В. В. Избранные сочинения: В 2 т. — М., 1937. — Т. 1. — С. 76–77.

Передвижники ідейно й організаційно об'єднали розпорошені та спершу нечисленні художні сили в Україні. Досить сказати, що найвидатніші тогочасні українські митці — М. Кузнецов, К. Костанді, С. Світославський, П. Мартинович, М. Пимоненко, О. Левченко, Г. Ладженський, А. Позен, П. Нілус, С. Костенко, Є. Буковецький, С. Кишинівський, Г. Головков, Т. Дворников, Г. Світлицький, О. Мурашко, О. Розмарицин — були передвижниками.

Слід зазначити, що багато художників-передвижників черпали свої теми з історії і сучасного побуту українського народу. В їхніх картинах проявилися кращі риси демократичного російського мистецтва, на них українські митці вчилися глибокому розкриттю життєвих явищ, створенню типових народних образів.

Неможливо переоцінити величезне значення для піднесення художнього життя в Україні пересувних художніх виставок, які влаштовувалися в Києві, Одесі, Харкові, Полтаві, Катеринославі (Дніпропетровську). Регулярний показ творів передвижників викликав серед населення, особливо інтелігенції, інтерес до мистецтва, яке пропагувало високі громадянські ідеали. Так, якщо першу пересувну виставку у Києві (1872 р.) відвідало 2181 чоловік, то десятку (1883 р.) — уже 7500 чоловік. Особливо велике значення мали виставки передвижників для зростання майстерності художників, які працювали в Україні і часто були відірвані від мистецького життя Петербурга і Москви, де воно було значно активнішим. М. Мурашко, засновник і керівник Київської рисувальної школи (з 1875 р.), відзначаючи виняткове значення пересувних виставок для розвитку учнів, писав: «Приїзд виставки — це було для нас свято; я вимагав від учнів не дивитися, а просто вивчати майстрів виставки... Учні школи, потрапляючи на виставку рано вранці, до появи публіки, робили коротенькі нотатки олівцем і фарбами. Тут був я обов'язково і ціла група старших учнів з нашої школи, які багато чим зобов'язані виставкам своїм розвитком. За браком музею чи постійної виставки це було єдиним стимулом мистецького розвитку поза тим, що було в школі»¹.

Виставки на користь Київської рисувальної школи М. Мурашка мали значне місце в художньому житті Києва 1870–1880-х рр. Відзна-

чаючи велику роль школи у розвитку українського мистецтва, критик Є. Кузьмін у статті, присвяченій 25-річчю її заснування, писав: «Школа тривалий час була, так би мовити, вмістилищем місцевого художнього життя. Кожна людина, що любила мистецтво, цікавилась ним, бажала його навчитись, майже неминуче вступала в зв'язок зі школою М. Мурашка, оскільки вона була до певної міри художнім центром, що згромаджував навколо себе місцеві, особливо молоді сили».

За відсутності художніх музеїв, галерей чи інших закладів з мистецькими збірками, доступними широкому загалові (вони почали з'являтися лише з кінця XIX ст.), регулярно влаштовуванні в різних містах виставки мали великий успіх серед публіки, оскільки рівень експонованих творів вимагав відповідної фахової оцінки. Багато важили й інші чинники: зростає кількість знавців мистецтва серед публіки, сформувалося коло висококваліфікованих фахівців, серед яких було чимало яскравих творчих індивідуальностей, з'явилися меценати і колекціонери, зацікавлені у придбанні високомистецьких творів. Організація в Одесі, Харкові, Києві мистецьких об'єднань на взірць Товариства пересувних художніх виставок, діяльність яких наближала провінцію до здобутків столичної культури, загострила увагу, а разом з тим і вимогливість до мистецької творчості. Тож поверхові дилетантські відгуки у пресі вже не задовольняли читачьких смаків. Перед критиками постала необхідність бути обізнаними зі специфікою образотворчого мистецтва, мати широку ерудицію і надійні теоретичні засади.

Для української критики останньої третини XIX ст. передвижництво стало іспитом на професійну зрілість. Від 1870-х рр., поряд з оглядами пересувних художніх виставок у газетах і журналах, що видавалися в Україні, дедалі частіше з'являються публікації, присвячені місцевим мистецьким подіям. Зокрема, ряд цікавих статей було надруковано в журналі «Киевская старина».

З'являються постійні рецензенти виставок, дослідники українського мистецтва, тобто фахові художні критики і мистецтвознавці. У Києві з ґрунтовними статтями про творчість передвижників виступили О. Шклярєвський (професор медицини), Г. Павлуцький, П. Павлов (професори Київського університету), М. Шугуров; у Харкові — професор М. Сумцов; в Одесі — Н. Кондаков (професор

¹ *Мурашко М. І.* Спогади старого вчителя. — Київ, 1964. — С. 34.

Одеського університету). Особливо велике значення мали виступи М. Мурашка — талановитого критика й художника, пропагандиста реалістичного мистецтва. Його виступи у пресі ніколи не залишалися непоміченими. Він опублікував близько 40 статей про виставки передвижників та про окремі твори російських і українських художників.

Особливо активно М. Мурашко виступав з критичними оглядами, підписаними псевдонімом «Старий учитель», на схилі свого життя, коли він відійшов від педагогічної діяльності. Він високо оцінював творчість таких відомих українських митців, як С. Кузнецов, М. Пимоненко, Х. Платонов та ін. Його своєрідні за стилем статті від першої до останньої свідчать про невгамовну енергію автора, його незгасну любов до живопису, хоч сам не вважав себе за значного художника. Нехитний симпатик «передвижників», вихований на ідейних та мистецьких переконаннях 1860-х рр., він був здатний сприймати і висвітлювати питання мистецького розвитку у всій розмаїтості його течій.

Як чуйний педагог з багаторічним досвідом, М. Мурашко радо вітав успіхи художників молодшого покоління, доброзичливо повчав, вірячи у неминуче досягнення ними гармонії.

Близьким другом М. Мурашка був І. Репін, який, до речі, влучно характеризував у 1922 р. творчість видатного українського живописця, громадського діяча К. Костанді: «Костанді відзначався тоді надзвичайно красивою і глибокою моделюванням, рисунки його були закінчені до неймовірних тонкощів переходів у напівтонах... На виставках, в колекціях видатних меценатів труд Костанді, як дорогоцінний камінь, виділявся і звеселяв при всій скромності розмірів і невігадливості сюжетів»¹. Крім того, за рекомендацією І. Репіна, 1893 р. приймають до Товариства пересувних художніх виставок одного з провідних художників України М. Пимоненка. Активно виступали в київській пресі В. Горленко, Т. Кибальчич, С. Ертель.

Діяльність художньої критики розгортається значно ширше, коли в Києві, Одесі, Харкові та інших містах у кінці XIX ст., за прикладом Товариства пересувних художніх виставок, створюються Товариство

¹ Репин И. Е., Стасов В. В. Переписка. — М.; Л., 1949. — Т. 2. — С. 313. — Архів Національного художнього музею.

київських художників (1887 р.), Товариство південноросійських художників в Одесі (1890 р.), Товариство харківських художників (1900 р.). Виставки, які організовують ці товариства, дали для критики багатий матеріал, що вимагав нової його оцінки.

Маючи за взірць російське реалістичне мистецтво — твори І. Репіна, І. Крамського, В. Перова, О. Саврасова, М. Ге, М. Ярошенка, В. Сурикова, А. Куїнджі, В. Васнецова, М. Касаткіна, — вивіряючи за ними творчість українських майстрів, критика вимогливо, але, як правило, доброзичливо підходила до оцінки їхнього доробку, таким чином допомагаючи ідейному і професійному розвитку українського мистецтва.

У 1889 р. В. Горленко писав: «Був час, і зовсім не далекий, коли представниками мистецтва живопису в Києві були чи не єдина Лаврська школа іконопису та вчителі малювання місцевих гімназій, але в останні 15–20 років... справа змінилась. Завелась рисувальна школа, яка з маленького починання перетворилась на досить правильно організований заклад... Пересувні виставки... з першого ж року зустріли в Києві гостинний прийом... За останні два роки до художнього активу додалось дуже симпатичне начинання: виставки картин місцевих художників»¹.

Через кілька років після В. Горленка, М. Шугуров, порівнюючи дві виставки (двадцять першу пересувну і Виставку київських художників) відзначив: «Само собою зрозуміло, що не можна до обох виставок висувати однакові вимоги, тому що яка талановита не була б група художників одного провінційного міста, вона не може дати того, що можуть дати сукупні зусилля російських художників як столичних, так і провінційних». Але «якими б чудовими творами не обдаровували нас пересувні виставки, ми не можемо не ставитись з більшим інтересом до виставок місцевих художників як до таких, що дають можливість спостерігати зростання місцевих художніх сил»².

¹ Горленко В. П. Виставка картин Киевских художников // Киевская старина. — 1889. — № 4. — С. 203.

² Шугуров Н. Картины из малорусского быта на Киевских выставках // Киевская старина. — 1894. — № 3. — С. 537.

Рівень виступів апологетів передвижницько-реалістичного напрямку дозволив вимогливому В. Стасову відзначити провінційну пресу, підняти її над столичною за те, що вона, хоч і дещо наївно, радіє про явам здорового і талановитого у творах місцевих художників.

Інтенсивне художнє життя Одеси в останній третині XIX ст. яскраво відбите в художній критиці. Діяльність Товариства південноросійських художників, його активна боротьба за реалізм проти декадентства, безідейності і занепадництва, тісні зв'язки з Товариством пересувних виставок, іншими українськими організаціями художників, знаходять підтримку і розуміння художньої критики. Вона виступає за згуртування мистецьких сил на засадах ідейності й реалізму, протестує проти організації модерністських формалістичних виставок типу «Салону Іздебського», орієнтує художників на все краще, що з'являлося в російському і українському мистецтві. Це знайшло відбиття у статтях М. Вучетича, І. Антоновича, О. Федотова, П. Нілуса, К. Чуковського, О. Павловського та ін. Так, І. Антонович в огляді десятої виставки Товариства південноросійських художників (1898 р.) писав: «Якщо не з боку змісту своїх речей, то з боку «письма», техніки художники Півдня в деяких випадках не тільки не поступаються перед передвижниками, а зробили крок уперед»¹.

Перші виставки Товариства харківських художників також схвально зустрінуті критикою, яка вже мала досвід рецензування таких пересувних імпрез (найвідоміші критики — В. Карпов, М. Павловський, М. Селіванов).

З кінця 1880-х рр. активізуються мистецькі процеси у Галичині, даючи імпульс для свого критичного осмислення. Зорієнтовані на західноєвропейський досвід, ці процеси мали «місцеву» специфіку і тому протікали інакше, ніж на Сході України. Втім, ця обставина перешкождала художній критиці на кожній з територій, роз'єднаних державним кордоном, акцентувати увагу на необхідності зміцнення національної специфіки мистецтва на основі своєрідності місцевої культури. Це сприяло консолідації мистецьких сил, яка відбувалася на

¹ Антонович І. Наши художники-илиане // Одесский листок. — 1898. — 10, 12, 19 жовтня.

ґрунті зміцнення національної ідеї в умовах підпорядкування юридикції різних імперій — Російської та Австро-Угорської.

Велику роль у становленні художньої критики в Галичині відіграв Іван Франко. У численних статтях літературознавчого і художньо-критичного характеру він виступав як пропагандист передової російської літератури і реалістичного мистецтва. Про творчість видатних російських художників Франко пише в огляді художнього відділу журналу «Пчела», що видавався в Петербурзі М. Мікешиним, у статті «Із секретів поетичної творчості» та ін. Ряд статей Франко присвятив проблемам розвитку народного мистецтва, творчості українських митців. Принципове значення мала його праця «Малюнки Івана Труша»¹, присвячена першій персональній виставці молодого тоді художника, одного з фундаторів українського реалістичного мистецтва в Галичині. І. Франко виступає як поборник реалізму, об'єктивного і правдивого відображення дійсності, життя народу і природи. Ця стаття відіграла велику роль у творчій біографії художника, у формуванні його естетичних принципів. Не без впливу І. Франка І. Труш почав виступати як художній критик. Йому належать оригінальні дослідження про Шевченка-художника, П. Мартиновича, В. Верещагіна, огляди виставок, що відбувалися у Львові тощо. Його авторитетні виступи у заснованих ним журналах «Будучність» (1899 р.) та «Артистичний вісник» (1903 р.) мали помітний вплив на поступ художньо-критичної думки та мистецької практики краю.

За ініціатииви І. Труша та Ю. Панькевича 1898 р. у Львові було засновано «Товариство для розвою руської штуки», яке ставило собі за мету об'єднати доти розпорошені мистецькі сили українських митців Західної України, пропагувати творчість українських художників. І. Трушу належить також ініціатива у створенні «Товариства прихильників української науки, літератури і мистецтва».

Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX ст. розвивалось у складних історичних умовах, у боротьбі за ідеали народності та реалізму. Розвивались і утверджувались й інші течії, такі, як

¹ Франко І. Малюнки Івана Труша // Літературно-науковий вісник. — 1900. — Т. 4. — Кн. 1.

модерн, символізм, авангард. Чимало художників, що відстоювали різні принципи, пізніше схвально зустріли Жовтневий переворот і віддали свій талант відображенню нових соціальних реалій.

Отже, обличчя української критики як складової частини художньої культури, визначилось на межі XIX і XX століть, коли її функціонування стало конечною потребою. У цей час європейська критика після двохсотрічного розвитку вступила у новий етап, XX століття, який визначився новою специфікою функціонування художньої культури. Відтоді її річище розійшлося на безліч струмків і струмочків. Мистецький процес, відносна цілісність якого ще зберігалася наприкінці XIX ст., роздробився на численні напрями, течії, представлені не лише окремими групами, об'єктами, а й окремою постаттю, творчість якої не піддається якійсь звичній, більш-менш унормованій стильовій класифікації. Самі художники, виробляючи власні естетичні програми і впроваджуючи їх у творчу практику, виявилися найбільш точними їх виразниками і коментаторами своїх творів. Тож на долю професійних критиків випало з апологетичних позицій підтримувати одні явища чи напрями, до яких вони ухильніші і до яких вони пристали, або заперечувати інші, знову-таки з позицій тих напрямів чи художників, які їм імпонують. Таким чином, критика початку XX ст., порівняно з попередніми періодами, позбавилася відчуття спадкової причетності до традицій минулого. Хоч у критиці нового періоду і з'явилися авторитетні постаті, її розвиток не вкладається у межі будь-якої закономірності. Значною мірою вона підпорядкувалася потребам художнього ринку і зосередилася на сторінках модних видань та престижних галерей, рекламуючи те мистецтво, яке з погляду бізнесу здатне принести високі прибутки. Комерціалізація мистецтва породила характерний для XX ст. тип «критика-маклера» чи «критика-менеджера».

Нині подібні явища позначаються і на переорієнтації вітчизняної художньої критики, яка, починаючи з пореволюційних років, коли вона принципово розійшлася з засадами зарубіжної критики, на багато років залишалася заідеологізованою як «цербер» чистоти мистецтва соцреалізму.

УКРАЇНЬСЬКА ХУДОЖНЯ КРИТИКА В НОВИХ СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ УМОВАХ (1918–1935 роки)

Соціально-політичні та духовні обставини формування нових рис художньої культури у 1918–1935 роках

Жовтень 1917 р., що поклав початок становлення нової суспільної формації на теренах колишньої Російської імперії, не може бути прийнятий за такий, що різко розмежував становище у культурній ситуації до- і пореволюційного періодів. Майже всі основні тенденції, що зародилися наприкінці XIX ст. і розвивалися впродовж майже двадцяти років у XX ст., у той чи інший спосіб проявилися і трансформувалися у відповідних мистецьких формах, залежно від духовного та морально-етичного стану суспільства за часів його революційної перебудови. Водночас, духовна ситуація, що склалася у пореволюційні роки і тривала до середини 1930-х рр., визначається широкою панорамною явищ у культурно-мистецькому поступі. Цей поступ ніс у собі ознаки суперечливої суспільної свідомості переломної доби, що вела до зміни однієї соціально-політичної формації іншою. Його шлях позначений взаємодією і протистоянням засадничих факторів стосовно збереження і розвитку культурно-мистецької ідентичності відношення до духовних надбань минулого і творення нових мистецьких форм на нових революціонізованих естетичних основах. На цьому шляху проголошувалися численні найпротилежніші гасла, декларації, маніфести, програми, що виражали позиції тих чи інших груп у питаннях культурно-мистецького будівництва. Навколо цих питань точилася запальна полеміка, яка нерідко доходила до міжгрупового антагонізму. Особливого ж розпаду міжгрупова боротьба набула у другій половині 1920-х рр., коли дедалі більше активізувалося художнє життя у різних напрямках, як суто творчих, так і організаційних. Цій боротьбі немало сприяла

політика більшовицької партії у галузі культурно-мистецького будівництва, проведення якої дедалі більше ставало її прерогативою і визначалося її ідеологічною пролетарсько-класовою доктриною. Тож не випадково, що кожне з угруповань від крайньо «лівих» чи крайньо ортодоксальних домогалося права на провідну позицію у мистецькому процесі. Зрештою кінцевим наслідком більшовицької політики була повна заангажованість творчості художників на обслуговування партійно-класових інтересів і ліквідація мистецьких об'єднань та уніфікація мистецького життя.

Втім, незважаючи на суперечливі, а часом і драматичні обставини розвитку, українська художня культура доби «розстріляного відродження» позначена натхненним духом творчого дерзання, розвинутого потребою рішучого оновлення. За цей час вона своїми вищими набутками зуміла заявити про себе на всесоюзних та європейських обширах, як самобутнє мистецьке явище. Вона дала поживне підґрунтя для розвитку художньої критики, яка дає уявлення про тогочасну атмосферу мистецького життя і про складні перипетії цього поступу.

Нові проблеми мистецького розвитку та їх постановка у всесоюзних масштабах

Українська художня культура, з багатьох сторін пов'язана із загальноросійською в минулому, не відмежувалася від неї і після революції, а вийшла на нову стадію взаємозв'язків. Тобто, вона зі своїми відмінностями влилася як окремих потік у загальносоюзне річище формування і розвитку нових ідейних і мистецьких тенденцій. Тож критики, аналізуючи мистецькі явища, що розпочалися в Україні з пореволюційних років, констатували, що, в основному, вони тотожні явищам, що відбуваються в РРФСР. Тим більше окремі явища були ініційовані в Росії, а процеси скеровувалися центральними органами управління. Тому доцільно спершу ознайомитися з процесами мистецького руху в Росії.

Революція, здійснена більшовиками, з перших років панування їхньої влади поставила творчу інтелігенцію перед вибором «як бу-

ти?» і «з ким бути?». Вона, перейшовши у громадянську війну, розмежувала її по різних таборах. Одні, спокушені революційними ідеями і гаслами, готові були прислужитися новій владі своєю творчістю. Інші представники «буржуазної інтелігенції» обрали різноманітні форми протистояння домаганням залучити їх на бік правлячого режиму. Вони закликали до «спасіння російського мистецтва» від дикого варварства і саботувати політику комісара А. Луначарського.

Першим належить пріоритет у розвитку агітаційно-масового мистецтва, якому належали пропагандистські функції. Ці функції виявилися у мистецтві плаката, наповненого політичним змістом, і призначалися для образного унаочнення ідеологічних гасел, пов'язаних з актуальними подіями дня. Вікна РОСТА та інших телеграфних агентств Росії й України також стали новою формою більшовицької пропаганди. Набутий за роки громадянської війни досвід у цій галузі користувався пріоритетною увагою критиків. У 1922 р. він був узагальнений В. Полянським у статті «Російський політичний плакат», а у 1925 р. — у його монографії. Цей автор підняв питання про форму революційного плаката, яка має бути реалістичною і виражати політичний зміст.

На ґрунті агітаційно-масового мистецтва і працювали лояльні щодо революції художники. Вони не представляли єдиної творчої платформи. Цей новонароджений вид мистецтва, як сказав В. Маяковський, давав змогу «злити мистецтво з революцією». Втім, це «злиття» по-своєму розуміли речники різних мистецьких спрямувань, як і ті критики, що так чи так поділяли їхні позиції, виступаючи на сторінках преси.

Одна із кардинальних проблем, яку перед митцями поставила революція, полягала у ставленні до культурної спадщини і створенні нової пролетарської культури. У цей період багато плутанини щодо програми формування культури нової пролетарської доби виявляли художники об'єднання лівих, біля якого гуртувалися футуристи, кубісти, супрематисти, неопримітивісти. Крайнім радикалізмом відзначалися програми пролеткультівців, які маніфестували себе провідниками творення пролетарської культури. Вони категорично

заперечували спадщину минулого як ворожу робітничому класові і закликали до її знищення.

З перших років по революції почали засновуватися періодичні видання, на сторінках яких активно обговорювалися актуальні питання мистецького життя, велися дискусії стосовно творчих проблем, їх засадничих концептуальних основ. Нерідко одні з них існували недовго, але зіграли відповідну роль у формуванні розвитку і популяризації мистецької думки у різних її аспектах.

Рупором футуристів стали петроградська газета «Искусство коммуны» (1918–1919 рр.), журнали «Изобразительное искусство», «Пламя». Пролеткультівці виступали на сторінках журналів «Творчество» (1918–1922 рр.), «Грядущее» (1918–1921 рр.), «Гудки» (1919 р.), «Горн» (1918–1923 рр.), «Пролетарская культура» (1918–1920 рр.). Виразником партійної позиції були журнали «Печать и революция» (1921–1930 рр.), «Красная новь» (1921 р.), «Новый мир» (заснований 1925 р.), «Под знаменем марксизма» (1922 р.), «Вестник Коммунистической Академии» (1922 р.).

Наскільки різнобарвним, навіть архаїчним було мистецьке життя, настільки ж різноманітно воно віддзеркалювалося критичною думкою. Показовою, щодо цього, є позиція М. Пуніна. Еволюція його поглядів була суперечливою і відбувалася у напрямку від заперечення реалістичного мистецтва. Володіючи методом глибокого наукового аналізу, він зумів дійти до висновку про історичну важливість надбань мистецької класики і її значення для торування нових шляхів творчості.

Поміркованішими були погляди на це питання В. Фріче. Він не заперечував того, що пролетаріат має будувати свою культуру із того спадку, що залишився від капіталістичного суспільства. При тому зауважував, що пролетаріату необхідно роз'яснювати відносну цінність культури минулого як культури експлуататорських класів за своєю сутністю.

Йому заперечував А. Луначарський, стверджуючи, що мистецтво минулих століть має цілковито належати робітникам і селянам, і ставлення до нього не повинно зазнавати обмежень і заборон. Хоча у практичних діях і теоретичних працях сам нарком освіти часто був

непослідовним. Він вагався то між формалістами, то реалістами, надаючи перевагу у підтримці то одних, то інших.

В офіційних резолюціях і постановах нової влади неодноразово наголошувалося, що правляча партія і уряд підтримують різні мистецькі течії у мистецтві. Насправді ж здійснювалася політика, основа якої була визначена і обґрунтована у 1904 і 1914 рр. у працях В. Леніна. Вона вела до розмежування між реалістичним мистецтвом як «близьким пролетаріату» і «буржуазним» мистецтвом декадентів, символістів, футуристів та інших як мистецтва без майбутнього. З роками, чим далі мистецький процес підпорядковувався державній політиці, тим гостріше відчувався ідеологічний тиск, який зрештою привів до його уніфікації у 1930-х рр.

Як у перші пореволюційні роки, так і в наступні 1920-ті широко і в різних аспектах обговорювалися питання про духовну і суспільну сутність мистецтва майбутнього. М. Бердяєв, наприклад, стверджував у 1928 р., що, розвиваючись, воно пройде від стану відтворення фізичної плоти, до більш витончених пластичних матерій. К. Малевич, речник супрематизму, говорив наприкінці 1920 рр., що у майбутньому мистецтво повернеться до предметності у більш витонченому, ніж тепер, вигляді.

Критика 1920-х рр. активно поширювала концепцію, з якою «нове» мистецтво має бути «суспільно організуючим», безпосередньо пов'язаним з виробництвом, працею, утилітарними потребами людини. Найбільшими речниками цієї концепції були теоретики Пролеткульту А. Богданов, О. Гастєв, П. Лебедев-Полянський, В. Плетньов. О. Гастєв уявляв мистецтво майбутнього як таке, що має постати у грандіозності індустріального світу, у якому не буде місця жодній інтимності. Виробничу сутність мистецтва майбутнього передрікав В. Плетньов. На думку пролеткультівців вважалося, що нову культуру здатні створити виключно робітничий клас, або вихідці з його середовища.

З самого початку діяльності Пролеткульту більшовицька партія повела цілеспрямований наступ на його ідеологічні засади. Водночас вона проводила політику теоретичного контролю за розвитком мистецтва, тим самим підпорядковуючи його вираженню власних

ідеологічних інтересів. Провідна лінія партійної політики визначалася орієнтацією на форми творів мистецтва, зрозумілі широким верствам. Таким чином, прерогатива віддавалася реалістичним творам, до того ще й соціалістичним за змістом.

Українське образотворче мистецтво і художня критика на переломному етапі суспільного розвитку

Лютнева, а згодом Жовтнева революції започаткували нову главу в історії української художньої культури. Незважаючи на складні політичні та економічні обставини, уже впродовж одного року завирувало творче життя. Цьому посприяла політика культурного будівництва Української Народної Республіки та діяльність громадських закладів, окрилені широкою ідеями державотворення. На ці ідеї досить прихильно відгукнувся широкий загал національно свідомої творчої інтелігенції. За короткий час з'явилося багато нових газет, журналів, видавництв, внаслідок чого розширилося поле діяльності української преси. Було засновано нові освітні і наукові інституції, театральні та музичні заклади, налагоджувалася музейна, бібліотечна, архівна справа. Було утворено відповідні урядові організації для підтримки національної культури. Але дестабілізація життя, викликана військовими подіями, матеріальна скрута не дозволили здійснити задуми в належному плані.

Після встановлення більшовицької влади по всій Україні культурно-мистецька ситуація набрала іншого характеру. Взявши під свою оруду керівництво художньою культурою, вона підпорядкувала її партійно-ідеологічним завданням, надавши їй, передусім, агітаційно-масову функцію.

Власне відтоді розвиток української культури був поставлений на спільну з російською ідеологічну платформу і підпорядкувався спільній і єдиній лінії культурно-мистецького будівництва.

З приходом радянської влади постало питання про майбутні шляхи творчості і ставлення до духовної спадщини минулого. Передусім, першорядною визначалася проблема мистецтва пролетарсь-

кої доби, яке відображало б самосвідомість робітничого класу і його соціалістичні ідеали. Для критики, як і для мистецької практики, набрала актуальності тема майбутньої долі «буржуазного», а разом з ним і реалістичного мистецтва. Вона жваво, з дискусійним запалом, обговорювалася на сторінках літературно-мистецьких журналів та збірників, таких як «Мистецтво», «Творчество», «Пути творчества», «Шляхи мистецтва», «Музагет», «Гроно», «Вир революції». Ці видання, які проіснували недовго, або з'явилися лиш в одному випуску, доносять відчуття атмосфери перших пореволюційних років, з його пафосом пошуку, експерименту, творчого завзяття, у яких би екстравагантних формах воно не виражалося і у яких би найнеймовірніших теоріях не обґрунтовувалося. В таких умовах започатковувалися й нові основи художньої критики, визначалися ідейно-мистецькі платформи її речників. Вони намагалися з тих чи інших позицій оцінити сучасні їм мистецькі явища у революційному поступі і суперництві за провідне місце у ньому певних напрямів.

Прикметною рисою формування критичної думки було її визрівання у близькому співтоваристві діячів образотворчого мистецтва, літератури та інших галузей творчості, а також соціології та інших суміжних до неї наук. Їх взаємодія, незалежно від позитивних чи негативних наслідків, вдосконалювала методологічний інструментарій критики і обумовлювалася обговоренням і дискутуванням спільних для цих галузей загальних проблем.

Значною мірою критика ґрунтувалася навколо нігілістичних пролеткультівських ідей, які вона підтримувала і розвивала, або категорично заперечувала заклики до руйнування у різних сферах науки і мистецтва.

Гострою була ситуація, пов'язана з діяльністю футуристів, які виступали під одним прапором з пролеткультівцями ліворадикального угруповання левівців-футуристів.

У 1927 р. на ґрунті ліворадикальних мистецьких поглядів з власним для них войовничим антиестетизмом виникло об'єднання «Нова генерація» з однойменним журналом, організатором і теоретиком якого був поет-футурист М. Семенко.

Для художників і критиків цього угруповання властивою була відмова від традиційних форм живопису, театру, музики. За їхніми поглядами мистецька діяльність має бути підданою «футуристичній деструкції», утилітарному пристосуванню, «принатуренною» до потреб виробництва та побуту».

Пролеткульт та близькі до нього угруповання викликали негативну критику з боку «неокласиків» — групи, яка захищала естетизм і закликала до орієнтації на класичні зразки.

Спробі пролеткультівців відкинути класичний спадок протистояла марксистська критика, яка у статтях її авторів В. Затонського, М. Скрипника, В. Чубаря піддавала критиці культурний нігілізм.

Якщо речники лівих напрямків у своєму анархічному запалі вважали реалізм як анахронізм, то художники, що за дореволюційних часів зросли на ґрунті реалізму, шукали нових шляхів розвитку цього напрямку. «Як немає пролетарської таблиці множення, так і не може бути пролетарського мистецтва» — стверджував М. Бурачек. Втім, і в художників цього напрямку та критиків, що відстоювали їхні позиції, було не менше категоричності щодо свого права на провідне місце у художній культурі, ніж у їхніх опонентів з табору пролеткультівців та «лівих» об'єднань.

Мистецьке життя у другій половині 1920-х років та його відображення у художній критиці

Подальші процеси розвитку художньої критики визначалися умовами активізації мистецького життя у другій половині 1920-х рр., яке визначалося широким діапазоном діяльності тогочасних асоціацій та угруповань. У них зосереджувалося вирішення художньо-творчих питань. Водночас кожне з мистецьких об'єднань заявляло про свою виключність у справі нової художньої культури. Найбільш численними і такими, що виражали найбільш провідні тенденції у цій справі, були Асоціація художників Червоної України (АХЧУ) та Асоціація революційного мистецтва України (АРМУ). Декларуючи свою ідейно-класову позицію, кожне з об'єднань обґрунтовувало і свою платформу щодо формально-мистецьких засобів її виявлення.

Простір для обговорення назрілих мистецьких питань та розширення поля діяльності від абстрактно-умоглядних міркувань до конкретно-аналітичного огляду мистецької практики відкривали налагодження пошкваленої виставкової діяльності та поліпшення видавничої справи. Мистецьке життя, міжгрупові та внутрішньогрупові стосунки стали об'єктом висвітлення у низці публікацій на сторінках журналів та шпальтах газет. Впродовж 1925–1928 рр. виходив журнал «Нове мистецтво», у 1928–1932 рр. — «Радянське мистецтво» та «Мистецька трибуна» у 1928–1931 рр. Усі вони були щотижневиками. Питання книжкової графіки систематично висвітлював київський журнал «Бібліологічні вісті».

Про стан і проблеми розвитку образотворчого мистецтва писали щомісячні літературно-художні журнали «Критика», «Червоний шлях», «Гарт» (Харків), «Життя і революція» (Київ), тижневики «Всесвіт» (Харків), «Глобус» (Київ), «Шквал» (Одеса).

Трибуною художньої критики є такі центральні газети, як «Комуніст», «Вісті» (з додатками «Культура й побут», «Література, наука, мистецтво»), «Всеукраїнський пролетарій», «Робітнича газета», «Пролетар» й такі місцеві, як київські «Пролетарська правда» та «Вечерний Киев», одеська «Чорноморська комуна» та інші.

Поступово розширюється коло художніх критиків. У цій галузі систематично працюють кияни І. Врона, П. Горбенко, Я. Затенацький, С. Раєвський, Є. Холостенко; у Харкові розпочинає художньо-критичну діяльність молодий журналіст, скульптор за освітою, А. Бассехес (згодом став російським мистецтвознавцем), в Одесі зі статтями про місцевих художників виступає О. Де-Рібас, до художньо-критичної діяльності залучаються такі знавці музейної справи, як Г. Адольф, Ф. Ернст, М. Макаренко, С. Таранушенко.

З проблемними критичними статтями виступають художники М. Жук, В. Касіян, Ю. Михайлов, В. Седляр, М. Рокицький та інші.

Творчість українських художників дістає оцінку авторитетних російських критиків Д. Аріана, О. Сидорова, Я. Тугендхольда та інших мистецтвознавців у статтях, надрукованих у московських журналах «Искусство», «Печать и революция», «Красная нива». Деякі з цих критиків виступають в українських журналах (Е. Голлербах,

Я. Тугендхольд). Водночас у російських виданнях з'являються статті українських критиків, зокрема І. Врони у журналах «Советское искусство», «Революция и культура».

Одним із принципових питань, які широко і активно, з полемічною пристрасстю виносилися на сторінки преси, декларувалися у програмних документах творчих об'єднань, обговорювалися під час дискусій і диспутів, було питання про шляхи розвитку національної школи, йшлося про те, на які здобутки минулого необхідно опиратися у розвитку традицій адекватних естетичним запитам робітничо-селянських мас. Під цим кутом зору дебатовалося питання про те, що більш варте уваги — те, що полишила реалістична школа ХІХ — початку ХХ століття, чи те, що закладено у середньовічній спадщині і народній культурі. Не вщухали дискусії щодо модерністських тенденцій, їх місця і значення у творенні нових форм пролетарського мистецтва.

Творчі і словесні змагання зосереджувалися на питанні функціональної побудови творів образотворчого мистецтва. Одні віддавали перевагу монументальним і прикладним видам як таким, що найбільш масово придатні до здійснення суспільно-виховної функції і здатні виразити динамічні ритми індустріальної доби, естетично організувати навколишнє середовище і увійти у народний побут. Інші відстоювали право на творчість засобами станкового мистецтва на основі реалістичних традицій другої половини ХІХ — початку ХХ століття. Їхня позиція розцінювалася супротивниками станковізму як така, що витікає з пережитків буржуазного минулого. Вони ж (супротивники) стверджували, що станковий живопис потребує оновлення на основі «образотворчого реалізму», а відтак атакували традиціоналістів за їхню схильність до «побутового натуралістичного реалізму», провідниками якого, на їхню думку, були художники АХЧУ.

К. Сліпко-Москальців, характеризуючи ситуацію, що склалася внаслідок діяльності різних угруповань і стилістичних течій, зауважував, що вони ще не досягли засобів синтезування, адекватних явищам доби. Захоплення формально-технічними проблемами, як вважає цей критик, заважають розв'язати проблему змісту і форми. У

художників АХЧУ він знаходить прямолінійне копіювання, а в їх антиподів з АРМУ — неузгодженість форми і змісту.

Питання пошуків національної форми розглянув І. Врона у статті «Художественная жизнь Советской Украины. Художественная школа». З цієї точки зору він розцінює, що у дореволюційний період ця форма визначалася поглядами націоналістичної інтелігенції і «мала наліт етнографізму і слащавого українського патріотизму і міщанської обмеженості», тому їх оновлення відбувається повільним темпом.

Обговорення питань національної форми активізувалося дослідженнями феномену творчості Г. Нарбути, матеріали яких були опубліковані в українських, російських та зарубіжних виданнях у статтях Є. Голлербаха, Ф. Ернста, М. Кузьміна, М. Макаренка, А. Середи, О. Сидорова.

Поява творів українських художників на всесоюзних та зарубіжних виставках у другій половині 1920-х рр., дала підставу російським і зарубіжним критикам заговорити про їх творчий набуток як самобутнє явище.

Широке обговорення проблеми мистецького поступу в Україні, оцінка його набутоків, було проведене в оглядах виставки «10 років Жовтня» та звітних виставок мистецьких об'єднань, що влаштовувалися як у великих, так і в малих містах. Вони, за словами Ф. Ернста, мали на меті «підсумувати окремі досягнення усіх місій, усіх організацій, усіх митців».

З оглядами виставок, надрукованими у збірниках, журналах та газетах, виступали такі відомі критики, як Т. Воля, І. Врона, П. Горбенко, Ф. Ернст, М. Макаренко, К. Суцанський, В. Хмурый, Є. Холостенко.

Критика особливо прискіпливо придивлялася до того, наскільки спрямування того чи іншого об'єднання відповідало тодішнім політичним настановам і вимогам. Так, Є. Холостенко на прикладі творчої діяльності АРМУ констатував, що українське мистецтво з провінційно-відсталого у дореволюційні часи сягнуло сучасного мистецького рівня і відзначається різноманітністю шкіл і напрямів. Водночас він застерігав, що формальні здобутки не знімають питання про внутрішній зміст і «художню ідеологію» творчості.

Найбільшою активністю серед критиків відзначався І. Врона, який впродовж 1926–1929 рр. опублікував низку статей у республіканській і всесоюзній пресі. Досконало володіючи специфікою мистецтвознавчого аналізу, він давав точні й об'єктивні характеристики індивідуальним якостям манери художника, її мистецької вартості. В оцінках же загальних тенденцій чи окремих течій він бував суб'єктивно-пристрасним і нерідко відзначався непослідовністю і радикалізмом у своїх судженнях та висновках. І. Врона різко негативно ставився до сучасного йому реалістичного мистецтва і в категоричній формі заперечував його як «вчорашній день», що «вперто змагається за місце у сучасності». Свої переконання він поширював на оцінку діяльності АХЧУ, яку звинувачував у реакційності, ідеологічній та художній відсталості, в консерватизмі. Цю організацію він вважав за антитезу АРМУ, об'єднанню, організатором і керівником якого він був. Ґрунтовно аналізуючи Всеукраїнську виставку АРМУ 1927 р., він стверджує, що ця асоціація є найбільшою і найвпливовішою організацією, яка об'єднує найбільш кваліфікованих і найвидатніших художників і підтверджує свою тезу аналізом конкретних творів.

Розглядаючи етапи формування українського мистецтва, І. Врона неодноразово наголошував, що в спадщину від минулого радянській владі дісталася культурна відсталість і відсутність національної школи. З цих обставин він виводив причини інертності та ідеологічної відсталості переважної маси художників, суспільно не вихованих, а тому відірваних «від революції, від пролетаріату і соціалістичного виробництва». Подібні висновки загрожували майже чи не тотальним звинуваченням творчої інтелігенції у нелояльності до радянської влади.

Щоправда, у ґрунтовному огляді виставки «10 років Жовтня» І. Врона дещо змінює критичні акценти і менш агресивно та безапеляційно висловлюється про загальний стан художньої культури та творчі досягнення об'єднань й окремих митців. Він констатував бурхливе зростання національної художньої культури, яка на радянському ґрунті швидко звільняється від провінціалізму, жадібно всмоктуючи формальні набутки російського і європейського мистецтва. Критик відзначив, що за художньо-формальними засобами кожне з твор-

чих об'єднань визначилось своїми стилістичними особливостями. При тому він не оминув нагоди покартати художників АРМУ за «натуралістичний побутовий реалізм», характеризуючи його як «запізнілі відгуки передвижництва, дрібнобуржуазного, народницького і інтелігентського мистецтва». Художню техніку митців цього об'єднання він назвав відсталою і убогою, визнавши майстерність лише декількох художників. Як характерну рису АРМУ І. Врона відзначив «монументалізм і умовно реалістичне трактування дійсності». Водночас він відзначив, що у виставлених художниками цієї організації творах на революційну тематику домінують драматичні сюжети — розстріли, погроми, арешти, повстання та революційні бої.

У символістських та алегорично-стилізаторських творах критик запідозрив архіміщанський і дрібнобуржуазний багаж.

Як позитивну рису у художників Об'єднання сучасного мистецтва України (ОСМУ) він відзначив свідому орієнтацію на професійну майстерність, на формальні пошуки на основі «сезанізму» і «постсезанізму», сприйнятого крізь призму російського мистецтва. При тому він застеріг, що «дух» чистого мистецтва, формального естетизму знесилює молодіжне об'єднання і ставить його у ризиковане становище».

Майже вслід за цим І. Врона, спохопившись, стверджує, що найперша заслуга ОСМУ у тому, що воно своїми аналітичними пошуками нової форми у різних спробах звіряє свої почуття і розуміння епохи.

Тут його оцінка набутку об'єднання виявилася слушною. Адже до ОСМУ входили відомі на той час такі художники, як Іванов, Л. Крамаренко, В. Пальмов, А. Петрицький, І. Плещинський, А. Таран, О. Усачов, М. Шаронов. Їх уже знали за межами України і їх творчість високо поцінювалася авторитетними критиками в Росії і Європі.

Відома французька дослідниця С. Корбіо відзначала своєрідність картин В. Пальмова, Л. Крамаренка, А. Тарана.

Позитивно оцінював творчість художників ОСМУ московський критик Я. Тугенхольд за їх орієнтацію на західноєвропейську та частини російську художню культуру.

До засвоєння досягнень європейської культури закликав вдумливий дослідник українського мистецтва художній критик К. Сліпко-Москальців. Він радив орієнтуватися на класичні зразки, на використання досвіду майстрів доби Відродження. Він вважав, що жодне з об'єднань, навіть на кінець 1920-х рр., ще не набуло художнього обличчя, що образна структура творів репрезентантів цих об'єднань обтяжена формалізмом і літературщиною. Причину таких вад він, як й І. Врона, пояснює відсутністю в Україні сталої традиції, що перешкоджає розвитку художніх процесів за радянських часів. Тому він радив брати за взірць великі художні традиції доби Відродження, які допоможуть знайти засоби гармонійного поєднання змісту і форми.

Пошуки національного стилю школою М. Бойчука в оцінках художньої критики 1920-х років

Особливу увагу українська художня критика у 1920-х і 1930-х рр. приділяла творчості М. Бойчука, художників його школи зокрема і всієї групи в цілому. Навколо питання «бойчукізму» нутрували чи не найзапекліші пристрасті, що стосувалися майбутнього національної української мистецької школи з її образно-стилістичними ознаками, змістовим наповненням і традиціями.

М. Бойчук ішов дорогою творення нового монументального стилю в українському живописі. Він вважав, що мистецтво, призначене вдовольняти потреби естетичного виховання народу, своїм корінням має сягати у товщу віків, упродовж яких змінювалася його психологія, звертаючись до народного примітиву, традиції візантизму та італійського Проторенесансу, добиватися синтетичного вираження національного стилю і не виключати близького ознайомлення з надбаннями сучасної світової культури.

Бойчукісти позитивно сприймали ідеї «виробничого» руху в мистецтві. Але якщо у «виробничників» ці ідеї виражалися умоглядно, то для бойчукістів вони відкривали шлях до їх реального втілення у життя і визначали універсалізм їх творчості, спонукуваний спробами розв'язання проблеми синтезу мистецтв. Своєю практичною діяль-

ністю вони, крім монументального мистецтва, охоплювали такі галузі, як графіка, ужиткове мистецтво, художньо-промислове виробництво. Бойчукісти не заперечували станкових форм живопису, хоча й віддавали перевагу мистецтву монументальному.

Бойчукісти представляли найбільш впливову течію у складі АРМУ і посідали провідні позиції у цьому об'єднанні, що стояло на платформі формування цілісного національного стилю і підтримувало щодо цього ідеї бойчукізму та їх втілення у творчій практиці.

Діяльність цього об'єднання спиралася на засади, обґрунтовані його теоретиками В. Седляром та І. Вроною, які активно захищали позиції АРМУ від критичних нападів супротивних угруповань. З цих засад прихильники об'єднання протистояли деструктивним спрямуванням футуристів з їх презирством до минулого. Негативним було ставлення АРМУ до Асоціації художників революційної Росії (АХРР), яка обрала своїм гаслом «Героїчний реалізм» і намагалася через споріднену з нею в Україні АХЧУ насаджувати свої смаки, що ґрунтувалися на поєднанні передвижницького стилю з революційною тематикою. Конфліктуючи з ахрривцями, В. Седляр звинувачував ахрривців у нігілістичному ставленні до експериментаторства у дусі західноєвропейського авангардизму і бойчукістів, яких вони разом зі всім «лівим» мистецтвом називали імпортованим у валізі з Заходу. На думку критика, закріплення ахрривців на українському ґрунті означало б повернення української художньої культури на колишній рівень кустарництва та етнографізму. Поширення ахрривської ідеології ставило українське мистецтво перед розв'язанням дилеми — піде воно самобутнім шляхом, чи залишиться на позиціях епігонства й консерватизму, що, за визначенням І. Врони, називалося «назадництвом» у політичному, ідеологічному та мистецькому відношеннях.

Напруга, що виникла у стосунках між АРМУ та АХРРом, визначила зміни у характері російсько-українських культурно-мистецьких взаємин, глибше звернувши погляд у Європу та історичну перспективу власної культури.

У свою чергу складна колізія створилася навколо діяльності школи М. Бойчука, щільно пов'язаної з АРМУ. Ця діяльність відзначена

крайньою суперечливістю критичних оцінок як з боку прихильників бойчукістів, так і їх супротивників.

Спершу під обстріл критики підпала система формальних засобів, розцінена як така, що ґрунтується на догматичному засвоєнні старих зразків і відходить від безпосереднього вивчення та відтворення натури. Цю систему кваліфікували і як стилізаторство під ікону та лубок тощо. Дорікали бойчукістам за схематизм у душі візантійських та ранньоіталійських канонів.

Втім, за висновком апологета бойчукізму І. Врони, зробленим на основі виставки АРМУ 1927 р., стверджувалося, що школа М. Бойчука продемонструвала здатність до розвитку і зростання, від чого варто чекати добрих наслідків. Іншого разу він оцінює бойчукізм як «своєрідну оригінальну школу з самостійним шляхом свого виникнення і розвитку», що вона посідає визначне місце в українському мистецтві.

Проте, хоча І. Врона і був прихильником бойчукістів, під кінець 1920-х рр., коли проти М. Бойчука розпочинається масовий похід, він змінює свою думку щодо його ідеологічних та мистецьких позицій. Він починає доводити, що бойчукізм не є мистецтвом пролетаріату і несе у собі реакційні й консервативні елементи.

«Відступництво» І. Врони відбулося тоді, коли з весни 1929 р. проблеми діяльності школи М. Бойчука і його педагогічної системи, впроваджені до навчання у Київському художньому інституті, стали «предметом великої дискусії», інспірованої В. Чаговцем на сторінках газет «Вечерний Киев» і «Пролетарська правда», у яку втрутилася і редакція журналу «Нова генерація». М. Бойчука звинувачували у нерозумінні творчих питань сучасності, ігноруванні художніх інтересів трудящих мас. Відтоді критика формально-мистецьких засад бойчукістів перейшла у площину політичних звинувачень.

Нависла і загроза над І. Вроною за допущені ним помилки у навчальному процесі, що призвели нібито до розвалу педагогічної системи у Київському художньому інституті, яким він керував. Попадають під обстріл і його прорахунки як критика.

До цього прилучилися, насамперед, критики П. Горбенко, К. Сліпко-Москальців, Є. Холостенко, що стали на захист школи М. Бойчука.

П. Горбенко всупереч І. Вроні, який передрікав безперспективність бойчукістів, запевняв, що вони невпинно вдосконалюють свій художній рівень.

Різку позицію стосовно І. Врони зайняв Є. Холостенко, звинувачуючи його у контрреволюційній конценції, що визначала орієнтацію на Європу і відрив від російської культури та культур інших народів СРСР. Він критикував його за «національний дух» і за те, що разом з іншими критиками він заперечував можливість створити пролетарське мистецтво.

Звинувачували І. Врону і в агресивності, яка і справді підтверджується його брутальною статтею про А. Петрицького. Втім, останній у своїй статті-відповіді у журналі «Нова генерація» за лексикою і полемічним тоном, нищівною кваліфікацією свого опонента не поступився І. Вроні. Принагідно він некоректно відізвався про Г. Нарбута, дав нищівну оцінку М. Бойчукові, а самого І. Врону назвав самозваним критиком.

Звинувачувальну критику бойчукізму, розпочату В. Чаговцем і продовжену «Новою генерацією», П. Горбенко пояснював відсутністю серйозної марксистської критики. З цим і пов'язана можливість «закидати брудом одне з визначних явищ сучасного радянського мистецтва».

Неоднозначною і стриманою була реакція московської критики на експоновані у столиці з кінця 1920-х рр. твори бойчукістів.

Я. Тугендхольд засумнівався у результативності їх спроб відродити в Україні за радянських умов монументальний живопис у формах візантизму і селянського «примітивізму». Він припускав, що традиціоналізм бойчукістів може перетворитися на догму і законсервувати живопис під «старинку», а технічна вправність правитиме за самоціль.

Інакше поставився до пошуків бойчукістів у монументальному живопису І. Маца. Відзначивши недоліки, він позитивно оцінив розписи Селянського санаторію у Хаджибеї як перший досвід на серйозному етапі «становлення» пролетарського стилю.

В цілому, попри об'єктивні і суб'єктивні фактори доброзичливості чи погромно жорстокої критики, творчість бойчукістів не замкнулася

на єдиному стандарті. Вона впродовж набуття практичного досвіду зазнавала еволюційного оновлення і стала широковідомою в Радянському Союзі і за кордоном. Школа М. Бойчука з її оригінальною художньо-образною системою привернула увагу на виставках у Флоренції та Брюсселі (1927 р.), Венеції (1928, 1930 рр.), Амстердамі (1929 р.)

Однак, звинувачення у формалізмі та інших «гріхах» не вщухали доти, доки у 1930-х рр. над школою М. Бойчука не була вчинена моральна і фізична розправа і вона припинила своє існування.

Суттєвою причиною карального наступу на бойчукістів було домінування у їх творчості елементів селянської культури. Це дало підставу партійним функціонерам і ортодоксальним марксистським критикам засуджувати їх як виразників дрібнобуржуазної стихії, носіями якої вважалося селянство і з якою більшовицька партія повела боротьбу. До цього додавалася обстановка навколо травлі «націоналістів», що розпочалася у 1929 р. сфабрикованою судовою справою про діяльність уявної Спілки визволення України.

Український авангард та його особливості у художньо-критичній характеристиці

Коли сучасні дослідники торкаються проблем розвитку українського авангарду початку 1930-х рр., вони пов'язують з ним процеси, які обумовили одну із характерних рис української культури цього періоду. Саме тоді набули яскравого втілення ті авангардні інтенції, що зародилися ще перед початком 1910-х рр.

На ентузіазмі нової доби проступали дві головні лінії авангардистського руху, скеровані бажанням прилучити українське мистецтво до загальносвітового розвитку художньої культури і закорінити її модерновий досвід на українському ґрунті.

Головні авангардні позиції в українському мистецтві посідали в напрямках, назва яких 1908 р. була підведена під один термін — «панфутуризм», під який, крім власне футуризму, підпадали такі мистецькі течії, як кубізм, експресіонізм, дадаїзм, конструктивізм. Панфутуристи вбачали свою місію в утворенні практичної системи пролетарського мистецтва через деструктивну фазу свого самовира-

ження. Вони активно атакували письменників і художників, які не належали до «лівого» табору і пророкували загибель традиційного старого мистецтва.

Натхненником, ідеологом і теоретиком футуризму був поет М. Семенко. Він плакав віру у те, що за участю письменників і художників у здійсненні політики нової влади футуризм зможе опанувати головними позиціями в українському мистецтві. Ще 1914 р. він разом з П. Ковжуном підготував футуристичний альманах «Мертвопетлюю», який через події Першої світової війни не був виданим, свої погляди він висловлював на сторінках редагованого ним журналу «Мистецтво», що виходив у Києві у 1919–1920 рр.

Цей журнал одним із перших ознайомив з новим українським модерністичним мистецтвом, однак не дотримувався послідовно футуристичних позицій.

Виключно панфутуристичним виданням стали редаговані М. Семенком за допомогою М. Ірчана, О. Слісаренка, М. Терещенка, Г. Шкурупія, Ю. Шпола журнали «Семафор у майбутнє» та «Катафалк мистецтв», що вийшли по одному випуску у 1922 р. Позицію останнього, скеровану на деструктивне заперечення старого мистецтва, засвідчує сама назва видання.

«Семафор у майбутнє» виражав конструктивні прагнення до реалізації нових завдань, орієнтувався на зв'язки з такими західними напрямками, як дадаїзм, футуризм, конструктивізм. У журналі було надруковано статті «Панфутуристична конструкція», «Майстерня панфутуриста», «В країнах конструктивізму», присвячені проблемам творчості на ґрунті конструктивізму.

Ідеї та тенденції українського авангарду були покладені в основу «Жовтневого збірника панфутуристів», виданому у 1929 р.

Послідовним рупором став журнал «Нова генерація», що виходив у Харкові впродовж 1927–1928 рр. і створив стійку базу для аналізу і критичної оцінки тодішнього українського мистецтва. Він надихав на подолання провінціальності та опанування сучасними методами світового мистецтва.

Обличчя журналу, крім його редактора, визначали літератор О. Влизько, О. Полторацький, Л. Скрипник, Л. Френзель, Г. Шку-

рупій, фотограф Д. Сотник і художники В. Мелер, В. Пальмов, А. Петрицький.

Редакція послідовно дотримувалася поставленої мети, виступаючи «за комунізм, інтернаціоналізм, раціоналізм, винахідливість, якість, економію, соціальну стабільність, універсальну комуністичну платформу в царині культури, звичаїв, науково-технічного прогресу, за нове мистецтво» і «проти національних обмежень, безпринципної симплікації, буржуазних засобів життя, аморфних художніх організацій на основі провінціалізму, безграмотності, хуторянства, еkleктизму».

На сторінках журналу у комплексі друкувалися матеріали, що стосувалися поезії, прози, живопису, скульптури, театру, музики, фотографії, графіки, архітектури і навіть спорту.

Критичні статті, науково-дослідні матеріали, памфлети, репортажі, фейлетони, есе, та огляди зарубіжної інформації та інформації з різних куточків СРСР, бюлетені подій на лівому фронті мистецтв, все це допомогло зробити журнал трибуною для обговорення сучасних проблем українського мистецтва.

У програмі «Нової генерації» були також просвітницькі цілі. Журнал передруковував матеріали з іноземних видань і цим поширював інформацію про сучасне зарубіжне мистецтво, його міжнародні стандарти і доносив її до відома творчих об'єднань, які, на думку футуристів, все ще не вийшли за межі провінційних інтересів.

Іншим лівим журналом, з яким часто порівнювали «Нову генерацію», був одеський «Юголеф», що фактично був лише розширеним південним варіантом московського журналу «ЛЕФ». Тим часом «Нова генерація» мала власний погляд на систему лівого фронту мистецтва, заснований на концепції «універсального» поняття культури та діалектичної гнучкості до його підходу. Це дозволяло виправдовувати всі форми лівих спрямувань у мистецтві. За це московські «лефівці» і «новолефівці» дорікали українським лівим за недостатньо ліву позицію. Водночас речники «Нової генерації» вважали, що «ліві» московські художники, завзято експериментуючи, працюють в умовах пролетарського диктату і «Новий леф», за словами М. Семенка, «став керуватися логічно правильними, але схематичними гаслами, тоді як творчий процес є один єдиний».

За роки свого існування журнал «Нова генерація» став справжньою «лабораторією» авангардистського мистецтва в Україні. Його редакція прагнула створити середовище, яке б породжувало різноманітні художні течії як деструктивного, так і конструктивного спрямування. Надію на втілення і майбутній розвиток футуристичних ідей вона покладала на молоде покоління художників, що виховувалися у вищих художньо-освітніх закладах. Перші ознаки руху до втілення цих ідей редакція розпізнала у діяльності Київського художнього інституту, де панфутуристичні теоретизування знайшли продуктивне виявлення у навчальній практиці. Суголосні «Новій генерації» думки були висловлені в 1928 р. в інститутському збірнику «Мистецько-технічні ВИШ», у якому стверджувалася концепція прямого зв'язку мистецтва з «точною наукою, технікою, економікою, політикою», не обмежуючись формально-художньою тематикою.

У журналі «Нова генерація» було опубліковано низку статей, спрямованих на відродження в Україні різних формалістичних напрямів на зразок напрямів сучасного західного мистецтва.

Найбільш яскраве виявлення такого спрямування засвідчують статті К. Малевича з питань теорії і практики французького кубізму, італійського футуризму і ті, в яких ним проведено аналіз творчості таких художників, як П. Сезанн, Ж. Брак, та викладено наслідки власного дослідження супрематизму.

Висвітлення формально-експериментаторських досліджень К. Малевича знаходимо у його статтях, надрукованих в «Авангардному альманасі». У них він сформулював положення про взаємозв'язок між ранніми суто формалістичними пошуками нового мистецтва і його сучасною справжньою значимістю. У своїх статтях К. Малевич торкнувся питань, що постали за часів дедалі зростаючого руху авангардизму, який потребував ієрархічного підходу до розгляду його поступу. Він виділив два табори художників цього руху. Одні з них, ті, що представляли перше покоління українського авангарду, переслідували виключно живописні цілі, а ті ж, що є речниками постреволуційної доби, прийшли до конструктивізму і функціоналізму. Тим не менше дві фази — дореволюційна і після-

революційна — є наслідком послідовного творчого процесу, що розпочався у 1910-х рр. і тривав упродовж 1920-х, продуктивно долучившись до культурного відродження. Такий висновок К. Малевича.

«Нова генерація» не була єдиним пропагандистом авангарду в Україні. У 1926 р. письменником і критиком В. Поліщуком у Харкові була створена літературно-художня асоціація «Авангард». До неї входили художники В. Єрмилов, О. Левада, Г. Цапок. Асоціація мала переважно літературний ухил і поділяла основні мистецькі погляди «Нової генерації». Але якщо остання вела свою діяльність у теоретичному плані, на суто лабораторній стадії, то асоціація виходила з досвіду продукціоністичного мистецтва.

У січні та квітні 1930 р. панфутуристи видали два номери «Авангардного альманаху пролетарських митців нової генерації».

Партійна політика у галузі культурно-мистецького будівництва та її відображення у художній критиці

Починаючи зі встановлення більшовицької влади, здійснення культурно-мистецької політики стало її прерогативою. Ця політика регулювалася відповідними постановами, резолюціями, декретами керівних державно-партійних органів, які визначали відповідне спрямування критики і мистецтвознавства.

Так, уже 10 листопада 1917 р. було видано декрет «Про пресу», спрямований проти видання контрреволюційної, друкованої продукції різних відтінків. 11 січня 1918 р. було підписано декрет «Про державне видавництво», яким ставилося завдання, щоб до видання літературної класики залучати «авторитетних критиків, істориків літератури, а також запрошувати експертів і делегатів від трудових колективів».

У квітні 1918 р. було прийнято декрет «Про пам'ятники революції», що заклав основи монументальної пропаганди.

Реакцією на діяльність пролеткультівців була спеціальна резолюція ЦК РКП(б) «Про пролеткульти» і опублікований 1 грудня 1920 р. у газеті «Правда» відкритий лист, у яких речники і теоретики

цього напрямку засуджувалися за їх претензії на гегемонію у мистецтві як провідників лінії партії у цій галузі.

З приводу суперечок про засадничі основи пролетарського мистецтва у газеті «Комуніст» за 1 вересня 1921 р. було надруковано «Тези про художню політику», розроблені ЦК КП(б)У і Наркомпросом України. У них наголошувалося, що «безплідні теоретичні суперечки про пролетарське мистецтво повинні відійти на другий план, поступившись місцем справжньому виявленню творчості робітничих мас та їх вихованню на кращих зразках мистецтва минулого». У цьому документі було чітко визначено, що відтепер питаннями мистецтва мають займатися партійні органи та громадські установи. У ньому вказувалося на необхідність рішуче боротися за ідейну чистоту мистецтва, неухильно дбати про його високий художній рівень. Цей документ закликав оберегти мистецтво від виливів міщанської пошлості і халтури, що витікають на поверхню з соціальним піднесенням дрібної буржуазії за часів непу. Водночас у тезах вказувалося, що «прищеплення» робітникам рафінованого естетського футуризму відштовхує пролетаріат від мистецтва».

У травні 1924 р. відбувся XIII з'їзд РКП(б), на якому було прийнято резолюцію «Про пресу», у якій вказувалося, що «жоден літературний напрям, школа, або група не можуть і не повинні виступати від імені партії». Водночас підкреслювалася необхідність серйозної художньої і політичної роботи над собою «при всебічному сприянні партійної критики».

Положення резолюції XIII з'їзду, у якій неоднозначно виявляється намір партійного керівництва взяти під свій ідеологічний контроль діяльність угруповань, були розвинуті у резолюції ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 р. «Про політику партії в галузі художньої літератури». У ній наголошувалося, що партія не надає права на монополію жодній групі, «навіть найбільш пролетарській за своїм ідейним змістом», що вона виступає «за вільне змагання різних угруповань і течій у даній галузі» і «не надає переваги жодному літературному напрямку у галузі форми». При тому зазначалося, що партія виступає за «постійний зв'язок митця з життям, з сучасністю, єдність змісту і форми, вірність кращим традиціям

минулого, зрозумілість, доступність мистецтва для найширших народних мас».

Особлива увага в партійних документах приділялась літературно-художній критиці, яка, насамперед, мала бути «одним із найголовніших виховних засобів в руках партії». Виховна роль партійної критики за визначенням цих документів мусить полягати у тому, щоб підтримуючи талановитих літераторів, вона вказувала на їхні помилки, що впливають з недостатнього розуміння ними радянської дійсності.

З цього приводу ЦК РКП(б) у своїй резолюції «Про політику партії в галузі художньої літератури» від 18 червня 1925 р. вказував на те, що критика, відстоюючи пролетарську ідеологію, «повинна нещадно боротися проти контрреволюційних проявів у літературі, викривати зіновійовський лібералізм і т. д.» Водночас ЦК закликав розпізнавати ті кола, які здатні прислужитися пролетаріатові й тактовно і обережно їх підтримувати.

Положення резолюції центральних керівних органів компартії були принциповими щодо визначення завдань української марксистської критики її республіканським ЦК у постановах його Політбюро «Про українські художні угруповання» (вона містила окремий розділ «про художню критику») та «Про політику партії у справі художньої літератури». В останній ставилося питання про потребу виховувати кадри української марксистської критики, яка, допомагаючи письменникам та літературним угрупованням, повинна «виявляти помилки та збочення з певного пролетарського шляху і встояти перед загрозою націоналістичного полону».

Розглянуті партійні документи засвідчують, що вони відображають нові завдання у царині художньої політики, які, як зазначав К. Рафальський, з 1925 р. «значно відрізняються від художньої політики 1919–1920 р., а ця остання не подібна до політики 1917 і 1918 рр.».

Зміна у політичному курсі партії у другій половині 1920-х рр., зорієнтованому на посилення класової боротьби, вимагали від мистецтва наповненості «ідеологічно-художніми якістьми», а від художньої критики бути глашатаєм цього курсу у мистецтві. Тим-то українська художня критика другої половини 1920-х рр. відрізня-

ється від критики попереднього періоду, яка досить пильно підходила не лише до розкриття ідейного змісту творів, а й до формальних засобів його втілення.

Керівні вказівки призвели до того, що з 1925 р. у журнальних і газетних статтях, що висвітлювали мистецьке життя, з'являється плутанина і непослідовність у його оцінках, необ'єктивність та упередженість у судженнях їх авторів стосовно творчості як окремих художників, так і мистецьких об'єднань. Особливо гостро стали дискутуватися питання національної форми, її походження, традицій і нових трансформацій, а також місця в українському мистецтві традицій та авангардистських новацій західного мистецтва.

Художня критика в умовах перебудови мистецького життя на початку 1930-х років

Відома постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій» на довгі роки виявилася доленосною для розвитку як всього радянського мистецтва, так і українського зокрема.

Загальне визнання методу «соціалістичного реалізму» основним творчим методом радянських художників, об'єднання різних творчих угруповань в одну творчу спілку на основі «єдиної ідейно-естетичної платформи» дало основу для припинення міжособних чвар у стосунках між мистецькими угрупованнями.

Водночас перебудовний захід на єдиній платформі, призвів до уніфікації і регламентації цього процесу, до нівелювання стильового розмаїття національних шкіл. Так чи інакше постанова «Про перебудову літературно-художніх організацій» ознаменувала початок нового етапу в історії мистецтва радянської доби, його подальшої ангажованості у рамках комуністичної ідеології.

Постанова негативно позначилася на існуванні усіх «лівих» формалістичних напрямів. Фактично вона призвела до їх ліквідації, а їх речників змусила змінити творчі орієнтири. Загалом же вона розширювала поле діяльності для художників традиційно реалістичного переконання. Вони бурхливо вітали цю постанову, впевнюю-

чись, що постанова дає їм тверде підґрунтя для повсюдного панування у здійсненні культурно-мистецької політики у душі постанови. На перших порах реорганізації об'єднання ортодоксального спрямування не полишали надії на своє лідерство у галузі культурно-мистецького будівництва. Російська асоціація пролетарських письменників (РАПП) після ліквідації літературних об'єднань деякий час намагалася претендувати на автономію своєї секції у складі Спілки письменників.

Подібні лідерські позиції у мистецтві намагалися зайняти АХРР, а слідом за нею АХЧУ активно і наполегливо намагалися об'єднати на своїх виставках художників інших угруповань, вбачаючи у цьому корисну справу для дійового надбання культурної революції.

Теоретична наука, а за нею і критика стали широко пропагувати естетичні ідеї марксизму, підводячи їх як базу до розв'язання питань творчої практики. В обіг увійшли поняття партійності, народності як складники методу соціалістичного реалізму, формування якого після тривалих дискусій та обговорень було прийнято у 1934 р. на першому з'їзді письменників. У тлумаченнях методу було задекларовано, що він не обмежує митців стильовими рамками і забезпечує свободу творчості. На практиці ж настанова на правдиве відображення життя у доступній (тобто реалістичній) і зрозумілій для широких мас формі призводила до спекуляцій на цій основі і виключала будь-які спроби експериментальних пошуків. Втім, ще до офіційної реорганізації форм художньої діяльності і впровадження у творчу практику методу соціалістичного реалізму, у пресі висловлювалися застереження, що з ліквідацією різних об'єднань можуть бути ліквідовані різні стилістичні течії. Стверджувалося, що ліквідація художніх угруповань призведе до одноманітності стилю і естетичної уніфікації. Про недопустимість зведення творчого методу соціалістичного реалізму до формальних правил і стильових норм застерігав А. Луначарський.

Нові критерії, які встановлювалися на основі принципів соціалістичного реалізму щодо оцінки художніх творів, зачіпали і проблеми критики. У пресі друкувалися статті, у яких підіймалися її етичні питання. У них йшлося про те, аби запобігати групішчності, вульгарній

шаблонності, адмініструванню, наскокам, публіцистичній поверховості. Однак здебільшого такі побажання залишалися лише добрими намірами в умовах ідеологічного пресингу. Цькування інакомислячих, упередженість, обвинувачувальний тон, стали для критиків звичною нормою, народженою загальним моральним станом суспільства, охопленого з 1930-х рр. духом обскурантизму.

Культурно-мистецька ситуація, що складалася у 1939-х рр. в Україні, майже ідентично відповідала тій, що запанувала на всесоюзних обширах. Постанови і рішення, що приймалися у Москві, тут, як і повсюдно по СРСР, були обов'язкові для виконання і оперативного реагування. Ця ситуація не була наслідком раптового перелому, а визривала поступово впродовж 1920-х рр.

У партійних постановах і резолюціях, прийнятих в Україні, в той час послідовно розвивалися настанови і заклики вивчати дійсність, засвоювати методи сучасності, використовувати усі технічні досягнення старої школи, шукати відповідну художню форму, зрозумілу мільйонам. Повторювалося твердження всесоюзного керівництва, що комуністична партія за вільне змагання різних угруповань і течій, проти монопольного панування у мистецтві будь-яких груп. Наголошувалося на тому, що ліквідація угруповань і об'єднань ніяк не означає нівелювання різних художніх течій.

В той же час художнє життя в Україні кінця 1920–1930-х рр. розвивалася у складних умовах. Почалися утиски і переслідування української інтелігенції за національні переконання. Протиріччя між творчими об'єднаннями, кількість яких на той час зросла, загострювалися. Як художники, так і офіційні партійні органи були незадоволені таким становищем. Спроби об'єднати мистецькі сили на основі федерації угруповань, завжиті у 1927 та 1930 рр., не дали жодних наслідків, оскільки в їх основі лежала хибна ідея, загрозлива уніфікацією художнього процесу і його заідеологізованістю. У такій загрозі пересвідчує діяльність утвореної у 1938 р. Спілки радянських художників в Україні, заснування якої підготувало Оргбюро, а згодом Оргкомітет Спілки художників і скульпторів України, виконуючи постанову ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій».

У періодичній пресі з приводу цієї постанови друкувалася велика кількість статей на підтримку політики партії у галузі культури і мистецтва. Так, працівник Агітпропу, письменник і публіцист А. Хвиля у статті «За створення великого мистецтва соціалістичної доби» (193) пояснював докорінну перебудову літературно-мистецьких організацій необхідністю відображення завдань, пов'язаних з розгорнутим будівництвом соціалізму на всіх фронтах господарства і культури. А. Хвиля зазначає, що найбільшою вадою у міжгрупових стосунках була безпринципність, яка відволікала від широкої творчої роботи. Групівщина істотно впливала на критику, яка в одній організації могла оголосити якого-небудь художника ворогом, а в іншій — підняти його на високі вершини. Така критика ставала інструментом розправи з антагоністами і виглядала як донос репресивним органам влади, що розкручували каральний маховик.

Не змінилася ситуація у мистецьких стосунках після постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій». Вона лише повернула її в інший бік і була підпорядкована жорсткому контролю партійними і державними органами. Перебудова розпочалася «очищенням» від формалістів, розцінених як носії буржуазного впливу на радянське мистецтво. Таким чином — як висловлювався В. Перцов — «ненависть до буржуазної свободи мистецтва перетворилась у гоніння на будь-який вияв мистецтва, що не був узгоджений з поглядами державних колегій».

Суттєву роль у справі «очищення» відіграв перший розширений пленум Оргкомітету зі створення Спілки радянських художників України. З промовою виступив тодішній нарком освіти В. Затонський, який, засудивши «формалістичні викрутаси», все-таки зазначив, що будь-який художник-формаліст не обов'язково є шкідником-контрреволюціонером. Показовим фактом «проробки» була заява М. Бойчука, який виступив на пленумі з каяттям і самозреченням, присягаючи на вірність соціалістичному реалізму.

Влаштована у січні 1935 р. VI Виставка творів художників України засвідчила, що новий творчий метод посів провідне місце в образотворчому мистецтві. Виставка отримала високу оцінку у рес-

публіканський і всесоюзній пресі як така, що засвідчує подальші перспективи розвитку на новому шляху.

У нову фазу вступив і розвиток художньої критики, яку було покликано на роль помічника партії у здійсненні політики у галузі культури і мистецтва та оберіганні художників від впливу буржуазної ідеології та різних «збочень». З цього часу критика стала слухняно виконувати саме цю роль.

Здобутки і втрати художньої критики на шляху становлення у нових суспільних умовах 1920-х — першої половини 1930-х років

Огляд української художньої критики 1920-х — першої половини 1930-х рр. висвітлює її складний і почасти тернистий шлях розвитку. Це був період професіонального формування і становлення у нових суспільно-політичних умовах. Цей період позначений активністю у висвітленні художнього життя в Україні, характерною рисою якого було розмаїття пошуків нової стилістики образотворчого мистецтва.

Вона розкриває непросту атмосферу у мистецькій ситуації. Гостра боротьба між художніми об'єднаннями за утвердження одного художнього напрямку, нездорові особисті стосунки між художниками, членами різних шкіл, обумовили тон художньої критики. Вона підчас була надто категоричною, без глибокого професіонального аналізу оцінювала творчість тих чи інших творчих об'єднань.

Окремі критики, які відстоювали право на існування якоїсь однієї школи, не помічали справжніх знахідок як у творах реалістів, так і формалістів. Значною вадою критики було й те, що у її середовищі працювали мистецтвознавці, які могли гучно і хвацько писати, але фахово не були підготовлені до того, щоб об'єктивно і професійно оцінити творчий процес, дати по-справжньому глибокий аналіз новим художнім явищам в Україні.

Часто професіональний аналіз підмінювався категоричністю суджень, звинуваченнями у націоналістичних проявах як у творчості окремих художників, так і певних об'єднань.

Не уникла художня критика і впливів вульгарного соціологізму в оцінках класової «суті» та змісту творів мистецтва.

Але попри усе наносне і скороминуще, що було у критиці 1920-х — першої половини 1930-х рр., не можна заперечувати той факт, що вона функціонувала не у сфері абстрактної теорії, а була щільно пов'язана з художньою практикою і впливала на формування творчих концепцій українського мистецтва цього періоду.

На ґрунті тогочасної художньої критики з'явилися яскраві особистості, такі як І. Врона, П. Горбенко, Ф. Ернст, С. Єфимович, Є. Кузьмін, Ю. Михайлів, Я. Савченко, К. Сліпко-Москальців, В. Хмурий, В. Чаговець та інші, які поставили цю галузь на основу високого професіоналізму і творчого осмислення мистецьких явищ та оперативного реагування на них. Їх виступи, просякнуті небезпристрасним публіцистичним духом, засвідчують, що мистецьке життя, незважаючи на його складні і суперечливі обставини, було повнокровним і сповненим сподівань на плідне торування майбутніх шляхів. Навіть за часів тотального обскурантизму вони дотримувалися високих критеріїв професіоналізму в творчості.

МИХАЙЛО БОЙЧУК ТА ЙОГО ШКОЛА
У ХУДОЖНІЙ КРИТИЦІ 1920-х РОКІВ
До 85-річчя Української академії мистецтв (НАОМА)

*Не було епохи для поетів,
а були поети для епохи.*

Ліна КОСТЕНКО

Особливу увагу українська художня критика як у 1920-х, так і 1930-х рр. приділяла творчості М. Бойчука та його школі. Про його учнів і послідовників сучасними науковцями написано чимало досліджень, есе, спогадів, але й досі феномен М. Бойчука та «бойчукістів» достеменно не досліджений і не розкритий. Прикро, що до цього часу Українська держава не змогла гідно увічнити пам'ять про «розстріляне Відродження». Ми не спромоглись видати ті розрізнені наробки, що є у «портфелях» українських мистецтвознавців та критиків, хоча значущість М. Бойчука для української художньої культури заслуговує, щоб підготувати і видати друком багатотомне фундаментальне дослідження «Михайло Бойчук та його школа».

Таке ставлення до пам'яті про «розстріляне Відродження», до славетних діячів української культури, що ціною життя відстоювали мистецькі принципи, шукали нетрадиційних художніх засобів відтворення «революційної доби», аж ніяк не додає нам, їхнім нащадкам, поваги та авторитету.

Але що робити? Пройде, мабуть, ще не одне десятиліття, поки ми не усвідомимо, які інтелектуальні сили ми втратили тоді і продовжуємо, на жаль, втрачати й нині. Тоді тоталітарна система не давала вільно розкриватись унікальним талантам, а тепер фінансова скрута стала на перешкоді в розвитку науки, культури та мистецтва.

У трагедії М. Бойчука та його школи багато в чому винні тодішні колеги і, звичайно ж, художня критика, бо саме вони «допомогли» органам НКВС висунути тяжкі звинувачення — «вороги українського народу».

Окремі дослідники педагогічної і творчої діяльності М. Бойчука і його учнів вважають, що цькування «бойчукістів» почалося з весни 1929 р., тобто тоді, коли проблеми творчості цієї школи стали «предметом великої дискусії»¹, розпочалося на сторінках газети «Вечерний Киев» статтею Всеволода Чаговця «Живопись на фанере», в якій творчість Михайла Бойчука він охарактеризував як «хуторянський аристократизм». Фактично, саме в цій цитаті В. Чаговець «приклеїв» М. Бойчуку політичний ярлик, звинуватив його в нерозумінні завдань сучасності, в ігноруванні художніх інтересів трудящих мас нової революційної доби.

Справді, широкомасштабного наступу преси М. Бойчук та його учні зазнали у 1929 р., хоч критичні закиди щодо концепції творчості М. Бойчука та його школи висловлювались неодноразово на сторінках періодичної преси і значно раніше. Відомо й те, що окремі кола художньої інтелігенції Києва не сприйняли творчість М. Бойчука і його педагогічну систему ще на початку його діяльності як професора Української академії мистецтв, і це позначилося на відносинах між М. Бойчуком та його колегами по Академії. Вже тоді трупа художників виступали проти М. Бойчука як митця та педагога. Ще у 1922 р., коли Українська академія мистецтва була реорганізована (практично ліквідована), і на її базі був створений Інститут пластичних мистецтв, уже почались непорозуміння та протиборство між професурою та педагогічною системою, різних за своїми творчими платформами. Таке протиборство тривало багато років.

Становлення Академії протягом десятиліття проходило у пошуках нової методики викладання профільюючих дисциплін, а згодом і гострої боротьби між реалістами та новаторами. Підґрунтя цього відоме. По-перше, однією з визначальних причин була лихоманка реорганізації та втручання керівних осіб, що здебільшого не мали відношення до художньої культури, а тим більше до складного процесу підготовки художніх кадрів. По-друге, різні за своїми ідейними

¹ Соколюк К. Д. Бойчукізм і проблеми стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття. — Київ, 1993. — 34 с.

та художньо-стилістичними спрямуваннями педагога не прагнули знайти якісь компромісні підходи у визначенні загальної програми та методики навчання студентів, а намагалися витіснити один одного і таким чином вирішити питання напряму мистецької школи в Україні. Складність ситуації полягала і в тому, що майже всі педагоги та студенти тієї пори входили до різних мистецьких угруповань (а чимало з них ці угруповання очолювали), що вели між собою боротьбу за панування якогось одного напрямку.

Про стосунки між професурою та моральний клімат в інституті того часу можна судити з доповідної записки Валлонського, який у 1923 р. тимчасово виконував обов'язки ректора. «Професура, — зауважував автор записки, — розділена на два табори, що знаходяться в постійній ідеологічній та господарчій боротьбі один з одним аж до виявлення її різкими інцидентами на загальних зборах перед студентством. З одного боку стоять брати Кричевські, а з другого — у минулому ректор проф. Крамаренко, Таран та Бойчук. У боротьбу втягується і студентство, що постійно хвилюється з найнезначніших приводів. Розлад професури паралізував роботу вузу, відбиваючись на всіх сторонах його життя»¹.

У травні 1923 р. група студентів (47 осіб) письмово звернулась (очевидно, не без «консультації» окремих професорів) до Комісії Укрголовпрофосу: «Українська Академія мистецтва, з якої утворився Інститут пластичних мистецтв, — писали студенти, — перед цим перетворенням переживала таку внутрішню кризу на ґрунті взаємовідносин між професорами. Головною причиною непорозуміння було поведження проф. М. Бойчука, який, бажаючи захопити в свої руки головування в Академії і керівництво, як ідейне, так і адміністративне, переманював до себе учнів від інших професорів, дискредитуючи їх в очах студентів, засилля проф. Бойчука все більш робить ненормальною працю»².

Слід відзначити, що у період існування Академії протягом 1917–1922 рр. ситуація теж була складною, але таких непорозумінь, які

¹ ЦДАЛМ України. Ф. 166. Оп. 4. Зб. 83. Арк. 95.

² Там само. Арк. 87.

виникли на новому етапі її діяльності, не було. У своїх спогадах М. Бурачек пізніше писав: «Ще на початку існування Академії професура без великих сварок поділилась на два напрямки — більш лівий, де були Нарбут, Бойчук, Василь Кричевський, М. Жук, і більш академічний, до якого належали Мурашко, Маневич, Федір Кричевський та Бурачек¹. 1924 р. знову відбулась реорганізація. На базі Інституту пластичних мистецтв шляхом об'єднання його з Українським архітектурним інститутом (заснований 1918 р.) створюється Київський художній інститут. Ректором новоствореного інституту було призначено відомого уже на той час художнього критика І. Врону². Як ректор, він уперше за період існування вузу забезпечив нормальні умови для навчального процесу. І. Врона зумів на деякий час вгамувати пристрасті і до 1926 р. в інституті навчальний процес проходив більш-менш нормально. І все ж І. Вроні не вдалося повністю завершити реорганізацію навчального процесу, створити належну матеріальну базу. На заваді серед ряду причин був і новий спалах сутичок між професурою, в який було втягнуто і студентство. Гострі суперечки почалися у листопаді 1926 р., коли в інституті, на стіні професорської кімнати, було вивішено написану від руки друкарськими літерами листівку з грубими випадками проти викладачів російського та єврейського походження, що становили тоді основний склад педагогів інституту. Згодом до Народного Комісаріату освіти України надійшла доповідна записка групи професорів, датована 27 жовтня 1927 р., у якій йшлося про фінансові порушення в інституті, неправильний підбір педагогічних кадрів. Автори доповідної наполягали на звільненні з посади ректора І. Врони.

Як свідчать окремі сторінки багатьох протоколів та резолюцій зборів, на яких обговорювались листівка і доповідна «групи 26-ти»

¹ Бурачек М. Спогади про Г. І. Нарбута // Бібліографічні вісті. — 1927. — № 1/14. — С. 98.

² І. Врона очолював КХІ в 1924–1930-х рр. Цікаво, що він протягом одного навчального року (1919) навчався в Академії у майстерні М. Бойчука як вільний слухач. Був одним з ініціаторів створення і першим керівником АРМУ — з 1925 по 1928 рр. До АРМУ входило багато викладачів інституту (М. Бойчук, Б. Кратко, В. Меллер, В. Татлін, А. Таран, Є. Сагайдачний та ін.).

київських митців і громадян на ім'я НКО України, І. Вроні висувалося багато звинувачень з приводу його керівництва інститутом, особливо останнім часом. Зокрема, у виступі на зборах професорів та співробітників інституту від 15 грудня 1927 р. професор Л. Крамаренко відзначив: «...з того моменту, коли у Росії створюється АХРР, т. Врона утворює АРМУ, й з того моменту починається розпад інституту»¹.

У багатьох виступах звинувачується М. Бойчук, який нібито діяв проти професорів-«гастролерів», твердилося, що АРМУ на чолі з М. Бойчуком та І. Вроною проводить агресивну політику.

Такі «обговорення» йшли майже протягом двох років. Написано сотні сторінок протоколів висновків, актів, пояснень. І майже всі вони присвячені розгляду доповідної записки та висновків різних комісій, які направлялись для перевірки діяльності художнього інституту.

«Наступ» на Київський художній інститут, який розпочався у 1926–1927 рр., тривав ще довго. На жаль, конфлікт, причиною якого стала заява групи професорів і окремих вчених і митців Києва від 27 жовтня 1927 р. на ім'я Наркома освіти України, стала відправною точкою нової кризи в Інституті, яка тривала декілька років.

Про події в той час писалось і в періодичній пресі, зокрема в статті «Наскок на радянську мистецьку школу»². І хоч публікації в пресі, висновки комісій з перевірки заяви «26-ти» та численні збори відкидали звинувачення проти педагогічного складу і особисто ректора І. Врони, конфлікт і розкол серед колективу інституту поглиблювався.

В резолюції партосередку КХІ від 17–18 лютого 1927 р. визначено: «Щодо виступу київських митців і громадян з запискою на ім'я НКО, то після докладного аналізу і з'ясування всіх моментів записки й ознайомлення з обличчям авторів рахувати цей виступ актом політичним, виступом ворожих сил до нової радянської мистецької

¹ ЦДАЛМ України. Ф. 166. Оп. 6. 36. 478. Арк. 128.

² Товмач С. Наскок на радянську мистецьку школу (лист з Києва) // Комуніст. — 1927. — 31 березня.

школи й культурних шарів української дрібнобуржуазної шовіністичної інтелігенції, про що свідчить як загальний тон записки, так і склад її авторів (зокрема, академік Єфремов та Новицький)».

Далі у п. 7 резолюції йдеться: «Записка підписана людьми, які не тільки політично й ідеологічно є реакційними, а й зацікавленими особисто: тридцять відсотків їх (Кузьмін — критик і теософ, Михайлов — художник, Дяченко — архітектор, Попов — художник, Кунс — художник-літограф, Носко — художник, Климів — скульптор, Трохименко — художник, Крушевський — художник, Герасимович — архітектор та ін.) або подавали заяви до Комісії по заміщенню вакансій і не були прийняті через брак кваліфікації й непридатності до Х. І. (художнього інституту. — М. К.), або були виключені з Х. І. Необхідно притягнення до відповідальності авторів записки й цілковите вияснення цієї справи як урядовим шляхом, так і громадянським через пресу, організацію прилюдного диспуту тощо»¹.

Як бачимо, серед авторів записки про негативні явища в підготовці художніх кадрів в Київському художньому інституті згадуються імена академіків С. Єфремова та О. Новицького. Скажімо, мотиви художників і мистецтвознавців, невдоволених станом викладання художніх дисциплін в інституті, можна, деякою мірою, зрозуміти. Але чому серед «26-ти» є підпис академіка С. Єфремова, якого вже тоді почали цькувати офіційні органи влади як «одного з ватажків контрреволюційної Центральної Ради і Директорії» та лідера націоналістичної «Спілки визволення України», до цього часу дослідниками не з'ясовано. Можна тільки зараз вдаватися до припущення, що С. Єфремова або ж змусили підписати такого листа, або ж він дійсно був противником «засилля» в інституті професорів-«гастролерів», як про це неодноразово висловлювались І. Врона та М. Бойчук.

Отже, в кінці 1920-х рр. у вузі склалася надзвичайно важка обстановка. Протистояння у середовищі професорсько-викладацького колективу посилювалось. Не було чіткої, узгодженої програми дій щодо організації навчального процесу. Існували й інші проблеми.

¹ ЦДААМ України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 478. Арк. 36.

Зрештою, на початку 1930 р. І. Врона позбувся посади ректора. У цей період залишив викладацьку роботу у вузі М. Бойчук.

Ф. Кричевський, В. Касян перейшли працювати до Харківського художнього інституту, залишили інститут К. Малевич, В. Татлін та інші провідні педагоги та видатні художники.

В чому причини таких загострень, кого звинувачувати в цих трагічних подіях? Як уже зазначалось, у середовищі художників і критиків відбувались гострі суперечки, звинувачення, а часто й грубі випадки як проти реалістів, так і проти школи М. Бойчука. Завдали значної шкоди розвитку мистецтва також стосунки між митцями. Прикладом нетерпимого ставлення до колег «інакодумців» може бути тогочасний виступ В. Седяра.

Оцінюючи діяльність художників АХРР та АХЧУ, він висловлювався дуже категорично: «Все дотеперішнє мистецтво є витвір ворожих нам класів як у формах, так і за змістом, і ми мусимо все це мистецтво відкинути»¹.

Відомо, що переважна більшість українських художників, в тому числі Ф. Кричевський, досить негативно ставились як до творчості самого М. Бойчука, його учнів і послідовників, так і до його педагогічної системи. Про це красномовно свідчать листи харківського художника С. Прохорова до свого московського колеги К. Кандаурова, датовані 1926–1927 роками. Він писав: «...Тут у Харкові хотіли організувати “АХЧУ”... Я брав у цьому участь, так як ця асоціація повинна бути українською. Але ж на Україні вже є (я про це дізнався пізніше) “АРМУ”, яке опинилось в жорсткій опозиції до АХЧУ, то із цього маю зробити висновок, що на Україні ніякої Асоціації не буде. Дивовижний народ художники». В наступному листі С. Прохоров повідомляє, що у Харкові відкрилась Перша Всеукраїнська виставка АРМУ і що виставка успіхом не користується. «...Наша виставка, що відкрита, успіхом, в цілому, не користується. Переважна більшість речей (творів. — М. К.) належить Києву, як раз ця група вийшла із Бойчука і продовжує його школу. Що це за школа? Це ось що. Техніка, головним чином, темпера. Загальний тон усіх творів —

¹ Седляр В. АХРР та АРМУ // Видання АРМУ. — Київ, 1926.

грязний в прямому розумінні цього слова стиль — наслідування старому примітиву польсько-української ікони. Рисунка, можна сказати ніякого; форма потворна, або зовсім відсутня. Групі націоналістів, може, така виставка подобається: але тут же очевидно, існує зовсім інше, а не мистецтво в точному розумінні цього слова». Далі С. Прохоров констатує, що на виставці було п'ять-шість творів, де є «претензії на якийсь загальний... приємний тон, але це достоїнство вбивається відсутністю школи»¹.

Такі обставини, звичайно, давали підстави офіційним партійним органам та художній критиці повести широкомасштабний наступ на М. Бойчука, його однодумців та послідовників. Треба наголосити й на тому, що ідеолог і «опікун» школи М. Бойчука, ректор і впливовий провідний «марксистський» як на той час критик І. Врона, непослідовністю оцінок творчості М. Бойчука та його школи де в чому сприяв такому негативному ставленню до «бойчукістів» як офіційних керівних органів республіки, так і художньої громадськості. В досить великій за обсягом статті 1927 р. І. Врона ґрунтовно аналізує творчість художників кола АРМУ за матеріалами першої виставки цього об'єднання у Києві. Стосовно «бойчукістів» він пише так: «Майже половину малярського відділу виставки займає школа проф. М. Бойчука, репрезентована учнями цього відомого художника, коло імені якого протягом усіх післяреволюційних років утворилось стільки чуток, розмов і сперечань. Шкода, що сам маестро не виставив нічого, — це позбавляє можливості скласти повну уяву про його художнє обличчя. Щодо самої школи і «бойчукістів», то виставка свідчить про те, що ця школа зрушилась, й досить сильно, з застиглих схем і візантійських та ранньо-італійських канонів в бік живого вивчення реальності і більш динамічного трактування цієї реальності. Це зрушення треба відзначити як найпомітніший, дуже приємний і не менш симптоматичний факт, що його виявляє виставка щодо «бойчукізму», перед яким ще недавно шляхи були досить сумні. Треба всіляко вітати і стимулювати це зрушення — воно дасть добрі наслідки»².

¹ ЦДАЛМ України. Ф. 769. Оп. 1. Од.зб. 155. Арк. 586.

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

У подальших своїх статтях І. Врона часто змінював свою думку як про ідеологічні, так і про художні тенденції М. Бойчука і його учнів. Наприклад, тільки в одній статті «Сучасні течії в українському малярстві»¹, надрукованій 1928 р. в журналі «Критика», він висловлює зовсім протилежні думки. Майже на одній сторінці можна прочитати про високу оцінку, що її дає критик цій школі, а на другій — доводить, що творчість «бойчукістів» не має майбутнього. Наводимо декілька цитат з цієї статті. «Бойчукізм, як би його не розглядати і не оцінювати, посідає на арені сучасного українського малярства дуже помітне місце і являє собою своєрідну оригінальну школу з самостійним шляхом свого виникнення і розквіту»².

У цій самій статті І. Врона пише й так: «Мистецтво «бойчукізму», як воно є тепер, не є мистецтво майбутнього, ще менше можна назвати його мистецтвом пролетаріату».

Слід додати, що І. Врона також досить часто і необачно, зокрема й у згаданій статті, висловлював свої думки з приводу творчості російських митців, що приїхали в Україну і працювали професорами в Київському художньому інституті, до речі, яких він сам запросив, коли був ректором: «Є крило «чужинців», недавно прибулих з Росії художників, що в українському мистецькому процесі являють те, що дуже мало з ним пов'язане (Пальмов, Чупятов, Голубятников, Тряскій)»³.

Як відомо, М. Бойчук та І. Врона були ініціаторами створення найчисленнішого і найвпливовішого об'єднання — «Асоціація революційного мистецтва України (АРМУ)». Засноване 1925 р. АРМУ, як і АХЧУ, розвивало традиції російського і українського мистецтва, насамперед традиції передвижників, у нових революційних умовах і мало філії в багатьох містах республіки, здійснювало широку виставкову діяльність, займалося і видавничою діяльністю.

На жаль, уже 1927 р. в АРМУ виникли серед художників суперечки щодо ідеологічного спрямування художньої творчості. Критика

¹ Врона І. Сучасні течії в українському малярстві // Критика. — 1928. — № 2. — С. 92.

² Там само. — С. 89.

³ Там само. — С. 94.

тих часів констатувала, що протиставлення, криза, неузгодженість дій існували не тільки між різними мистецькими об'єднаннями, а й навіть серед однодумців.

Практично, вже з початку існування АРМУ, на чолі якого були І. Врона і М. Бойчук, існували глибокі розбіжності, навіть серед «бойчукістів».

У статті «У новій смузі» (з другого Всеукраїнського з'їзду АРМУ) І. Врона констатує: «Ті розходження, диференціації й непогодження аж до тенденції розламу всередині АРМУ виявлялися часто в замаскованому й перекрученому вигляді, сигналізували певні небезпеки на цілому фронті образотворчого (та й не тільки образотворчого) мистецтва. Вони набирали часом потворних форм ворогування “батьків” і “молодих”, боротьби з “бойчукізмом” тощо»¹.

На жаль, І. Врона у другій половині 1920-х рр. не був послідовним критиком, багато плував і залежно від ситуації змінював свої думки не тільки щодо школи М. Бойчука, а й взагалі щодо тенденцій розвитку українського мистецтва. Починаючи з 1926–1927 рр., коли почався наступ на М. Бойчука, І. Врона спочатку «в кулуарах», а потім і в пресі тут же «перебудувався» і почав виступати проти «бойчукістів». На початку ці думки були дещо завуальовані, і з його виступів було важко зрозуміти, що ж таке «бойчукізм»? Недармо його колеги-критики майже усі одноставно закидали йому, що «марксист І. Врона не зводить кінці з кінцями». І взагалі, І. Врону в цей час критики звинувачували, що він не орієнтується в сутності сучасного художнього процесу і припускає багато помилок. Скажімо, К. Сліпко-Москальців (автор дослідження про творчість М. Бойчука) писав: «Правда, деякі теоретики мистецтва, приміром І. Врона, заперечують високий рівень сучасної української художньої культури, робітникам якої т. Врона радить в першу чергу повчитися у своїх сусідів росіян»².

¹ Врона І. У новій смузі: З другого Всеукраїнського з'їзду АРМУ // Критика. — 1929. — № 4. — С. 75.

² Сліпко-Москальців К. Мистецькі угруповання на тлі сучасності // Червоний шлях. — Харків, 1927. — № 7–8. — С. 276.

Про те, що І. Врона «на ходу» змінював свої погляди, свідчать його публікації стосовно творчості як самого М. Бойчука, так і його послідовників та учнів. З його статей, написаних у першій половині 1920-х рр., випливає, що він говорив про «бойчукізм» як явище в українському мистецтві. А коли на Київський художній інститут пішла злива звинувачень, зокрема в тому, що М. Бойчук та І. Врона практично зруйнували педагогічну систему викладання художніх дисциплін, він пізніше перелякано поспішає висловити таку думку: «Бойчукізм безумовно має в собі небезпечні елементи реакційності та консерватизму, що надавали увесь час всій школі черствий, далекий від життя статичний характер, що сковували творчість раз назавжди умовними схемами, нерухомими канонами, схоластичними догмами»¹. І тут же колеги по критичному цеху, зокрема П. Горбенко, не пропустили нагоди іронічно порадити І. Вроні: «...чи не краще було би І. Вроні провести аналіз до кінця та оголосити бойчукізм шкідливим антирадянським напрямом? Це був би логічний висновок з його характеристик цього мистецького явища»². Далі в цій самій статті П. Горбенко стверджує, що «Ів. Врона помиляється на своїй соціологічній аналізі бойчукізму тому, що він не поставив собі завдання — перевірити, як розв'язують чи намагаються розв'язати представники цієї групи основні проблеми, що стоять перед радянським художником»³.

Критик П. Горбенко в той час був одним з небагатьох теоретиків, які чітко відстоювали принципи і своєрідність української монументальної школи. Він був постійним опонентом Є. Холостенка та І. Врони, які під тиском «громадської думки» стали на шлях цькування і необ'єктивної оцінки щодо творчості бойчукістів. Він стверджував, що спроба багатьох художників і критиків, які намагаються звести монументалізм М. Бойчука і його школи «до візантинізму — є виявом некомпетентності, несумлінності. Відзнакою художників цієї групи є те, що вони невпинно працюють над піднесенням свого

¹ Врона І. Сучасні течії... — С. 92.

² Горбенко П. Українська школа монументалістів (бойчукістів) // Критика. — 1929. — № 12. — С. 96.

³ Там само. — С. 97.

художнього рівня... Українська школа монументалістів заслуговує на серйозну увагу широких кіл радянського суспільства»¹.

Буде доречним навести ще один факт, що засвідчує про напруженість і складність обставин навколо М. Бойчука і його учнів. Друкуючи цю статтю П. Горбенка, редколегія часопису «Критика» упереджено і не по суті анонсує свої думки з приводу його висновків стосовно бойчукістів: «Слушно відгукуючись на літературні виступи про бойчукізм і ставлячи питання про серйозніше вивчення цієї помітної і вартої уваги течії, П. Горбенко дає не досить чітку соціально-класову аналізу її, зокрема намагаючись звести питання про класову її диференціацію до особистих моментів, а питання про класове коріння й до соціального походження учасників»².

Різко негативну позицію стосовно І. Врони зайняв критик Є. Холостенко, який займався дослідженням розвитку як всього радянського мистецтва в цілому, так і діяльності Київського художнього інституту. Його «критичний лексикон» був насичений наклеюванням політичних ярликів як І. Вроні, так і іншим художникам та мистецтвознавцям. «В галузі образотворчого мистецтва, — писав він, — дуже поширена ціла явно контрреволюційна «концепція» (Врона), що визначала, як це підкреслював Врона в одній із своїх статей, всю цю «політику й тактику». Далі звинувачуючи І. Врону у ворожих проявах, Є. Холостенко продовжує: «...ця орієнтація на Європу й т. д. зв'язана з прямунням, щоб лінія розвитку українського радянського мистецтва «різко відхилилася у бік» (І. Врона) від процесу створення української радянської культури, від культур інших народів Радянського Союзу і, насамперед, від РРФСР»³.

Є. Холостенко, підсумовуючи певний етап розвитку української художньої культури тоді, коли вже почалися масові репресії творчої інтелігенції, як істинний марксистський критик підлив олії у вогонь. Він нищівно критикував І. Врону за його «націоналістичний дух», за

¹ Горбенко П. Українська школа монументалістів... — С. 102.

² Там само. — С. 102.

³ Холостенко Є. Радянське мистецтво на порозі сімнадцятого року // За марксистсько-ленінську критику. — Харків, 1933. — С. 59.

те, що він виступав проти зв'язків України з російською культурою як «культурою східного варварства», яка по своїй суті начебто глибоко ворожа українській культурі.

«Ці критики запевняли, — продовжує Є. Холостенко в цій же статті, — за цей період робітничий клас і трудящі жодних художніх цінностей не створили, вони (Є. Кузьмін та ін.) зло глузували з цих перших кроків на шляху створення масового пролетарського мистецтва, вони взагалі, йдучи за вказівками Троцького (Врона та інші), заперечували можливість створити пролетарське мистецтво й літературу»¹.

Є. Холостенко навіть вдався до фальсифікації окремих фактів діяльності критика І. Врони, інкримінуючи (очевидно, за чиєюсь вказівкою) йому те, чого він не писав. Наприклад, Є. Холостенко стверджував у цій статті, що критик І. Врона в своїх теоретичних працях завжди виступав проти розвитку пролетарського мистецтва, що начебто він констатував, «що за доби воєнної комунізму ні про яке мистецтво годі було говорити, що це були «надзвичайно тяжкі часи, справжній кошмар, коли вимирають художники».

Справді у роки громадянської війни саме таке було становище творчої інтелігенції, але І. Врона, описуючи складність діяльності і становлення Української академії мистецтва в статті, опублікованій в журналі «Мистецько-технічний ВИШ» (1928), так не писав, як це трактує Є. Холостенко. Наклепи, перекручення, звинувачення, наліплювання ярликів — «ворог народу», «фашист» — це був лексикон тогочасної української художньої критики.

Про ситуацію в художньому житті України цього періоду, про чвари і «самоїдство» серед художників і критиків публікувалось чимало матеріалів у пресі. Ось як оцінює стан української художньої критики, її «толерантність» та професійний рівень уже згадуваний нами П. Горбенко. Та «критика, вірніше похід проти бойчукізму» з легкої руки відомого Вс. Чаговця в газеті «Вечерний Киев» і «блискуче»

¹ Холостенко Є. Радянське мистецтво на порозі сімнадцятого року // За марксистсько-ленінську критику. — Харків, 1933. — С. 49.

продовжений з найактивнішою участю худ. А. Петрицького¹ та поета М. Семенка на сторінках журналу «Нова генерація», — цей похід є ознакою відсутності в нас серйозної марксистської критики на ділянці образотворчого мистецтва та недостатньої обізнаності широких радянських кіл із художнім життям. Цим тільки можна пояснити можливість такого факту, коли закидають брудом одне з визначних явищ сучасного радянського мистецтва»².

Звичайно, критики і художники мали рацію, коли звинувачували І. Врону в непослідовності суджень і ставлення як до загального художнього процесу в Україні, так і до проблеми розвитку монументального мистецтва. Звинувачували вони І. Врону і в некомпетентності, нерозумінні діалектики розвитку мистецтва, агресивності, про що дійсно свідчить його брутальна і зовсім непрофесійна стаття про А. Петрицького. Про те, що на І. Врону ринула злива звинувачень з усіх боків, свідчить і стаття-відповідь А. Петрицького, в якій бачимо той же агресивний стиль, що був нормою критики у відносинах між художниками і критиками.

А. Петрицький в цій статті-відповіді повністю відкидає звинувачення на його адресу і, між іншим, так само безапеляційно і некоректно, як і Врона (стосовно А. Петрицького), висловився щодо творчості Г. Нарбута і М. Бойчука: «Що ж до Нарбута — він крупний художник..., але не думайте, що Нарбут був актуальний в радянській дійсності — не вірно!

Працював на Україні під час громадянської війни в той час, коли Петроград голодував, а на Україні було «біле борошно», і обслугову-

¹ Мається на увазі стаття А. Петрицького «Фактичні поправки до статті Врони» (Нова генерація. — 1929. — № 6), де художник обурюється з приводу публікації І. Врони в «Літературній газеті» (1929. — № 11), в якій він досить безапеляційно називає А. Петрицького «анархічним, індивідуалістичним і богемського складу художником, що слабо зв'язаний з революційною радянською дійсністю творить про закоханість йот в барокову культуру XVII ст., про те, що художник «пірнув у футуризм» звинувачує в нерадянському розумінні роботи А. Петрицькою в театрі і т. ін.

² Горбенко П. Українська школа монументалістів (бойчукістів) // Критика. — 1929. — № 12. — С. 101.

вав гетьманський двір і радянській сучасності він залишив виключно по техніці графіку і чужу як стиль; на щастя, стиль Нарбута вже виживається, а що до Вашого патрона М. Бойчука, апологетом якого ви є — це інша справа... цього художника ви зробили... генієм і т. д., не розумієте, не чуєте, що вся громадськість відвертається від «бойчукізма», цієї стилізації візантійських архангелів, з тимчасовим (так ви гадаєте, певно?) одягом червоноармійця, з заміною Євангелії і хреста на списа і кулемет. Ось що ви вважаєте актуальним революційним мистецтвом, потрібним для мас! А ще себе називаєте «марксистським критиком». То хто вас зробив критиком?...

Адже ви просто пейзажист і займались би цим не корисним але й нешкідливим ділом, не обдурювали б суспільну думку і не заважали б працювати тим, хто може працювати і працює, звичайно, не на вашу клерикальну групу.

...Вважаю за потрібне не себе захищати (мене захистить результат моєї роботи), а голосно сказати про деяку розв'язність вашу, Врона, і самозванство критика»¹.

Те, що І. Вроні не вдавалось виплутатись із тенет обвинувачень і «своїх» і «чужих», свідчать інші публікації більш пізнього часу, в кінці 1920-х рр., коли він уже був репресований. І. Врону вже відверто називають ворогом народу. «Чому «бойчукізм» вкорінився виключно в Україні і чому він там був так розповсюджений?.. Для розуміння цього питання істотне значення має аналіз соціально-політичної бази «бойчукізма». Що ця база була дрібнобуржуазною, визнавалось і головним сподвижником, і «шефами» самого Бойчука — ворогами націоналістами Вроною, бувшим ректором Київського художнього інституту, і Хвилею... Людина недалекого розуму і невисокої культури... він міг хитро маскуватись і довгий час скривати свої ворожі буржуазно-націоналістичні цілі»².

Для підтвердження «культурного рівня» критиків того часу, їх лексикону, що заповонив шпальти численних періодичних видань,

¹ Петрицький А. Фактичні поправки до статті Врони // Нова генерація. — № 6. — С. 54–56.

² Радионов Т. Розгром бойчукізма й художественное образование на Украине // Искусство. — 1938. — № 5. — С. 114–115.

можна навести вислів ще одного критика, А. Комашка, який, торкаючись аналізу мистецьких процесів та художніх об'єднань у статті «За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві», писав: «Врона щось мимрить про молоді художні сили, що забезпечують повільне і поступове завоювання пролетарської гегемонії в мистецтві»¹. Відомий у ті часи критик А. Хвиля у своїй великій статті, написаній у зв'язку з Постановою ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р., оглядаючи шлях, пройдений українським мистецтвом і літературою після революції, детально зупиняється на стилі і вадах критики, на тих протистояннях та жорсткій боротьбі, яка точилася не тільки між окремими творчими угрупованнями, а й між митцями особисто.

Аналізуючи ситуацію в образотворчому мистецтві, А. Хвиля зазначав: «Критика в образотворчому мистецтві, а в багатьох випадках можна сказати навіть переважно, була груповою, бо майже за однаково зроблені картини в одній організації художника оголошували класовим ворогом, а в другій він міцно сидів на пролетарському Олімпі. Навіть така організація, як ВУК РОМБИС, записав про Бойчука, що він класовий ворог.

Можна мати різні думки щодо тематики, яку брав Бойчук, але і в цьому нічого класово-ворожого не можна помітити... немає жодних аргументів, щоб Бойчука, людину, яка прагне працювати разом з нами, за нашим керівництвом отак цькувати. Таке ставлення до Бойчука було проявом «спецоїдства». Це невміння використовувати таких людей, як Бойчук...»².

Як же оцінювала тоді художній процес в Україні всесоюзна преса? Треба відзначити, що окрім художників, які працювали в галузі політичного плаката, серед московських та ленінградських художників і мистецтвознавців не було постійних тісних зв'язків. Така тенденція була характерною протягом першої половини 1920-х рр. Московські критики були зайняті «боротьбою» у своєму середовищі і не

¹ *Комашко А.* За пролетарську гегемонію у просторовому мистецтві // Всеукраїнське товариство АРМУ. — 1938. — С. 96.

² *Хвиля А.* За творення великого мистецтва соціалістичної доби // Червоний шлях. — 1932. — № 5–6. — С. 100–101.

дуже воліли писати в центральній пресі про творчість українських художників в цей період, у тому числі і про М. Бойчука та його школу. З цього приводу І. Врона писав 1928 р. в статті «Пути современного украинского искусства», надрукованій в одному з московських журналів, що тільки після експонування творів українських художників на ювілейній «Виставці мистецтва народів СРСР» московська критика і художня інтелігенція зробила для себе відкриття. «Вона відкрила куточок того молодого кипучого художнього руху, що має місце у пробуджених Жовтнем до самостійного державного і культурно-національного життя народів бувшої імперії... Московська критика вже відзначила риси своєрідності і самобутньої оригінальності в післяреволюційному радянському українському мистецтві»¹.

Характеризуючи стилі, напрями, творчість об'єднань, рівень українського мистецтва за 10-річчя радянського часу стосовно М. Бойчука та його школи, в цій статті І. Врона констатує: «Накінець школа «бойчукізма», створена за часи революції художником М. Бойчуком (вихідцем із Галичини і вихованцем західного і європейського мистецтва) і яка є найбільш помітною в сучасному українському мистецтві являється в наші часи найбільш яскравим і оригінальним виразником національної української стихії в мистецтві».

Дійсно, після ювілейної виставки мистецтва народів СРСР, що була присвячена 10-річчю Жовтневої революції, де Україна була представлена великим розділом, і після виступу І. Врони у всесоюзній пресі з приводу творчості українських митців, російські критики почали активніше ставитися до проблем українського мистецтва, хоч оцінка творчого доробку митців України, у тому числі й школи М. Бойчука, була неоднозначною. Приміром, московський мистецтвознавець Валерія Лебедева в ґрунтовній розвідці «Школа фрескового живопису на Україні в перше десятиріччя радянської влади» користувалася спогадами і окремими записами безпосереднього учасника розписів відомого радянського монументаліста Оксани Павленко і відзначила міцну побудову композиції, «музичність,

¹ Цитується за статтею: *Афанасьєв В.* Київ мистецький, 1919 рік // Сузір'я. — 1982. — Вип. 16. — С. 227.

почуття ритму, впевненість і чіткість контуру... Композиції не розбивають площину стіни, а лише організують її простір, вони органічно живуть в стіні»¹.

Більше всіх звертався до цієї проблеми відомий критик Я. Тугендхольд. Зокрема, він писав: «В одних випадках спостерігається надмірно механістичне, занадто культивоване повернення до художніх традицій минулого, з недостатньо критичним засвоєнням його чужої нам ідеології (таке частково є захоплення монументальними формами візантизму і “селянського” примітивізму в новому українському живопису»².

Торкаючись безпосередньо проблеми творчості М. Бойчука та його школи, Я. Тугендхольд пізніше так характеризував це явище: «... І все ж... яка б не була тенденція художників АРМУ (мається на увазі група “бойчукістів”) відродити монументальний живопис в радянських умовах, тут постає перед нами цілий ряд сумнівів. Чи не є ці самі відправні основи — ікона і лубок занадто далекими, щоб від них можна було відштовхуватись зараз? Чи не перетвориться увесь цей традиціоналізм в ту догму, яка законсервує молодий український живопис під “старинку”? Чи не стане технічна майстерність минулого самоціллю? І чи лишить ця статична іконність український живопис мужності (вже зараз український живопис м’якотілий, “жіночний”)³. Якщо Я. Тугендхольд практично дав негативну оцінку творам монументального мистецтва («бойчукістам»), то І. Маца, відзначаючи недоліки, все-таки позитивно оцінював монументальні розписи в Ходжибеї. Він писав: «Цей перший досвід є одним з найбільш серйозних етапів становлення новою пролетарського стилю»⁴.

Відома французька дослідниця Валентина Маркаде, що ретельно вивчала історію українського і російського мистецтва, на проти-

¹ *Маркаде В.* Українське мистецтво ХХ століття і Західна Європа // Всесвіт. — 1990. — № 7. — С. 169.

² *Тугендхольд Я.* За пять лет // Правда. — 1927. — 18 января.

³ *Тугендхольд Я.* Искусство Октябрьской эпохи. — М., 1930. — С. 94.

⁴ *Маца И.* Пути развития пространственных искусств // Ежегодник искусства и литературы. — М., 1929. — С. 402–403.

вагу російським критикам, які, торкаючись витоків виникнення авангардистських рухів, безапеляційно стверджували, що авангард як течія, як відкриття належить тільки художникам Росії, констатує: «Історію авангардистських рухів ХХ ст. У Російській Імперії можна поділити на два періоди. Перший охоплює 1907–1914 рр., джерела його треба шукати в середовищі митців українського походження»¹.

Період формування і становлення української художньої критики в нових соціально-політичних умовах позначений надзвичайною її активністю у висвітленні художнього життя в Україні, характерною рисою якого були пошуки нової стилістичної мови в образотворчому мистецтві. Різні за своєю політичною і художньою платформою мистецькі угруповання і школи цього періоду намагалися осмислити нові політичні явища, що відбувалися в нашій країні, не тільки в тематичному визначенні, а й у пошуках нової стилістичної мови, суголосної часу.

Гостра боротьба між художніми об’єднаннями за утвердження якогось одного художнього напрямку, нездорові стосунки між окремими художниками — членами різних шкіл обумовлювали тон художньої критики, яка нерідко надто категорично і емоційно, без глибокого професійного аналізу оцінювала творчість тих чи інших творчих об’єднань. Чимала кількість критиків виступала за пріоритет тільки академічної школи, інші визнавали і віддавали перевагу авангардистським формалістичним течіям.

Ці гострі протиріччя і однозначні тлумачення художньої критики позначалися на моральному кліматі серед художників, підігрівали ті хворобливі тенденції, які шкодили нормальному розвитку художнього процесу.

Окремі критики, що відстоювали право на життя якоїсь однієї школи, не помічали справжніх художніх знахідок як у творах реалістів, так і в творчості представників формалістичних об’єднань. Значною вадою критики того часу було й те, що в їхньому середовищі працювали мистецтвознавці, які могли «хвацько» писати, але не були підготовлені для того, щоб об’єктивно і професійно оцінювати творчий процес, давати справді глибокий аналіз новим художнім явищам в Україні.

Часто професійний аналіз підмінювався категоричністю суджень, звинуваченнями в націоналістичних проявах як частини художників, так і окремих шкіл. Так було і з школою бойчукістів, численні представники якої, зрештою, були змушені виїхати за межі України. Сам же М. Бойчук і окремі його послідовники були репресовані і страчені.

І все-таки оцінюючи цей період розвитку художньої критики в Україні, можна констатувати, що ті численні публікації, хоч і не глибоко професійного рівня, часто суперечливі, допомагають широко і всебічно висвітлювати тогочасне художнє життя республіки. Фактичного матеріалу досить багато, тому дослідники зможуть мати повне уявлення про цей напружений і значний період, коли в нових умовах встановлювалося українське образотворче мистецтво і формувалась художня критика.

Серед значної кількості критиків, що працювали в цей період, можна назвати справжніх фахівців, таких, як Ф. Ернст, І. Врона, П. Горбенко, Є. Кузьмін, Є. Холостенко, Ю. Михайлов, В. Чаговець, С. Ефимович, Я. Савченко, К. Сліпко-Москальців, В. Хмурий, творчість яких дає підставу стверджувати, що українська художня критика і особливо мистецтвознавча наука 1920-х — першої половини 1930-х рр., розвиваючись у вельми складних і трагічних умовах, все-таки має непересічні здобутки.

Як висновок слід відзначити наступне. Формування концепції розвитку мистецтва України у першій третині ХХ ст. не відбувалося у сфері абстрактної теорії, воно було щільно пов'язане з художньою практикою, з пошуками і набутками у творчості самих митців. Отже, найближча до творчого процесу галузь його осмислення — художня критика як найбільш оперативне мистецтвознавство — відіграла у цей період провідну роль. Саме у публіцистичній полеміці торувалися подальші шляхи українського мистецтва, визначалися їх напрямки, намічалось майбутнє.

У другій половині 1920-х рр. ситуація в культурі і мистецтві починає поступово змінюватися. Тенденція до консолідації творчих зусиль діячів мистецтва поступово призвела до згортання розмаїття стилістичних пошуків, звуження їх кола. В ході гострих баталій у пресі в художній критиці формується теоретична база загального

методу радянського мистецтва, що згодом набуває назву «соціалістичного реалізму». 18 червня 1925 р. прийнято резолюцію ЦК РКП(б) «Про політику партії в галузі художньої літератури», де вперше поставлене завдання створення єдиного творчого методу радянського мистецтва.

Певні кроки в художній політиці призвели до відповідних змін і в організаційній структурі художньої культури. Вони були «узаконені» прийняттям постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій». З 1930-х рр. починається принципово новий етап розвитку українського радянського мистецтва, дальше будівництво якого відбулося у значно щільніших стильових рамках і ґрунтувалося на загальнообов'язкових принципах методу соціалістичного реалізму.

Перед дослідниками, які намагаються зараз переосмислити розвиток мистецтва і художньої критики реального часу, постає багато проблем. Практично все, що написано і створено в епоху «боротьби за соціалістичний реалізм», необхідно по-новому переосмислити, бо жорстока політизація в сфері культури практично виключила з творчого процесу боротьби талановитих митців, які належали до тих чи інших стилістичних шкіл і напрямків. Як мистецтво, так і критика розвивались під «недремним» оком політичної цензури», що повністю деморалізувала вільний розвиток талантів, до речі, і тих же реалістів, які також не могли обирати свої теми і шляхи, які б найбільш розкривали творчу особистість художника.

ФЕДІР КРИЧЕВСЬКИЙ ЯК ПЕДАГОГ І ФУНДАТОР УКРАЇНСЬКОЇ ЖИВОПИСНОЇ ШКОЛИ ХХ СТОЛІТТЯ

Найбільш значне місце серед художників-станковців посідав Ф. Г. Кричевський, педагог, так би мовити, першого поклику з часів діяльності Української академії мистецтва. Результативність його діяльності була не меншою, ніж у М. Бойчука. Цей факт переконує, що станковим формам надавалося не менше значення, ніж монументальним. Адже і в майстернях монументального мистецтва захищалися дипломні роботи суто станкового характеру. Перед станковцями, як і перед монументалістами, не знімалися, а навпаки, посилювалися ідеологічні вимоги щодо тематики. Інший бік справи залежав від нових поглядів на специфіку станкового мистецтва. За цими поглядами, на перший план ставилася естетична самоцінність станкового твору, яка вбачалася в його здатності впливати на почуття не сюжетними колізіями, не технічною вишколеністю, а цілим комплексом художньо-образного сприйняття світу, згідно з потребами пролетарської ідеології. Саме ідеологічні вимоги, що в першу чергу стосувалися тематики, значною мірою переорієнтували початкову спрямованість, визначену за часів діяльності Академії і розраховану на освоєння духовної національної спадщини, пов'язаної з селянським середовищем.

Найбільш виразними представниками тенденцій, що проростали на духовній ниві українського селянства, були, окрім М. Бойчука, брати Кричевські. При тому творчість кожного з них відрізнялася за стилістичними основами. В. Г. Кричевський, який знався на різних галузях художньої творчості (архітектура, живопис, графіка, декоративно-ужиткове мистецтво та діяльність художника в театрі і в кіно), був, по суті, самоуком. Свій фах він засвоював у практичній роботі, яка розпочалася з виконання технічних завдань, пов'язаних з розробленням низки архітектурних проектів, що дали йому добру

школу для виходу на шлях самостійної діяльності, сферу якої він почав дедалі розширювати. Ретельне вивчення народного мистецтва, виразні стильові мотиви якого прагнув відробити у своїй практичній діяльності, істотно вплинули на формування його творчого обличчя, яке помітно вирізняє його з-поміж прихильників академічно-реалістичної школи, так і модерних напрямів ХХ ст. Саме тому він міг успішно суперничати з М. Бойчуком, виховавши плеяду художників-фахівців з внутрішнього оздоблення будинку. Серед його учнів були С. Г. Колос та О. Ф. Саєнко, які впродовж багатьох років творчості зробили помітний внесок в українське мистецтво і зіграли важливу роль у збереженні його національної своєрідності.

Ф. Г. Кричевський, вихованець К. Коровіна й В. Сєрова по Московському училищу живопису, скульптури і архітектури, та І. Рєпіна і Ф. Рубо по Петербурзькій академії, був послідовний жанрист і портретист. За характером чіткого моделювання художньо-пластичної форми, засвоєного замолоду ретельним студіюванням антиків, за схильністю до сюжетно-оповідної основи і її композиційної «режисованості», він був найбільш пов'язаний з традиціями реалістичної школи другої половини ХІХ ст. Втім, уроки пленерного живопису, пройдені в Петербурзі, розвинули колористичне обдарування художника, в основу якого лягла дзвінка барвистість української природи та поетичне сприйняття довколишнього світу. Це дозволило йому щасливо уникнути етнографічно-побутової дріб'язковості. Міцна академічна основа дала йому твердий ґрунт для виявлення психологічних колізій сюжету, а епічна традиція російського та українського реалістичного мистецтва ХІХ ст. зміцнила схильність до монументальних композицій. За умов пріоритету монументальних форм перед станковими ця властивість дозволяла Ф. Кричевському адаптуватися певним чином до пріоритетних потреб часу і навіть конкурувати з М. Бойчуком.

Більш традиціоналістичним був жанрист і портретист Ф. С. Красицький (педагогічну роботу в інституті розпочав з 1927 р.), творчість якого була у певному відношенні пов'язана з тенденціями до оспівування національної історичної романтики, властивої українському мистецтву дореволюційного періоду.

До колористів, що ґрунтувалися на колористичній основі, слід віднести М. Я. Козика (почав викладати в КХІ з 1925 р.), А. М. Черкаського (позаштатний викладач фахового живопису та фортехівського рисунка з 1926 р.).

Отже, як бачимо, у другій половині 1920-х рр. викладацький корпус, що мав пряме чи непряме відношення до діяльності живописного факультету, був досить різномірний. Він різнився за естетичними поглядами, що визначалися приналежністю до певного творчого угруповання, традиціями пройденної школи в період учнівства тощо. Це було однією з причин кризового етапу, що склався в художній освіті наприкінці 1920-х — на початку 1930-х рр. Але вирішальне значення мала ідеологічна підкладка, що підводилася під неї.

Пролеткультівська ідеологія, що набирала войовничої сили у перші роки індустріалізації, поставила на передній план агітаційно-пропагандистські завдання, заперечивши як академічні, так і авангардистські принципи творчості, знівельювавши значення традиції. Найпершими жертвами виявилися ті, хто і в творчості, і в педагогічній діяльності опирався на національні традиції, а точніше на селянське середовище, визнане за розплідник дрібнобуржуазної ідеології. Так само більш-менш рафіновані пошуки естетичної самоцінності твору кваліфікувалися, як міщанські та інтелігентські викрутаси, несумісні з духовними потребами пролетаріату. Ці процеси спонукали проводити навчання за прискореними методами. Вони визначили й нову структурну реорганізацію вузу, за якою живописний факультет було перетворено на факультет художнього оформлення пролетарського побуту з відділами:

- 1) монументально-виробничого живопису;
- 2) виробничо-транслятивного малярства;
- 3) театральномасового пролетарського дійства;
- 4) проектувально-графічний¹.

У зв'язку з посиленням ідеологічних вимог було визначено й умови прийому до інституту, що вимагали передусім відбору за

¹ Центральний державний архів громадських організацій України (ЦДАГО). Ф. 166. Оп. 6/IV. Спр. 5767. Арк. 3.

соціально-класовим принципом. За цим принципом перевага надавалася особам, які походили з пролетарського середовища та незможного селянства. Для поліпшення соціального складу студентства та його пролетаризації було організовано робітничі курси у таких великих індустріальних районах та містах, як Донбас, Дніпропетровськ, Запоріжжя¹. У такий спосіб було широко відчинено двері для професійно слабких абітурієнтів, а прискореними методами навчання знівельовано щойно відрегульовану педагогічну систему.

Після докорінної реорганізації художньої освіти, проведеної 1934 р., живописний факультет по суті перебирає на себе функцію єдиного центру для підготовки висококваліфікованих митців.

Розгром «бойчукізму» визначив різкий крен діяльності факультету в напрямі освоєння реалістичних форм станкового живопису. За взірць беруться програми новоствореної в Ленінграді Всеросійської Академії мистецтв. Це підтверджується листом Б. М. Кратка, який займався питаннями реорганізації інституту, до директора цього закладу І. І. Бродського, датованим серпнем 1934 р. Він пише: «Теперішнім часом ми відрядили нашого представника, тов. Липківського до Ленінграда для отримання в Академії учбових планів, програм, методичних матеріалів, а також для придбання олійних фарб, яких зовсім немає в Києві»².

За новими планами встановлюється шестирічний термін навчання, яке ведеться за принципом ускладнення завдань від молодших курсів до старших, які повинні дати необхідну підготовку для виконання дипломної роботи у вигляді сюжетної композиції на історичну, історико-революційну чи жанрову тематику, що посіли провідне місце в мистецтві соцреалізму. Дотримання так званої життєвої достовірності на літературно-оповідній основі було однією з соціалістичних вимог. Цій вимозі і підпорядковувались підготовчі завдання, розраховані на засвоєння засобів достовірного відтворення об'ємно-пластичних форм, світло-повітряного середовища, пов'язаних

¹ ЦДАГО. Ф. 166. Оп. 6/IV. Спр. 5767. Арк. 3.

² Центральний державний архів літератури і мистецтва України (ЦДАЛМ). Ф. 2020. Оп. 1. Од. зб. 196.

з опануванням академічно вивіреного рисунка на основі досконалого знання пластичної анатомії, а також відпрацюванням вправ на оволодіння прийомами пленерного та тонального живопису. У зв'язку з цим одне із важливих значень в учбовому процесі надається літній практиці, пов'язаній з писанням етюдів на відкритому повітрі.

За програмою навчання чимала увага надавалася ускладненим академічним постановкам, що мали за мету прищепити розуміння композиційної структури відповідно до тих сюжетних зв'язків, що впливають з особливостей психологічних колізій та ідейної важливості теми. Такого стибу вправи підводили до виконання самостійних композиційних завдань.

Встановлюються відповідні вимоги до вступників, які повинні пройти випробовування на рівень попередньої академічної підготовки з рисунка, живопису, композиції.

Впроваджена 1834 р. «неоакадемічна» система навчання була розрахована передусім на підготовку художника реалістичного гатунку, залишилася у своїй основі незмінною до останніх днів. В тому, що вона при належному доборі педагогічного складу здатна забезпечити високий технічний вишкіл — її перевага. Але в тому, що вона здатна пригнати спонтанне творче начало початкуючого художника чи прищепити йому лише ремісничу вправність — її вразлива властивість.

За діалектичною логікою ця система, претендуючи на всеохопність і протиставляючись звуженим пошукам емоційної виразності та естетичної самодостатності кольору, простору, ритму та інших формальних елементів, таїла в собі небезпеку обернутися ілюстративною поверховістю натуралістично трактованого сюжету.

Підпорядкована вихованню ідеологічно заангажованого митця, творчість якого з усіх боків обставлялася всілякими засторогами, ця система, як будь-яка замкнена в собі система, мала виявити свою консервативність. Добре випробувана в Імператорській Академії мистецтв, для потреб офіційного придворного мистецтва, ця педагогічна система непогано адаптувалася й до обслуговування потреб радянського офіціозу. Але суть не в одній системі, як такій, а в тій духовній атмосфері і рівневі професійної культури, на царину якої вона була перенесена.

Втім, незважаючи на обмеження, якими творчі пошуки було втіснено у вузькі рамки ідеологічних потреб та естетичних традицій, які, вимагаючи від мистецтва життєвої правдоподібності і соціальної наповненості змісту, орієнтували художника на скрупульозну проробленість форми, картинну завершеність композиції і правдоподібність сюжетної ситуації, новий педагогічний склад був сформований якраз із таких художників, які зуміли розвинути колористичні традиції національної школи. Чималу роль у цьому зіграли керівники майстерень Ф. Г. Кричевський, П. Г. Волокидін, О. О. Шовкуненко, П. А. Кротов.

П. Г. Волокидін, член Товариства південноросійських художників, а згодом Товариства художників імені К. К. Костанді, був обдарованим портретистом реалістичного спрямування. У його творах органічно поєднувалися психологічна проникливість характеристики моделі з емоційністю соковитого розкутого живопису, посилюваною введенням декоративних елементів. На жаль, його діяльність, як педагога КХІ, куди він був переведений 1934 р. після закриття Одеського художнього інституту, де він працював, не змогла дати помітних наслідків через смерть, що настала 1936 р.

Витонченою живописною майстерністю, схильністю до використання красивих декоративних елементів відзначалися численні пейзажі, портрети і натюрморти іншого представника одеського осередку О. О. Шовкуненка, що посів місце керівника майстерні КХІ 1936 р., гідно замінивши свого попередника — П. Г. Волокидіна.

Офіційно майстерню батального живопису очолив П. І. Котов, учень М. С. Самокиша по Петербурзькій Академії мистецтв, але позаяк він мешкав у Москві, то з'являвся в інституті, як правило, наприкінці занять. Час від часу до інституту приїздив і М. Самокиш, який мешкав у Сімферополі та викладав у Харківському художньому інституті. До нього у Сімферополь відправлялися на літню практику студенти КХІ. Фактично ж заняття в майстерні поклалися на К. Д. Трохименка, теж Самокишевого вихованця, який на ранньому етапі творчості досяг непоганих наслідків як баталіст. Згодом він віддає перевагу жанровому пейзажному живопису, в якому реалізував свою прихильність до лірико-епічної традиції українського

живопису другої половини ХІХ ст., що виявилася у насичених теплим сонячним промінням творах, написаних чистими кольорами.

Провідне місце у формуванні нових якостей національної школи належало Ф. Г. Кричевському. В цей час у його творчості посилюється сюжетно-жанрове начало при загальному монументально-епічному трактуванні композиції за збереженням декоративного ладу її лінійної ритміки. Облишивши експерименти в галузі декоративно-площинної форми, властиві для пошуків художника у 1920-ті рр., Ф. Г. Кричевський знову опирається на об'ємно-просторові засоби, виявляючи своє бездоганне вміння в побудові міцної пластичної форми, хист тонкого пленериста. В цей час художник особливого значення надає живописній фактурі мазка, за допомогою якого він «ліпить» форму, надаючи їй конструкції скульптурно чіткої виразності, виявляючи матеріальність предметного світу. Водночас живописна фактура посилює імпресіоністичне мерехтіння світло-повітряного оточення, наповненого золотавим світлом українського сонця, що змушує дзвінко бриніти природні барви. Живописне обдарування художника дозволило йому досягти яскравої національної виразності, не вдаючись до надуживань етнографічною атрибутикою. Шерехата фактура мазка посилювала простоту і грубуватість його сповнених життєвих сил персонажів. Проте, за зовнішньою грубуватістю в психологічних характеристиках проступало внутрішнє благородство, природна краса миловидних дівчаток, молодиць чи життєва мудрість старості. У простоті, в єднанні з природою художник вбачав одвічну мудрість людського буття, саме тому і за сюжетами його картини вельми невибагливі.

Втім, Ф. Г. Кричевський не був пасивним побутописцем. Сюжет для нього не становив самоцілі. Він був лише приводом для поетичної інтерпретації відповідної психологічної ситуації, мотивів та настроїв, що з нього випливають. А тому при максимально стислій фабулі сюжету першорядне значення належало такому композиційному і живописному вмотивуванню, за яким сприйняття зображення розраховувалося не тільки на оповідні деталі, а й на асоціативний вплив виражальних засобів. Тому твори Ф. Кричевського завжди дають більше естетичної інформації, ніж їх можна вмістити в сучо

оповідну сцену, тобто вони дають глядачеві широкий простір для співтворчості.

Елементи театральності, що відчуються у постановці персонажів, в патетичних жестах персонажів окремих творів, засвідчують, що художник у свій час добре засвоїв академічну грамоту, яка, ґрунтуючись на традиціях класицизму, розвивала естетичний смак щодо форми, композиційної ритміки, вміння знаходити міру виявлення емоційності.

Володіючи високою живописною культурою, Ф. Г. Кричевський прагнув прищепити її й своїм учням.

Педагогічні принципи Ф. Кричевського чи не найкраще охарактеризовані його колегами й учнями.

«У навчальних постановках, — згадує К. Трохименко, — Кричевський був надзвичайно оригінальний, з методичного боку вони в нього визначалися живописною довершеністю і пластичністю. Він вважав, що педагог сам повинен готувати такі постановки, за допомогою пензля й палітри в руках показувати учням прийоми живописної пластичності...

Як правило, Кричевський робив навчальні постановки на прямому освітленні, не заглиблюючись у світлотіні. Це був головний принцип у постановці навчального процесу в живопису. Художник пояснював, що в живопису головне завдання полягає в тому, щоб знайти, виявити локальний колір речі чи окремих частин і згрупувати їх на площині полотна в одне ціле, яке виявляється в тональному співвідношенні. При прямому освітленні явно видно й легко сприймається локальний колір, а коли освітлення бічне, то природа кольору губиться і важко виявити при цьому форму речі. Особливо негативно це виявляється в тінях, де сам предмет і його колір часто змінюються залежно від характеру освітлення»¹.

«Кожна постановка, — стверджує К. Трохименко, — на якому б курсі вона не була, завжди являла собою закінчений з боку композиції твір...

¹ Трохименко К. Д. Деяко про педагогічні методи Ф. Г. Кричевського // Федір Кричевський: Спогади, статті, документи. — Київ, 1972. — С. 24.

Кричевський розумів, що головне — це вміти розвинути в учня зір, щоб він правильно все бачив. І коли буде постановка в одному плані, це легше зробити. Звичайно, були в нього постановки й багатопланові. Одна з них, на наше щастя, залишилась і вона має всі якості, притаманні педагогічним принципам Федора Григоровича.

Поставили її на старших курсах. Сюжетно й композиційно вона дуже просто вирішена, а саме: сидить на першому плані жінка в темній сукні, коло неї стоїть дерев'яний кадїбець, а позаду видно інтер'єр кімнати. Це одна з просторових постановок Федора Григоровича Кричевського. За таким принципом ми робили багато разів спробу вирішити нову постановку, але вона нам не вдавалась. Виходить, що справжню постановку, яка б відповідала картині, зробити не так просто. Наша ж постановка фрагмент картини. Отже, Кричевський мав свої правила, бо добре знав, як організувати простір, як розташувати в ньому предмети і постаті.

...Наприклад, оголену модель жінки виконав Ф. Ф. Кличко, що загинув під час Великої Вітчизняної війни. Скільки ми не пробували робити таку постановку, у нас нічого не виходило. Значить, ми ще глибоко не засвоїли педагогічних принципів Федора Григоровича Кричевського»¹.

«Федір Григорович, — ділиться спогадами учениця художника Т. Н. Яблонська, — завжди заздалегідь продумував кожну постановку, уточнював її зміст, художній образ, архітектоніку. Ніколи він не запрошував випадкових натурників і не використовував випадкових речей, драпірування та аксесуарів для постановок, що нерідко практикувалося в інституті. Він наперед усе вирішував у творчій уяві...

Вправно, по-народному він умів накинути на плечі натурниці звичайну селянську корсетку, пов'язати її голову барвистою хусткою, надати всій її постаті гідності простої української дівчини. Як у художній творчості, так і в педагогічній роботі він був справді національним художником»².

¹ Трохименко К. Д. Дещо про педагогічні методи Ф. Г. Кричевського... — С. 25.

² Яблонська Т. Н. Из вдячності про вчителя // Федір Кричевський... — С. 23–25.

«Він радив, — розповідає С. О. Григор'єв, — писати не готовими фарбами, а заготовленою власноручно сумішшю. За ним, починаючи із білила, треба було вживати суміш із невеличкою дозою чорної фарби (Лише паленої чорної). Виходив ледве помітний сріблястий колір, який він називав молочним. Далі йшло розбілення золотистої та червоної вохри, ультрамарину, який він любив, хоч інші сині фарби вживав рідко. Тепер стосовно зеленої фарби. Для тіла він рекомендував світлу суміш, краще стронціанову в поєднанні з смарагдово-зеленою фарбою, яку радив накладати на обличчя, де є синюватість.

...Легкості й ефектності в картинах він досягав настирливою багатосеансовою працею і учням своїм прищеплював любов до довгочасних сеансів, бо лише вони давали змогу глибоко вивчати зображувану модель, природу»¹.

Щоб досягти виразності пластичної форми, збагатити її живописними переходами і відтінками кольору, художник послуговувався короткими мазками вздовж форми. До цього він призвичаював і своїх учнів.

Оволодіння живописною пластичною формою Ф. Кричевський ставив у пряму залежність від знання і відчуття конструктивної логіки цієї форми. Тому і в педагогічній практиці особливу роль відводив рисункові. Щодо останнього, він теж дотримувався відповідних методичних принципів, вимагав виконувати малюнки великого формату. Для того, щоб детальніше проробити світлотіні, він радив рисувати окремі деталі: руки, ноги тощо.

Істотну допомогу в оволодінні рисунком студентам надавали помічники Ф. Кричевського по його майстерні М. А. Шаронов та К. М. Єлева.

М. Шаронов (учень Д. М. Кардорвського по Петербурзькій Академії мистецтв), напрям творчості якого можна прирівняти до напряму неокласиків, що в 1920-х рр. склався в українській поезії, дотримувався класично вивіреного і точного рисунка. Часом дещо жорсткуватого за формою. Він навчав розумінню форми, вмінню досягати її цільності, не вдаючись до надмірної деталізації.

¹ Григор'єв С. О. Усе про Кричевського // Федір Кричевський... — С. 44–46.

К. Єлева, який добре розумівся на конструктивних особливостях форми і мав бездоганне відчуття пропорцій, розвивав навички студентів на початкових етапах побудови рисунка.

Власне, після 1934 р. ситуація на живописному факультеті визначалася тим, що вона формувалася, головним чином, педагогами-однодумцями, колишніми вихованцями Петербурзької Академії мистецтв, які своєю творчістю виявили себе послідовними прихильниками реалізму. Серед них, крім названих керівників майстерень, були О. М. Черкаський, М. І. Шульга, О. І. Фомін, В. О. Денисов. В цю когорту добре «вписувалися» С. М. Єржиківський, О. С. Сиротенко, В. М. Костецький, С. О. Григор'єв, І. Н. Штільман — переважно колишні учні Ф. Г. Кричевського, або його прихильники.

Навчальним процесом стали опікуватися метри, що посіли провідне становище як у мистецтві, так і у Всеросійській Академії мистецтв у Ленінграді та Московському художньому інституті, — І. І. Бродський, Б. В. Йогансон, О. М. Герасимов, І. Е. Грабар, П. Г. Рязький, які своїм авторитетом допомагали розв'язувати організаційні складності, або брали безпосередню участь у навчальному процесі. З одного боку, така допомога ніби сприяла піднесенню рівня професійного навчання, а з другого — підганяла його під загальносоюзний стандарт.

Поступово питання професійної підготовки художників починають висвітлюватися на сторінках спеціальної періодики. З'являються статті В. О. Денисова, присвячені виставкам студентських етюдів з літньої практики. Написані кваліфікованим автором, вони мали не лише інформативне значення, але й суто практичне, бо давали конкретний професійний розбір творів з визначенням їх достоїнств та недоліків.

В одній із статей цього автора викладено певні програмні завдання літньої практики. «Вихід студентів зі стін школи, — пише В. О. Денисов, — для роботи в природі, в навколишньому житті має істотне, принципове значення в процесі виховання радянського художника. Літня робота студентів стає виразом повного і всебічного єднання їх з навколишньою дійсністю: з природою і з людиною як головним об'єктом вивчення, в її побутових, виробничих і соціальних проявах.

Така постановка літньої практики в нашій художній школі стає істотним доповненням до класної академічної роботи. Це, власне, дві стадії, два етапи, через які студенти повинні обов'язково пройти. В класі вивчають людину в інтер'єрних умовах, спочатку ніби лабораторно, ізольовано від середовища, а потім все більш зв'язуючи її з оточенням — з речами, з обстановкою, з кімнатним простором. І наступним етапом, природно, є вивчення людини просто неба: в інших умовах освітлення, в іншому предметному оточенні, в інших просторових співвідношеннях, в живій, побутовій і виробничій дії.

В свою чергу, така практика позитивно відбивається і на класній роботі, вносячи в неї дихання життя, освіжаючи сприйняття природи, її форм і кольору. Вона дає цінний матеріал для компонування ескізів, а в основі всього приносить молоді досвід, методи і навички до вивчення і ідейного осмислювання навколишньої дійсності, що, звичайно, позначається уже в роботі над дипломними картинами, а потім допоможе впевнено рушити вперед в дальшому творчому путі»¹.

Як один з основних недоліків літньої практики автор називає відсутність відповідного інструктажу з боку кафедри живопису щодо розуміння студентами принципів пленеру, відсутність попереднього аналізу цих принципів на зразках європейського, російського та українського живопису. Відсутність ясно визначених пленерних завдань одбирає зайвий час і енергію на самостійне осмислення того, що можна було б засвоїти завчасу. Чіткість завдань дала б також більшу свободу у виявленні індивідуальних особливостей кожного студента, в той же час непродуктивність завдань призводить до певної знеособленості, що виявляється в сірості недоведених до повного звучання кольорових відношень. Для проведення літньої практики у передвоєнний період було створено відповідні умови. Так, з інформації за 1941 р. видно, що перший курс буде відправлено на інститутську базу в Каневі, другий і третій — у Яремчу, в Карпати, четвертий передбачалося відправити для роботи в музеях Москви і Ленінграда, п'ятикурсники мали отримати теж відраження на місяць

¹ Денисов В. Літні роботи київських студентів // Образотворче мистецтво. — 1941. — № 5. — С. 17.

до Москви, Ленінграда, інших міст і додатково два місяці для підготовки до дипломної роботи¹. З метою зближення з виробництвом практика провадилася на підприємствах Донбасу. До Сімферополя, де мешкав Самокиш, який, приїжджаючи до Києва, проводив заняття в майстерні батального живопису, також відряджалася група студентів цієї майстерні.

З 1939 р. почалися перші випуски студентів, що пройшли навчання за новими програмами реорганізованого вузу. З-поміж дипломантів була певна частина тих, хто поступив до інституту ще наприкінці 1920-х — початку 1930-х рр., а після реорганізації був знову змушений переучуватися. Звичайно, процес переучування був непростий. Недаремно ревнителі нових методів іронізували з приводу того, що багато хто із студентів перших курсів показує кращі успіхи в навчанні, ніж старшокурсники, «що скуштували свого часу отруєні блюда формалістичних кухонь»².

Як уже було сказано раніше, критика уважно стежила за ходом реорганізації, хвалила повернення до реалістичної творчості, картала за окремі гріхи, які, на її думку, полягали в «захопленні культурою мазка, її віртуозністю, часто на шкоду правдивості і строгості рисунка»³. З метою налагодження нових методів навчання інститут за завданням Всесоюзного комітету у справах мистецтв обстежила спеціальна комісія у складі московських і ленінградських художників І. Бродського, Б. Йогансона, І. Грабаря, П. Котова, Є. Ряжського, М. Сар'яна, Г. Шегала і архітектора Й. Лангбарда. Комісія, схваливши остаточний розгром «бойчукізму», дала свої рекомендації щодо подолання «рецидивів формалізму», які полягали в тому, щоб зміцнити культуру рисунка, синхронізувати проходження рисунка і живопису, з першого курсу практикувати композицію, ввести рисунок з пам'яті.

¹ У Київському художньому інституті // Образотворче мистецтво. — 1941. — № 5. — С. 14.

² *Радионон Г.* Разгром бойчукизма и художественное образование // Искусство. — 1938. — № 5. — С. 117.

³ Там само. — С. 117.

Отже, захист дипломних робіт набував не лише кваліфікаційного, а й ідеологічного значення, бо мав продемонструвати повне торжество нових принципів у вихованні митця.

В основу дипломних робіт була покладена оборонна, історико-революційна та побутова тематика, тобто, за поняттями соцреалізму, — ідейно значима. Вона визначала схильність багатьох дипломантів до великоформатних, монументальних композицій. На першому захисті Є. Є. Лансере, як голова державної комісії по живописному факультету, відзначивши загальне щире прагнення до виконання поставленого завдання по втіленню того чи іншого сюжету, схвально висловився про звернення до засвоєння надбань імпресіонізму та плернерного живопису. Як одну з хиб він відзначив пожадливість дипломантів до великих розмірів і багатофігурних композицій, що не багатьом з них дозволило довести роботу до необхідної стадії завершеності. Ці хиби, що були властиві дипломним роботам і наступних передвоєнних випусків, обумовлювалися тим, що ускладнюючи композицію, студенти змушені були багато часу витратити на вивчення документального фактичного матеріалу конкретної місцевості і обстановки, у якій відбувалася відображувана згідно з темою подія. До того ж події, що бралися за основу, були пов'язані з вельми віддаленими районами Сибіру, Поволжя, поїздки в які забирали чимало часу і коштів.

Після зауваження критики про відсутність серед дипломних робіт творів портретного і пейзажного жанру, 1939 р. було подано на захист чотири портрети, які виявилися вельми слабкими. Відтак, практика захисту портретних творів не прищепилася.

Хоча критика й запевняла в тому, що дипломанти виявляють велику самостійність, не вдаються до запозичень чи наслідувань, а спираються на набуту професійну культуру, не можна заперечити й певної знеособленості, що відбувалася внаслідок самодостатньої орієнтації на життєву правдоподібність трактування сюжету, яке давало свободу не стільки в межах формально-виражальних засобів, скільки в межах сюжетної колізії. Це засвідчує історія з Є. Волобуєвим, який 1938 р. подав до захисту жанрову картину «Колгоспники-мисливці». Як вроджений колорист, чутливий до поетичних настроїв

у природі, він не зміг вкластися у нові канони соцреалістичного академізму. Свою дипломну роботу він захистив лише через рік, переконливо довівши, що він є художником великого живописного обдарування, непідвладним академічній стандартизації. Цього ж, 1938 р., не пощастило захиститися й іншому художникові — П. Сльоті. Через рік знову не були кваліфіковані ще чотири студенти.

Основний контингент випускників живописного факультету передвоєнного часу становили учні Ф. Кричевського (34 чоловіки) та О. Шовкуненка (22 чоловіки). Це визначило відповідну ситуацію в художній культурі України повоєнних років, коли основні тенденції значною мірою стали визначатися вихованцями цих педагогів.

В цей час почала формуватися більш-менш виразна школа Ф. Кричевського, яка відзначалася високою увагою до живописної культури, до національної тематики.

З майстерні Ф. Кричевського вийшли такі обдаровані живописці, як Ф. Ф. Кличко, О. К. Нестеренко, Є. Є. Волобуєв, С. Б. Отрощенко, Г. С. Меліхов, Т. Н. Яблонська, П. Д. Сльота, М. І. Базилев, З. В. Волковинська, Г. М. Старосельська, Г. К. Тітов, В. І. Бондаренко, І. Р. Гуртов, С. А. Кириченко та ін. Дехто з них під тиском ідеологічних обставин змушений був адаптуватися до кон'юнктурних вимог, приглушивши свій талант, двоє з них — Ф. Ф. Кличко та О. К. Нестеренко — загинули під час Великої Вітчизняної війни. Частина з них, пройшовши несприятливу для своєї творчості смугу, зуміли, починаючи з 1960-х рр., наново віднайти свій шлях, розвиваючи колористичне обдарування. До таких художників належить Т. Н. Яблонська, одна з найталановитіших учениць Ф. Кричевського. Навіть незважаючи на всі несподівані повороти в еволюції її манери, колористичні надбання, здобуті художницею в майстерні вчителя, неодмінно виявляються у вправності застосування плерно-імпресіоністичних засобів, що обумовлюють світлоносність колориту. Уроки Ф. Кричевського прищепили художниці інтерес до виразного національного типажу, до колористичних інтерпретацій поетичних мотивів природи, одухотвореності предметного світу. Не менш плідні наслідки колористична школа Ф. Кричевського дала у творчості С. Б. Отроценка, В. І. Бондаренка, Є. Є. Волобуєва.

Втім, значення Ф. Кричевського у формуванні нової національної школи не можна обмежити лише колом його учнів. Він був певним чином натхненником того монументально-епічного стилю, який утвердився в українському мистецтві ще з передвоєнного періоду і на довгі роки увійшов у його традицію.

Основні здобутки Ф. Кричевського як педагога лежать у царині станкового живопису, але після розгрому «бойчукістів» він переймався організаційними і творчими проблемами монументального мистецтва. Його зусиллями було відновлено діяльність відповідної майстерні, керівництво якою він узяв на себе разом із своїм братом В. Кричевським. Він також піклувався про відродження мистецтва мозаїки, прагнучи заснувати окрему майстерню для опановування цією технікою. З цього приводу він неодноразово звертався до І. І. Бродського з проханням допомогти зі смальтою, яку можна роздобути лише у Всеросійській Академії мистецтв. Восени 1938 р. це прохання було задоволено. Деякий час у майстерні монументального мистецтва техніці мозаїчного мистецтва навчав А. І. Таран, висококваліфікований знавець цієї справи, фресковий живопис вів учень М. Бойчука М. Рокицький, який чудом уцілів під час погрому «бойчукістів» і зумів утриматися в інституті.

Порівняно з майстернями станковистів, у майстерні монументального мистецтва нараховувався значно менший контингент студентів. Крім того, до неї відбиралися слабші за підготовкою студенти. З цієї майстерні вийшов лише один художник, який залишив помітний слід в українському мистецтві, — С. А. Кириченко. Направлений до Москви у майстерню П. Д. Коріна, в якій займалися підготовкою оздоблення гігантського Палацу Рад, він пройшов чудову практичну школу і згодом доклав зусиль для відродження техніки мозаїки в Україні.

Звичайно, під час війни годі було сподіватися на якісь кардинальні зміни у поліпшенні навчальної роботи, хоча евакуйований до Самарканда інститут продовжував роботу і навіть спромігся 1942 р. провести захист дипломних робіт, виконаних випускниками факультету Д. І. Безуглим, Ю. В. Балановським, С. Т. Кравченком, Д. М. Фруміною, в основу яких лягли сюжети, пов'язані з подіями війни.

Але нове поповнення навряд чи компенсувало втрати (хоча б кількісні), що принесла війна, на полях якої полягло чимало колишніх випускників, студентів та дехто з викладачів. Війна згубно позначилася на долі тих художників, хто вцілів, опинившись в оточенні, і перебував на окупованій гітлерівцями території, не встигнувши вчасно евакуюватися. За це сталінська рука не милувала нікого. Неминучі в такому випадку звинувачення в зраді Батьківщини, в співробітництві з окупантами, дезертирстві спокутувалися в штрафних батальйонах, в концтаборах. В кращому випадку цей «гріх» замолювався вірно-підданською «ідейною» творчістю, він («гріх») у будь-який час міг придатися як вигідний матеріал для компромату.

Для декого, хто в довоєнні роки пройшов через енкаведистські карцери, відчув нестерпність духовного тиску тоталітарного режиму, війна дала слушну нагоду емігрувати, скориставшись можливістю залишитись на окупованій території, хоча й не без ризику бути знищеним гітлерівцями, не менш нещадними до національної інтелігенції, ніж сталінські цербери.

Так врятувалися славетний актор Курбасового театру «Березіль» Йосип Гірняк, письменник Іван Багряний (літературний псевдонім І. П. Лозов'ягіна) — автора роману «Сад Гетсиманський», в якому відображено жахіття енкаведистських катівень.

Про свої митарства Багряний розповів в автобіографії. «В 1922–1923 рр., — пише він, — скінчив Краснопільську художньо-керамічну профшколу, а з 1926 до 1930 р. вчився в Київському художньому інституті (колишній Всеукраїнській мистецькій Академії). Інститут закінчив, але до захисту диплома не був допущений через політичну «неблагонадійність». Бо саме в час навчання в інституті мав інший фах — літературу, — в якій проявив свої антирежимні, самостійницькі, антикомуністичні настановлення»¹. Після цього низка нових прикросів. 1932 р. — арешт та ув'язнення за самостійницький ухил в літературі та політиці, табори БаМЛААґу у Сибіру, втеча і повторний арешт 1938 р., перебування в харківській в'язниці, умовне

¹ Цит. за: Чугай О. Через терни Гетсиманського саду. Штрих до біографії Івана Багряного // Літературна Україна. — 1990. — 6 вересня. — С. 6.

звільнення восени 1940 р. під нагляд з обмеженням місця перебування м. Охтиркою. «До війни, — засвідчує Багряний, — кілька місяців працював у Охтирському Державному театрі декоратором. Після вибуху війни був на фронті, як «народний ополченець» і залишився в німецькому запллі. За німців працював редактором газети «Голос Охтирщини». В 1942 р. мав бути розстріляний, згідно німецькому курсу щодо української національної інтелігенції, але випадково врятувався»¹.

«У нас вдома, — згадувала дружина І. Багряного А. Д. Засимова, — було багато картин. Портрети й пейзажі, картини висіли на всіх стінах, згори донизу. Мені дуже подобались... Коли ж не стало Івана Павловича, не стало і його картин. Звичайно ж, не одразу, поступово. Приходили якісь люди, чогось шукали... Може, картини Івана Павловича десь і є, хоч які-набудь з них уціли. Слід пошукати. Він щедрий був, багатьом їхні портрети малював... Був колись і мій портрет, і Ліди Павлівни, його сестри...»².

Внаслідок війни за кордоном опинилися вихованці інституту Бонгарт, В. Шаталов (з 1990 р. — член Американської Академії мистецтв), а також один із професорів — В. Г. Кричевський.

Перебування Ф. Г. Кричевського на окупованій території та невдала його спроба емігрувати разом з відступом німецьких військ, як і те, що за кордоном опинилися його старший брат Василь Григорович та донька Марина, викликали немилість властей і підірвали його колишній авторитет. Дискредитований художник був позбавлений права продовжувати свою педагогічну діяльність в Київському художньому інституті. Морально надломлений, позбавлений можливостей для нормального життя і творчості, старий художник 1947 р. одійшов на вічний спочинок. Таким чином, після фізичного знищення лідерів «бойчукізму» та розігнання чи «перевиховання» пов'язаних з ним художників, національна художня культура зазнала ще однієї непоправної втрати. Цього разу у галузі станкового живопису.

¹ Чугай О. Через терни Гетсиманського саду... — С. 6.

² Там само. — С. 6. Автор статті у виводі зазначає, що йому пощастило розшукати кілька картин Івана Багряного.

Дискредитація Ф. Кричевського певним чином вплинула на педагогічну діяльність живописного факультету в повоєнні роки, коли навчання було переорієнтовано, в основному, на прищеплення студентам навичок для майбутньої роботи над сюжетно-тематичною картиною, у якій почали виявлятися тенденції до ілюстративності. Чималу роль в утвердженні цих тенденцій зіграв С. О. Григор'єв, який з 1950 по 1959 р. керував майстернею жанрового живопису. Але найбільше на занедбання попередніх колористичних традицій вітчизняного й зарубіжного колоризму вплинули ідеологічні кампанії, що виразилися в низці сталінсько-ждановських постанов кінця 1940-х — початку 1950-х рр. та обумовлені ними обструктивні заходи, що були в той час проведені по всіх творчих спілках. Жорстокість нових вимог, за якими художникові неможливо було навіть ледь-ледь ступити праворуч чи ліворуч, переконують виступити одного із офіційних керівників у галузі мистецтва О. Паценка. «Розкриваючи далі боротьбу за торжество принципів соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві, — писав він, — треба завжди пам'ятати, що антинародні формалістичний і натуралістичний напрями, будучи виявом розпаду буржуазної культури, завжди жили український буржуазний націоналізм. З погордою відвертаючись від високих традицій світової і вітчизняної реалістичної образотворчої класики в бік західноєвропейських “космополітів” і всяких шукачів натуралістичної “нової речовистості”, формалісти і натуралісти на нашому ґрунті завжди були противниками розвитку дійсно народного, національного радянського мистецтва. Якщо заглянути в минуле українського образотворчого мистецтва, коли тут пробували задавати тон “бойчукісти” та їх прибічники, то побачимо, що рабське плазування цих українських буржуазних націоналістів перед ідейним маразмом культури імперіалістичної Європи і Америки, їх ідеологічна ненависть до культури великого російського народу спонукали їх обстоювати таку “національну” форму, яка не зближувала, а роз'єднувала братні культури радянських народів»¹.

¹ Паценко О. За високу ідейність, художню зрілість образотворчого мистецтва // Радянська Україна. — 1948. — 19 квітня. — С. 3.

Отже, останні слова, що засвідчують не стільки особисті погляди О. С. Паценка, скільки офіційну позицію, дають ключ до розуміння тих нових вимог, що привели до звуження поняття національної специфіки, викликані спробою підтягнути її до специфіки російської школи, до того так само звуженої щодо художньо-образних засобів. В контексті нових віянь стає цілком зрозумілою переміна у ставленні до тенденцій, закладених Ф. Кричевським, які у передвоєнні роки сприймалися і оцінювалися цілком схвально. З приводу деяких з цих тенденцій Б. В. Йогансон так писав: «В основному, реалістична школа в недавньому довоєнному періоді все-таки страждала недостатньо глибоким підходом до зображення людини. Я кажу про недавнє минуле Київського інституту, на чолі з Кричевським. Будучи короткий час професором у цьому інституті, я мав можливість бачити загальну направленість школи — повторюю, в основному реалістичну, але з помітним ухилом до імпресіоністичного декоративізму — звичайно не в такому масштабі, як у Вірменії. Це позначилося на роботі талановитих художників України — С. Григор'єва, Т. Яблонської, С. Отроценка. Можна вітати С. Григор'єва, котрий у своїй роботі “Юні натуралісти” звільнився від наносного впливу, який ще відчувається у його роботі “На зборах”»¹.

Власне С. Григор'єв, звільнившись від «наносного впливу» у своїй творчості, вносив відповідні корективи і в педагогічну методику, він розумів, що для успішного виконання складної сюжетної композиції на жанровій основі академічних вправ замало. Даючи відповідні навички у розв'язанні специфічних проблем у галузі живопису, рисунка, композиції, вони потребували додаткових вправ на розвиток спостережливості щодо природного виявлення сюжетних взаємозв'язків у людських стосунках, вивчення їх характеристик у життєвому середовищі, в побутових умовах. У зв'язку з цим на останніх курсах С. Григор'єв впроваджував відвідини студентами окремих установ, крамниць та інших місць, де була найкраща можливість спостерігати життєві колізії та людські стосунки в їх безпосередньому вияві.

¹ Йогансон Б. В. За мастерство в живописи. — М., 1952. — С. 179–180.

На життєві спостереження орієнтувалися курсові та дипломні завдання, за якими студент передусім повинен був визначити логічну відповідність сюжетної дії, звести її складники до органічної цілності. У зв'язку з цим студент змушений був аналітично прийти до того чи іншого засобу, виходячи з конкретної життєвої ситуації. Тому кращі дипломні роботи, як-от М. А. Стороженка «Перші сходи» (1956), В. А. Чеканюка «Перший комсомольський осередок на селі» (1958), вирізняються завершеним вмотивуванням сюжетної колізії, побудованої на психологічному зіставленні протидіючих сил, чи активністю композиційного вузла, що надає жанровій сцені змістової багатозначності. Втім, позитивний загалом метод С. Григор'єва таїв у собі негативну властивість. Він підштовхував студента на дві крайності: легковажну розважальність побутового сюжету, або фальшиво парадну інтерпретацію, коли йшлося про відображення якихось офіційних сторін життя. Тому під кінець 1950-х рр., коли почали визрівати тенденції, що посилювали потяг молодого покоління до художньо-образних інтерпретацій теми, цей метод почав себе вичерпувати. Це було однією з причин, що змусила С. Григор'єва залишити викладання в інституті.

УКРАЇНСЬКЕ ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1930–1950-х РОКІВ В ОЦІНЦІ ХУДОЖНЬОЇ КРИТИКИ

Обґрунтування завдань художньої критики у світлі методу соціалістичного реалізму у другій половині 1930-х років

В історію соціалістичної держави СРСР тридцятих років вписано багато сторінок, сповнених надзвичайно драматичних подій, викликаних тотальним наступом сталінського режиму на всіх ділянках як суспільно-політичного, так і культурно-мистецького життя. Метод соціалістичного реалізму став у руках цього режиму надійним знаряддям для повсюдного утвердження комуністичної ідеології. Він строго визначав сюжетно-тематичне коло творів, жорстко регламентував вибір художньо-виражальних засобів у всіх видах мистецтва, встановлював ієрархію жанрів, у якій переднє місце віддавалося тим, що найбільш відповідали ідеологічним навантаженням.

У зв'язку з цим діяльність художників дістала з боку державно-партійних органів не лише ідеологічну, але й небачену досі матеріальну та організаційну підтримку. Значні видатки почали виділятися на спорудження пам'ятників революційним діячам культури, на оформлення станцій Московського метрополітену, на влаштування всесоюзних та республіканських художніх виставок, державні закупки творів.

Централізація керівництва, що відбувалася з Москви, дозволяла оперативно здійснювати партійну політику і через республіканські органи управління наглядати за ситуацією у мистецькому житті на місцях та здійснювати над ним ідеологічну опіку.

Художні виставки, які влаштовувалися здебільшого за тематичним принципом, відкривали свій канал для контролю над мистецькою діяльністю через їх огляди критикою.

Централізація призводила до уніфікації творчих процесів на всіх всесоюзних обширах, а московським теоретикам і критикам надавала монопольне місце у їх оцінці та спрямуванні.

Впродовж передвоєнних років у центрі теоретичних обґрунтувань стояли питання, пов'язані з тлумаченням основ соціалістичного реалізму у світлі категорій марксистсько-ленінської естетики.

Ці питання постали наприкінці 1920-х та в першій половині 1930-х рр. і стосувалися тоді, в основному, соціологічних аспектів мистецтва, філософсько-гносеологічної проблематики, «об'єктивного» художнього пізнання світу. Йшлося тоді про визначення нового методу, що мав відображати нові риси радянської літератури і мистецтва як «романтичний реалізм», «революційний реалізм».

З другої половини дискусії, що відбувалися переважно у Москві, стосувалися питань співвідношення світогляду і творчого методу. Одні надавали пріоритет методу над світоглядом (П. Юдін, М. Розенталь), інші, навпаки, — світогляду над методом. П. Рижков стверджував, що «соціалістичний реалізм є конкретним вираженням діалектичного матеріалізму в мистецтві, подібно до того, як історичний матеріалізм є конкретним вираженням діалектичного матеріалізму в історії».

Усі ці питання стосувалися, передусім, не стільки художньо-естетичної системи, скільки політичної стратегії партії, партійної кон'юнктури. Їх тлумачення мало бути зрозумілим творчій інтелігенції, а тому на практиці породжувало подвійне ставлення до «партійної лінії», коли в одному випадку художник змушений був виконувати офіційну постанову, а в іншому писати «для душі».

У світлі соціалістичного реалізму однозначно було трактовано проблеми традицій, які вбачалися у спадщині доби Відродження, просвітительського і критичного реалізму, об'єднаних поняттям «класичний реалізм».

Стверджувалося, що пролетарське мистецтво є історичним спадкоємцем усього, що створили буржуазні художники-реалісти. Для широкого ознайомлення з цією спадщиною почала пропагуватися творчість російських художників та видатних реалістів усіх часів. У Москві та багатьох містах союзних республік було влаштовано вис-

тавки, на яких експонувалися твори І. Левітана, І. Крамського, О. Кіпренського, В. Перова, І. Рєпіна, В. Сурикова, Т. Шевченка.

Розроблення теорії соціалістичного реалізму ставило нові орієнтації перед художньою критикою.

У 1934 р. у Москві відбулася Всесоюзна нарада критиків. На ній була визначена конкретна програма, яка закликала фахівців у цій галузі до вивчення марксистсько-ленінської спадщини та праць пролетарських публіцистів і російських революційних демократів. Перед критикою ставилося завдання визначити місце мистецьких явищ у їх історичній перспективі, бути «по-справжньому науковою і партійною». Від неї вимагалася публіцистична заостреність і публіцистична пристрасність.

Упродовж 1930-х рр. критикою загострилося питання про зближення національних культур на основі тези про «історичну спільність розвитку національних культур». Наслідком такого зближення було розмивання меж між національними мистецькими школами і нівелювання їхньої своєрідності. Заклик до зближення національних культур — шельмування творчої інтелігенції під виглядом боротьби з націоналістичними пережитками.

Широкий розмах будівництва нових індустріальних міст, промислових підприємств по-новому поставив питання синтезу мистецтв на практиці і їх висвітлення художньою критикою. З цього приводу у всесоюзній пресі з'явилася низка статей, у яких ці питання розглядаються з визнаних позицій соціалістичного реалізму.

Художня критика в ідеологічній кампанії

Кардинальні зміни, що з середини 1930-х рр. відбувалися в царині культури і мистецтва, істотно позначилися на стані української художньої критики. У другій половині цих років вона не лише звузила параметри творчої проблематики, замкнувши її на питаннях соціалістичного реалізму, але й втратила свій колишній актив. Зазнавши репресивних переслідувань та шельмувань, з арени професійної діяльності зійшло покоління критиків, сформоване у 1920-х та на початку 1930-х рр. У пресі не припинялася злива політичних звинувачень, що

вихлюпнулася на сторінки центральних московських видань. Цим діячам інкримінувалося, що вони — «махрові націоналісти, петлюрівці, фашистські контррозвідники», «засіли на важливих ділянках теоретичного і мистецтвознавчого фронту, домагались протиставити художників радянській владі на Україні, працювали на відрив України від Радянського Союзу, що відкрито пропагувалось в їхніх працях» (Искусство. 1937. № 1).

Впродовж першої половини 1930-х рр. було закрито низку літературно-художніх журналів, що звузило поле діяльності художньої критики. Навзамін у 1935 р. було засновано спеціальний журнал «Малярство і скульптура» (з 1939 р. «Образотворче мистецтво»), який став єдиним друкованим органом з висвітлення творчих процесів за постулатами соціалістичного реалізму. Дедалі пильнішу увагу цим процесам стали приділяти московські журнали.

З перших початків своєї роботи редакція розпочала кампанію подальших гонінь на формалістів на тлі висвітлення успіхів в утвердженні українських художників на позиціях соціалістичного реалізму.

У п'ятому номері за 1936 р. була надрукована редакційна стаття про підсумки дискусії українських художників з приводу публікацій у газеті «Правда» та республіканській газеті «Комуніст», у яких гостро ставилося питання боротьби з формалізмом і натуралізмом. У ній стверджувалося, що соціалістичний реалізм своєю правдивістю і народністю мистецтва сколихнув усю художню громадськість країни. У статті повідомлялося, що на представницькому форумі художників і скульпторів, що тривав шість днів, йшлося про конкретних художників, пов'язаних з формалізмом і натуралізмом. На дискусії особливо дісталось бойчукізму загалом і М. Бойчуку, І. Падалці, В. Седяру зокрема.

Один із зошитів журналу за 1937 р. (№ 9–10) майже повністю був присвячений проблемам книжкової ілюстрації у творчості українських художників. У надрукованих матеріалах було поставлено питання про «подолання рештків формалізму та утвердження принципів реалістичної ілюстрації, яка може правдиво передати соціальну спрямованість героїв твору, їх життєсвіт, їх силу впливу на читача». Під цим кутом зору у таких майстрів, як Г. Пустовійт, О. Довгаль та інші, було виявлено рецидиви формалізму, а З. Толкачову та М. Дерегусу

було зроблено закид, що вони «перебувають у полоні імпресіонізму».

Приводом для демонстрації успіхів українських художників на платформі соціалістичного реалізму стала влаштована у 1937 р. виставка, присвячена 20-річчю Жовтневої революції. Вона мала широкий резонанс і схвальні відгуки у пресі. Передусім, високу оцінку дістали твори на історико-революційну тематику, хоча увагу критики більше привертала зміст, ніж мистецька вартість. Натомість дорікання критики викликали твори І. Козика, Ф. Кричевського, О. Шовкуненка за те, що вони відзначалися етюдністю і фрагментарністю, до того додавалося, що за тематикою вони були «нетиповими для сучасного села».

Черговий привід для наступу на формалізм і уявних «ворогів» партійного курсу у галузі художньої культури дала кампанія, що розгорнулася в українській пресі з нагоди відзначення у 1937 р. п'ятиріччя постанови ЦК партії «Про перебудову літературно-художніх організацій».

Цій даті була присвячена передова стаття у журналі «Малярство і скульптура» (1937. № 4). У ній відзначалося, що згуртування художників навколо єдиної творчої спілки скерувало їх на шлях активної участі у соціальному будівництві, на шлях реалістичного відображення дійсності». Водночас, закликалося і надалі не втрачати пильності у боротьбі з «контрреволюційними» рецидивами у мистецтві. Саме втрата більшовицької пильності з боку керівних органів, наголошувалося у статті, дозволила «протягом багатьох років вести злочинну роботу диверсантів і шпигунів, прикриваючись машкарою радянських художників».

Перепало і художнім критикам за низький рівень. Під нещадним обстрілом опинилися Є. Холостенко і С. Томах, які у 1930–1934 рр. керували Київським інститутом пролетарської художньої культури (до того — Київський художній інститут). Є. Холостенкові, крім докорів за лише показну боротьбу з бойчукізмом, додавалося звинувачення у потуранні «контрреволюційним троцькістським поплічникам». При цьому зовсім не бралися до уваги «заслуги» Є. Холостенка, який на початку 1930-х рр. різко критикував своїх колег М. Жука, Ф. Ернста, К. Кузьміна, Ю. Михайлова, В. Чаговця та інших за теорію «особливого шляху» розвитку українського мистецтва, спрямовував свої напади

на І. Врону, П. Горбенка, А. Комашка, К. Сліпка-Москальцова, М. Маркаренка. Врешті-решт відданий марксистський критик сам став жертвою системи, побудованої на «самоїдстві», яке провокувалося і спрямовувалося тодішнім політичним курсом правлячої партійної верхівки.

Політичні інтриги і розправи, що велися під гаслами очищення від троцькістських і зінов'євських елементів у партії, загострення класової боротьби, спричинили нестерпну атмосферу підозрілості у різних сферах життя. Ця атмосфера визначала особисті взаємини у мистецькому середовищі, схилила до «уходництва», що змушувало творчу інтелігенцію підписувати обурливі листи проти «ворогів народу з вимогами найсуворішої розправи» над ними. Такого характеру листи за підписами М. Бурачека, М. Дерегуса, В. Касіяна, Ф. Кричевського було опубліковано у пресі.

Новим поштовхом до подальшого наступу на творчу інтелігенцію послужила доповідь Й. Сталіна «Про недоліки партійної роботи і заходи щодо ліквідації троцькістських дворушників» на пленумі ЦК ВКП(б) 5 вересня 1937 р.

Редакція журналу «Творчество» (№ 1) не забарилася відгукнутися на неї своєю статтею. У ній вказувалося на те, що у партійних органах і установах культури «гуляла гнила теорія про те, що класова боротьба затухла, і це приспало їх пильність». Вказувалося, що відсутність більшовицької критики дозволила посісти керівні посади у закладах культури бандитам і терористам, а творча інтелігенція заразилася аполітичністю. Малорозвинута критика і самокритика, стверджувалося у статті, не давала можливості серйозно обговорювати творчість окремих художників і критиків. Як на недолік вказувалося на відсутність політвиховної роботи з творчими працівниками, що призвело до «найсерйозніших провалів».

Художня критика в контексті діяльності Спілки радянських художників України

Наприкінці 1930-х рр. активного обговорення набули питання стосовно організаційного оформлення Спілки радянських художників України (СРХУ) та її завдань. Підготовка до створення нової спіл-

ки супроводжувалася виступами у пресі, в яких висувалася необхідність очищення мистецького середовища від «авантюристичних і випадкових елементів». Під вістря критики підпала діяльність її Оргкомітету, який, займаючись організаційною і творчою роботою, виявляв недостатню пильність у боротьбі з ворогами народу.

У підготовчій ситуації з'явилася ще одна нагода звести рахунки з бойчукізмом уже навіть після його остаточної ліквідації. У 1938 р., напередодні Всеукраїнського з'їзду художників, на сторінках журналу «Искусство» (1939, № 5) зі статтею «Розгром бойчукізму і художня освіта» виступив головний редактор журналу «Малярство і скульптура» Г. Радіонов. У своїх нападах він звинувачує школу М. Бойчука як найбільше зло для української художньої культури.

Войовничим спрямуванням відзначалася стаття «Створити Спілку радянських художників України» у журналі «Малярство і скульптура» (1938, № 5). У ній зазначалося, що у царині образотворчого мистецтва, як ніде, знайшли прихисток шкідники різних ґатунків, сприяючи проникненню буржуазної ідеології під виглядом всіляких формалістичних течій.

Пафосом боротьби за утвердження соціалістичного реалізму була проникнута наступна стаття «Завдання Спілки художників» у № 9 журналу. У ній відзначалося, що «дрібнобуржуазна природа старої української дрібнобуржуазної інтелігенції» перешкоджала створенню передової, згуртованої, справді революційної спілки художників.

Перепаало від анонімного автора й АХЧУ за те, що вона, продовжуючи старі традиції реалізму, була далека від революційної пролетарської ідеології і не йшла далі передвижницького епігонства. Таке становище зміцнювало позиції АРМУ і приваблювало до неї молодь, яка не сприймала ні натуралізму речників АХЧУ, ні крайніх виявів формалізму у футуристів, експресіоністів, конструктивістів, безпредметників та інших. Не обійшлося без чергових злісних нападів на АРМУ та її ідеологів М. Бойчука, І. Падалки, В. Седяра.

Гостра критика колишніх творчих об'єднань з розвінчуванням формалістичних тенденцій та націоналістичних ухилів окремих митців пролунала у виступах делегатів з'їзду. Водночас оратори з емоційним піднесенням підтримували політику партії в галузі художньої

культури, здійснення якої покладалося на новоутворену Спілку. Боротьба за чистоту мистецтва соціалістичного реалізму, яка покладалася на правління Спілки, не виключала і наступу на «ворогів народу» у мистецтві, хоча на цей час уже було покінчено з бойчукізмом і всіма формалістичними течіями.

Втім, незважаючи на обстановку огульного паплюження, правління Спілки знайшло мужність піти, мабуть, на безпрецедентний досі вчинок: захистити А. Петрицького від нападок на нього Г. Радіонова, який намагався споріднити його творчість з бойчукізмом.

З самого початку утворення діяльність Спілки висвітлювалася на сторінках преси. Журнал «Образотворче мистецтво» як друкований спілчанський орган регулярно інформував про стан справ у роботі Спілки, вирішувалися проблеми й організаційні прорахунки. Багато уваги приділялося підготовці до виставки «Ленін, Сталін і Україна», яка проходила не зовсім вдало. У ньому постійно висвітлювалася творчість окремим митців, діяльність Київського художнього інституту.

Питання завдань художньої критики на сторінках журналу «Образотворче мистецтво»

У зв'язку з розширенням параметрів художньої діяльності на межі 1930–1940-х рр. постало питання про стан художньої критики та її завдання.

Це питання порушив Г. Радіонов, який опублікував статтю у журналі «Образотворче мистецтво» (1940, №№ 1, 2).

З самого початку автор ставить питання, чому за всіх часів критику, як зазвичай, звинувачують у всіх бідах. Невдоволення мистецтвознавчою критикою, зауважує він, все частіше й частіше чути й від теперішніх художників та громадськості, які ремствують на те, що вона нічому не вчить і нічим не допомагає. Зазначаючи, що докори висловлюють ті, «хто бажає справжньої художньої критики», Г. Радіонов солідаризується з М. Чернишевським, який неодноразово наголошував, що за його часів критика була в немилості за її поступливість, ухильництво і м'якосердність. Її вразливою стороною завжди була і є переоцінка творів украї жалюгідних, внаслідок чого вона й сама опускалася до

рівня тих творів, які вона вихваляє. У такому разі нею можуть бути задоволені ті, кого вона вихваляє. Така «критика критики» виявилася дійсно слушною тоді, коли вона дедалі більше почала сходити на компліментарний тон, вихваляючи видимі і невидимі творчі успіхи.

За традиційною орієнтацією 1930–1940-х рр. на російську культуру, Г. Радіонов, окреслюючи завдання критики, спирається на праці В. Белінського, Г. Плеханова, В. Стасова, М. Чернишевського, підтверджуючи концепцію власного бачення поступу її професійного рівня.

Торкаючись питання присутності критики, він посилається на В. Белінського, який вважав, що критика є «оцінкою художнього твору, прикладанням теорії до практики». У М. Чернишевського він бере міркування, за якими критика має бути вираженням думки кращої частини публіки і сприяти подальшому поширенню в маси. Автор цитує думки Г. Плеханова, який вважав, що критик повинен судити і про зміст, і про форму, він повинен бути і естетом, і мислителем, коротше, ідеалом критики є «філософська критика».

Аналізуючи причини відставання сучасної йому критики, Г. Радіонов слушно зауважив, що рівень класиків критичної думки справді був адекватним рівневі сучасної їм літератури, музики, образотворчого мистецтва. На основі цього умовиводу він робить висновок, що радянське мистецтво при всіх його здобутках ще не досягло такого рівня, що міг би забезпечити високий рівень критики.

Відставання росту критики він пояснює також відсутністю навчальної бази для підготовки фахівців у цій галузі та видавничого забезпечення.

Автор визнає, що критик, аналізуючи зміст у синтезі з формою, не обов'язково має бути художником, але повинен мати розвинуте естетичне почуття. Він не відмовляє йому у праві на індивідуальну мову висловлювань і суджень. При тому як важливу рису критик виділяє її гостроту, що є показником її соціальної функції.

Тут же Г. Радіонов дорікає критикам за їх відірваність від художнього життя і радить їм контактувати з художником безпосередньо з самого початку його роботи над твором. Втім, враховуючи те, що творчість художника є справою суто індивідуальною і сторонне

втручання скорше піде на шкоду, ніж на користь, сентенція автора видається наївною. Проте, вона висловлена у дусі часу, коли перед критикою була поставлена контролююча і регулятивна функція у мистецькому процесі.

Ще одна проблема, яка обговорювалася на початку 1940-х рр., стосувалася професіональних взаємин між художньою критикою і науковим мистецтвознавством. Вони стимулювалися спеціальною постановою ЦК ВКП(б) про літературну критику і бібліографію. У ній наголошувалося на тому, що московські журнали «відзначалися академізмом і в них багато розмов естетствующих мистецтвознавців і критиків».

На постанову відгукнувся в «Образотворчому мистецтві» (1941. №1) Г. Радіонов статтю «Про мистецтвознавчу критику і бібліографію», у якій вказує на пасивне ставлення досвідчених істориків мистецтва до висвітлення питань радянського мистецтва. Однак, ця пасивність була закономірна. Перевага, яку надавали відомі мистецтвознавці вивченню мистецької спадщини, була своєрідним пасивним протестом проти заполітизованості критики.

Художня критика в умовах Великої Вітчизняної війни

У роки Великої Вітчизняної війни українська художня культура, незважаючи на надзвичайно складні обставини, не припинила свого розвитку. Вона була покликана на виконання нових завдань. Одні з художників, перебуваючи на фронті у діючій армії, не пропускали нагоди у спокійні хвилини попрацювати олівцем або пензлем, чим спричинилися до створення образотворчої хроніки війни. Чимало інших доклали свій творчий хист до роботи у фронтових та армійських газетах. Частина художників була евакуйована вглиб країни — до Узбекистану, Казахстану, Туркменії. Тут вони продовжували творчу роботу у різних галузях образотворчого мистецтва. В Уфі (Башкирська АРСР) продовжувало роботу правління СРХУ, яке підтримувало зв'язок з митцями, що перебували на фронті або в евакуації.

Незважаючи на умови війни, не припинялася виставкова діяльність, яка проводилася українськими художниками в евакуації й

відновилися в Харкові та Києві після їх звільнення від окупантів. Продовжували працювати Київський та Харківський художні інститути, які перебували у складі Московського художнього інституту, евакуйованого до Самарканда.

У роки війни було відновлено традиції агітаційно-масового мистецтва часів громадянської війни у формах «Вікон ТАРС», друкованого плаката, журнально-газетної графіки. Вони давали оперативний відгук на актуальні суспільно-політичні та воєнні події.

В умовах війни художня критика і мистецтвознавство практично припинили свою діяльність. Багато періодичних видань перестали друкуватися. Подеколи з'являлися матеріали про окремі мистецькі події та завдання творчої інтелігенції під час війни на шпальтах газет «Советское искусство» та «Литературная газета», у яких позитивно згадувалися українські художники.

Під час війни матеріали про творчість художників, діяльність СРХУ в евакуації епізодично друкувалися у газеті «Література і мистецтво», що виходила в Уфі. Тут було вміщено невеликі рецензії на творчі звіти М. Дерегуса, В. Касіяна, І. Плещинського та інших художників, що експонувалися у в уфімському художньому музеї (1942. №4).

Про діяльність творчої інтелігенції повідомляла і періодична преса тих республік, де перебували культурно-мистецькі заклади, евакуйовані з України. Творчість художників інколи висвітлювалася у фронтових газетах, що розповсюджувалися на тимчасово окупованих територіях. Так, у газеті «Патриот Родины» (1943. 23 листопада) було надруковано статтю «Живопис, народжений в боях», у якій йшлося про фронтові рисунки С. Єржиковського, зроблені під час боїв за Сталінград, які за словами автора, відзначаються динамічністю і вдало передають дух фронтових подій.

Під час війни, незважаючи на несприятливі умови, влаштовувалися фронтові виставки, на яких експонувалися плакати, рисунки, листівки і були оцінені як такі, що відображають «славну бойову історію». Роботі українських художників на фронтах війни, мистецькому рівню плакатів та листівок К. Трохименко присвятив статтю «Героїка народу в образотворчому мистецтві» (Правда України. 1944. 2 травня).

Мистецьке життя перших повоєнних років у відображенні художньою критикою

Після звільнення України від гітлерівських окупантів і повернення культурно-мистецьких закладів з евакуації розпочалося організаційно-творче налагодження художнього життя.

У травні 1944 р. відбувся пленум СРХУ. У великій доповіді, виголошеній головою правління О. Пащенком, було відзначено велику творчу роботу багатьох художників. У ній наголошувалося на значних заслугах художньої публіцистики та її мобілізуючій ролі у масово-політичній і виховній роботі в умовах війни. Були поставлені питання про найшвидший розвиток батального історичного та портретного жанрів, про створення діорам про оборону Міст-Героїв.

Заторкнув О. Пащенко і проблему національної форми, засудивши бойчукістів та їх прихильників.

З перших повоєнних років стали влаштовуватися республіканські виставки. Досить численне місце посіли українські художники на всесоюзних виставках, що майже щорічно влаштовувалися у Москві. Нагодою для виходу українських митців на всеоюзну арену були виставки їх творів під час днів української культури і мистецтва у столиці. Проведення таких виставок висвітлювалося і коментувалося центральною пресою, зокрема журналом «Искусство».

Внаслідок такої практики процеси, що відбувалися у мистецтві республіки, легше включалися у всесоюзний контекст і ставали підконтрольними центральним керівним органам та проведенню єдиної культурної політики.

Цьому завданню певною мірою підпорядковувалася діяльність Академії мистецтв СРСР, реорганізованої у 1947 р. зі Всеросійської академії мистецтва. На Академію було покладено функцію творчого та науково-дослідного центру у галузі образотворчого мистецтва. Наділена широкими повноваженнями впливу на мистецький процес і забезпечена висококваліфікованими кадрами, вона здійснювала широку роботу з дослідження класичного реалістичного мистецтва та вироблення теоретичних основ мистецької практики. Тож думка, сформована в її середовищі, сприймалася у периферій-

них колах як авторитетна рекомендація щодо мистецьких та ідеологічних критеріїв. Крім того, наукові розробки здебільшого зосереджувалися на тлумаченні партійної політики у галузі культурно-мистецької діяльності і виробленні рекомендацій для керівників у цій діяльності.

Координуючу і направляючу функцію у всесоюзному масштабі прибрала і Спілка художників СРСР, якій підпорядкувалися республіканські спілки як складові ланки в її структурі.

Тож думки і критерії, які вироблялися у центрі, легко поширювалися на периферію. Заради справедливості варто зауважити, що центральна московська критика сформувала думку про високий рівень творчості українських митців, який вони продемонстрували у перші повоєнні роки, безвідносно навіть до кон'юнктурної тематики, яка забезпечувала «прохідний бал» на виставки.

Особливо прихильно критика поставилася до широкомасштабних, за тодішніми мірками, творів на теми Великої Вітчизняної війни («Нескорені», 1946, та «Чорноморці», 1947, В. Пузиркова, «Партизани» С. Отроценка, «Повернення» В. Костецького, «У дні окупації», 1947, М. Хмелька та інших). Вагомий резонанс справило полотно Г. Мелехова «Молодий Тарас Шевченко у майстерні Карла Брюллова» (1947). З великим пафосом прозвучали теми мирної праці у картинах О. Максименка «Господарі землі» (1946), Т. Яблонської «Хліб» (1949), І. Глюка «Лісоруби» (1954).

Широку увагу привернули жанрові твори С. Григор'єва, які, на думку критики, помітно вплинули на розвиток не тільки українського, але й усього радянського побутового живопису.

Певні зрушення, на думку критики, відбулися у пейзажному живописі у напрямі розширення його тематики і мотивів. Нею відзначалася поетичність краєвидів закарпатських художників, сільських пейзажів Д. Безпечного, міські пейзажі — картини С. Шишка.

Як позитивне надбання у портретному жанрі заохочувалася тенденція до створення образів видатних сучасників.

Менш широкими, хоча, за визначенням тогочасної критики, і політичними, були набутки у галузі станкової графіки, тон у якій у повоєнні роки задавали такі визнані митці, як кияни М. Дерегус,

В. Касян, О. Пашенко, львів'янка О. Кульчицька, харків'яни Г. Бондаренко, Й. Дайц, В. Мироненко.

Непросто складалися справи у книжковій графіці, до якої, крім власне графіків, було залучено великий загін живописців, які працювали як ілюстратори видань з художньої літератури. У цій галузі було створено низку ілюстраційних циклів, які позитивно були оцінені на II Всесоюзному з'їзді художників. Проте, за характером виконання вони ближче співвідносяться зі специфікою станкової графіки і живопису, ніж книжкового мистецтва.

Серйозне занепокоєння викликав стан у галузі плаката і сатиричної графіки через слабке її поповнення молодими митцями.

Предметом обговорення у пресі та керівних органах СРХУ стали питання про збереження самобутності народного та декоративно-ужиткового мистецтва.

Однак, обговорення, постановка творчих проблем, оцінки творів і характеристики мистецьких процесів були однобічними і замикалися у рамках критеріїв соціалістичного реалізму.

Так, зокрема, представницька всесоюзна художня виставка 1947 р. викликала не лише схвальні відгуки про творчість українських художників, але й дала привід для початку нових звинувачень і політичних інсинуацій. Підставу дали сумнозвісні постанови ЦК ВКП(б) «Про оперу “Великая дружба” В. Мураделі» від 10 лютого 1948 р., «Про журнали “Звезда” і “Ленинград”» та інші партійні документи.

Відгуки на ці постанови, що затаврували «безрідних космополітів», «націоналістів», «сіоністів» та інших «ворогів», оперативно з'явилися у центральній та республіканській пресі.

У такому плані у журналі «Искусство» (1948. № 1) з'явилася виключно критична редакційна стаття «Мистецтво на службу народові». У ній вказувалося не лише на загальні відхилення від «генерального курсу» радянського мистецтва, але й називалися конкретні винуватці, які припустилися «збочень» у відхиленні від цього курсу. Українським художникам (З. Толкачову, П. Гевеке) дорікали за «пристрасть до хворобливого експресіонізму, смакування страждань, утрату віри у красу, духовність людини», що розцінювалося як

«симптоми небезпечної та шкідливої тенденції у мистецтві Радянської України».

Виступи центральної преси дали привід для розгортання у республіканській пресі широкої кампанії боротьби з «космополітами», «буржуазними націоналістами» та «формалістами».

Втім, ще до прийняття названих постанов в українських газетах друкувалися статті про нібито нездорові симптоми у творчості художників. Так, зокрема, про рецидиви національної обмеженості в українській тематичній картині та наслідування творчих методів художників європейських шкіл йшлося у статтях Л. Владича, опублікованих у газетах «Радянське мистецтво» (1947. 17 серпня, 27 серпня, 2 липня, 3 вересня), «Сталинское племя» (1948. 26 серпня). Хоча в інших виступах цей активний критик був спроможний об'єктивно, на основі високопрофесіонального аналізу визначити певні мистецькі набутки у дусі тогочасних тенденцій.

Різкими були виступи С. Раєвського, спрямовані на боротьбу з «буржуазними націоналістами і космополітами» (Київська правда. 1947. 1 жовтня; Радянське мистецтво. 1947. 15 жовтня).

Жорсткій критиці було піддано творчість багатьох художників на розширеному VI пленумі СРХУ 17 травня 1949 р. «Рецидиви буржуазно-націоналістичних тенденцій і національної обмеженості» було виявлено у творах М. Дерегуса («Хмельниччина»), І. Шульги («Пісня запорожців»). А в пейзажах М. Глуценка, В. Мироненка, Г. Світлицького, С. Шишка — реакційну романтизацію, оспівування патріархальщини.

В черговий раз було звинувачено З. Толкачова як «прихильника західного занепадницького мистецтва», провідника космополітичних поглядів у графічних серіях «Окупанти», «Майданек», «Квіти Освенціма».

Антипатріотичним було кваліфіковано триптих В. Овчинникова «Бабин Яр (Дорога приречених)».

У «войовничому екстремізмі» та формалізмі звинувачувався Я. Муравін.

За небажання «перебудовуватися» або ж за надто повільні темпи особистої перебудови критикувалися західноукраїнські митці старшої генерації. Вони звинувачувалися у декаденстві, формалізмі,

індивідуалізму, демонстративному відході від сучасної радянської тематики. «Дворушників та космополітів» було знайдено в особі харків'ян Зубарева, В. Ермілова, Крайнева, а у творах А. Страхова виявлено натуралістичні тенденції.

У програмному дусі воєвничої кампанії у 1948 р. зі статтею «Про недоліки книжкової графіки України» у журналі «Искусство» виступив В. Касіян. Він піддав огульній критиці твори багатьох художників-ілюстраторів, вишукуючи у них формалістичні, занепадницькі, натуралістичні та інші впливи «сучасної загниваючої культури Заходу».

Навряд чи В. Касіян, лояльний і доброзичливий до своїх колег у побуті, був щирий і послідовний у їх критичних оцінках. Радше він, як керівна особа на тодішній посаді голови правління СРХУ, змушений був йти на угоду офіційній лінії. Тим більше, що й сам він зрікався колишніх «гріхів» раннього періоду, коли перебував під безпосереднім впливом західноєвропейських шкіл. Саме тому він і виступив у «Київській правді» (1948. 19 червня) проти свого біографа М. Чубаря, який у своїй книзі про нього нагадав про його минуле.

Втім, не уник критики і сам В. Касіян. Про те ж саме минуле, яке заважає йому виявити достатню активність в організації спілчанської роботи та очолити «справжню боротьбу за перебудову творчої роботи художників України в реалістичному напрямку», йому нагадали на пленумі СРХУ 1949 р.

Художня критика кінця 1940-х років під ідеологічною «опікою»

Як і мистецьке життя, художня критика в умовах тоталітаризму перебувала у залежності від кон'юнктурних обставин і сама підпадала під партійно-ідеологічну цензуру. Те, що вона має бути рупором партійних ідей, неодноразово декларувалося у відповідних постановках. Про її стан і чергові завдання щоразу йшлося у пресі та на представницьких зібраннях творчої інтелігенції при підбитті підсумків чергових ідеологічних кампаній.

У 1948 р. в журналі «Искусство» (№ 5) була опублікована стаття «Про завдання художньої критики». У ній йшлося про те, що критика

й теорія мистецтва покликані розкрити й узагальнити нові закономірності розвитку радянського мистецтва, покликані розкрити й узагальнити нові закономірності розвитку радянського мистецтва, «показувати нові якості соціалістичного реалізму». Закликалося до боротьби на два фронти, «з впливами буржуазного формалізму та натуралізму, упаданням перед сучасною буржуазною занепадницькою культурою, безідейністю та аполітичністю».

На початку лютого 1949 р. відбулася сесія Академії мистецтв СРСР, що була присвячена проблемам теорії і критики радянського образотворчого мистецтва.

У рішенні сесії як позитивне явище відзначалося, що «передові критики і мистецтвознавці активно борються за проведення партійної лінії на теренах образотворчого мистецтва за утвердження принципів соціалістичного реалізму у творчості радянських художників, викривають антипатріотичні, буржуазно-націоналістичні впливи на наше мистецтво». Відзначалося, що ідейні помилки і зриви критиків викликані недостатнім опануванням учення марксизму-ленінізму і низьким ідейно-теоретичним рівнем.

На сесії це питання порушувалося й у СРХУ. У звіті про роботу Спілки за друге півріччя 1947 р. секція критики та мистецтвознавства визнавалася найбільш відсталою, а стан критики вкрай незадовільним. Відзначалося, що критики і мистецтвознавці не лише не викривають хибних і ворожих явищ декадентщини та низькопоклонства перед буржуазним Заходом, рецидивів буржуазного націоналізму та проявів національної обмеженості, але й самі припустилися грубих націоналістичних помилок і перекручень у висвітленні історії українського мистецтва. Вказувалося на те, що відірваною від сучасного мистецтва залишається значна кількість мистецтвознавців, які працюють у музеях.

Про хиби націоналістичного характеру, що їх припустилися мистецтвознавці Я. Затенацький, Б. Бутник-Сіверський та інші, йшлося на нараді секції критики і мистецтвознавства та у звіті про роботу СРХУ за 1948 р. Пристрасті навколо цього питання розгорілися на загальних зборах художників Києва 27 вересня 1948 р., проведених у відповідь на дискусію про вплив формалізму і натуралізму на творчість радянських

художників. Вони знову спалахнули і після декількох статей у пресі, у яких критикувався Я. Затенацький за його помилкові позиції.

Нова хвиля звинувачень на адресу всієї радянської творчої інтелігенції прокотилася після опублікування 28 січня 1949 р. у «Правде» статті про необ'єктивну оцінку окремими театрознавцями спектаклів, у яких прославляється радянська дійсність. Галаслива кампанія, піднята проти театральних діячів, перекинулася і на художню критику. У статті «На антипатріотичних позиціях» (Радянське мистецтво. 1949. 23 лютого) було піддано «анафемі» Д. Антоновича, І. Врону, Я. Затенацького за прояви буржуазного націоналізму та підтримку художників-формалістів.

Втім, обмежені газетні площі, відсутність спеціалізованих видань звужували поле діяльності художньої критики. Відтак, обговорення питань, що стосуються її компетенції та її стану, регулярно виносилося на спілчанські форуми, на яких на основі ідеологічної демагогії проводилися «викривальні» акції, під які підпадали як колишні «грішники», так і новочасні ортодокси.

Особливого апогею «критика критики» у цьому плані досягла наприкінці 1940-х рр. Прорахунки вишуковувалися навіть і там, де їх не було, бо критикувалися справді посередні за мистецьким рівнем твори. За це перепаало Л. Рабиновичу, який насмілився критикувати оформлення вистав за слабкою, але кон'юктурною драматургією. Перепаало йому й за те, що в інших статтях він дорікає молодим художникам Думенку, Манцю, Гуторову за «батальний традиціоналізм» і «традиціоналістичні прийоми» і тим самим виступає проти російської реалістичної батальної школи.

Вкотре було поставлено на карб І. Вроні як колишньому ідеологові бойчукізму та АРМУ те, що він намагається виправдати історичну значимість формалістичних течій у мистецтві й архітектурі 1920-х рр. і «свого часу виступав проти впливів російського мистецтва на Україні».

За перекручення історії українського образотворчого мистецтва та пособництво націоналізмові звинувачувався і Я. Затенацький, у якого його опоненти знайшли текстуальні аналогії з «писаннями І. Врони». При цьому йому адресувався докір за кількарічне

мовчання відносно останніх досягнень українського мистецтва. Зазнав утисків відомий львівський мистецтвознавець М. Драган, звинувачений у проявах націоналізму. На серйозні упущення і промахи було вказано Л. Владичу за неточну оцінку впливів західних та японських майстрів на російську кольорову ліногравюру, недостатньо глибокий критичний аналіз помилок закарпатських художників. Не уникнув осуду і С. Раєвський за позитивну оцінку «порочної» творчості З. Толкачова.

Мистецькі проблеми у художній критиці першої половини 1950-х років

Початок 1950-х рр. ознаменувався кількома великими всесоюзними виставками у Москві, а також республіканськими і обласними. Вони давали підстави осмислювати нові набутки у галузі живопису, скульптури, графіки та їх різновидах. З'явилися перші повоєнні твори монументального живопису і скульптури.

У той же час не припинялася «ідеологічна робота» з викорінення явищ формалізму та проявів націоналізму. Вона «підігривалася» критикою в «Правде» опери О. Данькевича «Богдан Хмельницький» і надрукованою там самою статтею «Проти ідеологічних збочень у літературі», у світлі якої у вересні 1951 р. відбувся спеціальний ІХ пленум СРХУ. На ньому знову критикувалися за націоналістичні збочення Я. Затенацький та Б. Бутник-Сіверський, а за формалізм — художники П. Гевеке, Б. Кратко, Л. Муравін, Д. Шавикін, за огрублення образів радянських колгоспників — Г. Дроздова, І. Єфраїмсон, В. Петров, які «не зробили з критики належних висновків».

Пленум звернув увагу на те, що творам українських художників властива обмеженість, зокрема слабе відображення праці робітничого класу, що не дає правильного уявлення про Україну.

На початку 1950-х рр. активізувалася діяльність українських мистецтвознавців, які звернулися до опрацювання монографічних тем, присвячених творчості художників-реалістів ХІХ століття і радянського періоду. Частіше стали з'являтися публікації про творчість українських художників у московських журналах.

Показовою щодо критичної тональності є стаття В. Касіяна «Про художників книги Радянської України», опублікована у 1952 р. у журналі «Искусство» (№ 4). У ній автор стверджує, що за останні роки відбулися великі зрушення в галузі оформлення книги, досягнуті значним колективом фахівців. Вочевидь на позитивну оцінку вплинула і думка московських критиків про книжкову продукцію України, які відзначали її самобутність і високий професійний рівень.

Матеріали мистецтвознавців і художніх критиків публікувалися в українських літературних і громадсько-політичних журналах. На їх сторінках виступали і такі відомі митці, як М. Деревус, В. Касіян, О. Пащенко, К. Трохименко, О. Шовкуненко, В. Яценко. Проте, ці видання орієнтувалися на «середнього» читача і друкували матеріали популяризаційного характеру. Тому гостро відчувалася потреба у виданні, яке піднімало б проблемні питання творчості і було б розраховане на професійну аудиторію.

Таке видання з'явилося із заснуванням журналу «Мистецтво», перший номер якого вийшов у світ наприкінці серпня — на початку вересня 1954 р. Втім, багатопрофільність журналу, який обіймав висвітлення питань у галузі кіномистецтва, музики, театру, образотворчого мистецтва, його невеликий обсяг і двомісячна періодичність давали вельми небагато простору для охоплення різносторонніх аспектів художнього життя. Тож за окремими винятками переважали матеріали інформаційно-оглядового характеру.

Одним з таких матеріалів був огляд В. Яценка виставки, присвяченої 300-річчю возз'єднання України з Росією, надрукований у першому номері за 1954 р. У ньому автор наголошує на зацікавленості історичною тематикою, що суттєво збільшилася. Здобуток побутового жанру він побачив у правдивому відтворенні життя і зауважив, що не всі картини хвилюють глядача. Проте недооцінив картини Т. Яблонської «Біля Дніпра» та «У саду», у стилістиці яких проявилися нові тенденції, симптоматичні для наступного поступу.

Підсумкам розвитку українського мистецтва за перше повоєнне десятиріччя була присвячена стаття П. Говді «Питання, що вимагають розв'язання», опублікована у другому номері за 1956 р.

Відзначаючи певні досягнення українських митців, П. Говдя висловив слушні критичні зауваження щодо зниження активності роботи багатьох художників над тематичною картиною. Він дорікає їм за те, що вони зайнялися писанням незначних пейзажів, дріб'язковими побутовими сюжетами, а скульптори — невеличкими статуетками та жанровими сценами. Проте свою критику він проводить досить дипломатично, не переходячи на особисті звинувачення будь-кого. Він визначає лише загальні недоліки, що, на його думку, обумовлені зниженням ідейно-виховної роботи та поверховим знанням життя.

Наступна стаття П. Говді «Назрілі питання» у першому номері за 1957 р. була присвячена апологетиці соціалістичного реалізму як єдино правильного творчого методу, що виключає формалістичне трюкацтво і групівщину, розвиває наступальний дух, забезпечує розвиток творчої індивідуальності. Безумовно, П. Говдя дотримувався офіційних поглядів, але, як людина освічена, розумів обмеженість партійної концепції в оцінках надбань як світової, так і вітчизняної художньої культури. Радячи вторувати російським передвизникам, він не заперечує користі від засвоєння формальних, передусім колористичних, надбань імпресіонізму, який на той час ще був обставлений нищівною критикою.

У цьому ж першому номері журналу була опублікована стаття В. Кудіна «Відверта розмова». У ній автор полемізує з польськими дослідниками, які ставлять під сумнів метод соціалістичного реалізму і говорять про його безперспективність як породження сталінізму. Як аргумент на захист цього методу він наводить безліч марксистських цитат та намагається довести свою слушність на прикладах великої кількості реалістичних творів. При цьому він не заперечує тих втрат, що сталися у мистецтві з середини 1930-х рр. Таке визначення було уже симптоматичним для нових віянь другої половини 1950-х рр.

Художня критика на переломному етапі розвитку образотворчого мистецтва (друга половина 1950-х років)

Завершення останнього етапу «Сталінської доби» ознаменувалося настанням часів «Хрущовської відлиги». Передвісниками нових

віань, коли поменшало славослів'я, компліментарності і критика стала стриманою, виваженою та конструктивною, стали II з'їзд художників України, що працював у Києві 3–7 квітня 1956 р. та I з'їзд художників СРСР, робота якого тривала з 28 лютого по 8 березня 1957 р. в Москві, на яких йшлося про ці позитивні зміни у мистецькій практиці та у царині художньої критики.

На українському з'їзді було відзначено зрослої питомої ваги українського мистецтва у загальносоюзному масштабі і піддано критиці негативні тенденції у його розвитку.

Стосовно станкового живопису було визнано, що на ньому шкідливо позначилася «теорія безконфліктності», що спрямувала художників до вибору дріб'язкових побутових тем. Внаслідок цього з'явилася велика кількість поверхових і навіть відверто фальшивих творів.

Інша крайність виявилася у лакуванні дійсності, зображенні офіційних подій, зовнішній парадності та помпезності, протокольній описовості. Особливо наголошувалося на тому, що під впливом культу особи Сталіна значний загін кращих митців змушений був працювати над помпезно-парадними, а в своїй суті антиісторичними творами. За таких обставин у складні умови був поставлений розвиток історичного жанру, у якому навіть композиційна та живописна майстерність нерідко не дозволяла уникнути елементів парадності і певної театралізації.

Подібні риси позначилися на творах історико-революційного та багатьох інших жанрів. На парадну офіційність хибували і живописні портрети.

У повоєнні роки збільшилася питома вага пейзажних творів в експозиціях виставок. Проте, як зазначалося, у них не завжди знаходили належне відображення ознаки нових перетворень. Значна частина їх мала етюдний характер.

Незважаючи на те, що у повоєнні роки з'явилися цікаві твори монументального живопису, довелося визнати, що він хибує на схематизм, одноманітність композиційних рішень та сюжетів. Як правило, у настінних та плафонних розписах за кількома напрацьованими схемами з незначними варіаціями здебільшого зображаються пара-

ди, демонстрації, зустрічі, урочистості. Однією з причин такого стану називалася відсутність належної професійної підготовки кадрів у цій галузі, до якої залучається вузький контингент художників-монументалістів. Давалися взнаки недостатньо розроблена теорія і мало вивчена практика монументального живопису.

У повоєнний період відбулися деякі зрушення у галузі театральнорекордаційного мистецтва, у якій працювали досвідчені митці старшого покоління та перспективна молодь. Проте і тут спостерігалася бідність задуму, сірість та одноманітність композиційно-образних вирішень, загроможденість сценічного простору пишними декораціями.

Власні творчі проблеми виявилися у розвитку скульптури. Насамперед монументальна, станкова жанрова пластика, монументально-декоративна скульптура та скульптура малих форм були найбільш слабкою ланкою в українській пластиці другої половини 1940-х — 1950-х рр. Їй вадила одноманітність пластичних засобів та убогість композицій, відсутність творів узагальненого характеру. Втім більшменш професійно виглядали втілення історичної та історико-революційної тематики. Помітні були здобутки у жанрі портрета, що посів провідне місце у станковій скульптурі.

Помітніші були досягнення українських графіків-станковистів, що працювали у згуртованих колективах Києва, Львова, Харкова, Одеси, звертаючись до різноманітних технік естетизму.

Непросте становище склалося у галузі плакатного мистецтва. Незважаючи на посилену увагу критики до цього виду мистецтва, у ньому мало відбулося істотних зрушень. Вкрай повільно викорінювався штамп, фотографізм, що нівелювали закличну гостроту ідеї, збіднювали її образне втілення.

Щодо книжкової графіки було зауважено різке збіднення художньо-образних прийомів та звуження технічних засобів. Застосування вугля, туші з чорною аквареллю, тонових розмивок у виконанні ілюстрацій витіснило інші техніки, притаманні мистецтву книги. Ілюстрації на вкладниках майже повністю витіснили ілюстрацію в тексті, заставку, буквицю та інші елементи. Проблемною залишалася культура зовнішнього оформлення з його надмірною пишністю і помпезністю орнаменталізації.

Багато уваги було приділено питанням збереження і розвитку традицій народного мистецтва.

Чи не вперше за багато років було піднято проблему розвитку творчої індивідуальності митця та неприпустимості її нівелювання, що зумовлює одноманітність творів.

Художня критика у світлі переоцінки її діяльності

Не залишилися поза увагою питання художньої критики та мистецтвознавства. При їх обговоренні відзначалося, що значною мірою недоліки критики зумовилися тими ж причинами, які гальмували розвиток мистецтва в цілому. У багатьох відношеннях критика була різко регламентованою і нерідко обмежувалася догматичним розумінням основних засад та принципів соціалістичного реалізму. Певна група художників взагалі була поза критикою. Про натуралізм говорилося у найзагальніших рисах, бо у супротивному випадку критик чи мистецтвознавець, який переступав межу, піддавався серйозній «проборці», оскільки, на думку окремих критиків від мистецтва, вважався проповідником і провідником естетських поглядів.

Після обговорення цих питань художня критика «посмілівішала». В багатьох публікаціях, що друкувалися на сторінках республіканських і всесоюзних видань, констатувалося, що ряд мистецьких творів не витримали випробування часом, що, відгукуючись на животрепетну тему, митець у жертву актуальності приносить художню якість. Чимало картин писалось спеціально до певних дат, пристосовуючись до тематичних експозицій, і писались з ганебною для мистецтва скидкою на тему. Взагалі «у боротьбі з формалізмом прогледіли іншу небезпеку — натуралізм, що по суті означає протокольну байдужу фіксацію баченого, що виключає творче мислення, відбір найсуттєвішого і найтипівішого головного».

Втім, у виступах критиків у пресі не розкривалася корінна причина стильової одноманітності в образотворчому мистецтві. Адже на всіх етапах розвитку мистецтва впродовж 1930-х — 1950-х рр. художня культура в СРСР підпадала під тиск догматичної теорії партійності, народності мистецтва, регламентації його форми, до-

ступної і зрозумілої широким масам, що виключала будь-яку систему умовно-абстрагованого розуміння. Відтак, більшість творів цього періоду можна охарактеризувати як ілюстративний матеріал на теми історії становлення і розвитку радянської держави, показушної демонстрації добробуту та процвітання. Здебільшого такі твори були виконані на належному професійному рівні, але лише в обмежених рамках натуралістичного трактування форми.

Тож уже в самій суті офіційної теорії партійності і народності культурної політики, що здійснювалася на її основі, уже з самого початку її зародження були закладені догми, несумісні зі свободою творчості, що й призвело врешті-решт до застійних явищ у мистецтві.

Послаблення ідеологічних пут розширювало можливості творчої ініціативи, яка дала свої позитивні наслідки на зламі 1950-х — 1960-х рр. і поклала початок руху нонконформістів, молодих художників-шістдесятників. Помітно зріс інтерес до питомо національної культури, зокрема до надбань «проскрибованих» в її історії митців 1920-х — початку 1930-х рр. Хоча їх реабілітація ще надовго залишалася неоднозначною.

Хоча процес оновлення і поступу мистецьких концепцій був уже нестримний, він ще тривалий час розвивався у річищі протистояння мистецького авангарду офіційній лінії.

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА, МИСТЕЦТВО ТА ХУДОЖНЯ КРИТИКА ПЕРІОДУ ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ 1941–1945 РОКІВ

Українські художники, як і всі митці інших союзних республік, з перших же днів Великої Вітчизняної війни віддали свою творчість на озброєння рідного народу. Заклик Уряду — «Все для фронту, все для перемоги!» — став непорушним законом їхнього творчого життя. За надзвичайно складних умов, коли вся територія України була тимчасово окупована гітлерівськими загарбниками, українське мистецтво продовжувало розвиватися, збагачуючись новими цінностями¹.

Багато українських митців, студентів художніх інститутів, учнів художніх училищ і шкіл із зброєю в руках билися проти ворога. Чимало працювало у фронтових та армійських газетах. Під Москвою й Ленінградом, під Сталінградом і на Курській дузі, в Україні, в Білорусії, у Прибалтиці, в Польщі, Чехословаччині, Угорщині, Румунії, Болгарії, боронячи, а згодом і визволяючи рідну землю, брали участь у бойових діях С. Адамович, А. Білостоцький, В. Бородай, О. Будников, В. Болдирев, А. Волненко, С. Грош, І. Гуторов, К. Діденко, С. Єржиковський, К. Заруба, Л. Каплан, М. Каплан, А. Константинопольський, О. Лопухов, В. Любчик, О. Любимський, В. Масик, Г. Меліхов, А. Наседкін, В. Одайник, С. Отрощенко, П. Пархет, Л. Парчевський, Л. Писаренко, А. Пламеницький, В. Полтавець, С. Шишко, А. Хмельницький, А. Хотінок, Г. Яблонський та інші. У фронтових поїздках працювали І. Кружков, С. Кириченко, В. Овчинников, В. Вовченко. У Студії військових художників ім. М. Б. Грекова служив І. Макогон. До роботи в Українському державному видавництві при ЦК КП(б)У, яке 1943 р. розгорнуло свою діяльність у

¹ При написанні цієї статті використані неопубліковані матеріали, що знаходяться в архівах, а також друквані праці українського мистецтвознавця, художнього критика і педагога Л. В. Владича.

Москві, було залучено М. Дерегуса, О. Пащенко, В. Литвиненка, О. Козюренка, Й. Зайця, В. Мироненка та ін. Вони виконували малюнки для листівок, які з військових літаків розкидалися над тимчасово окупованою територією України (тексти до них писали поети М. Бажан, М. Рильський, А. Малишко, В. Сосюра та ін.), оформлювали масові видання художньої та політичної літератури.

Смертю хоробрих полягли в боях живописці Ф. Кличко, П. Нестеренко, П. Сударик, графіки Л. Вербицький, П. Горілий, В. Нерубенко, скульптори Б. Іванов, Г. Пивоваров та ін.

Художники, евакуйовані вглиб країни — до Узбекистану, Казахстану, Киргизії, Туркменії, на Кавказ, на Урал, до країв та областей Сибіру, невтомно працювали тут пліч-о-пліч з митцями інших республік. Засвоївши місцеві національні традиції і цим збагативши свою творчість, вони разом з тим зробили вагомий внесок у художню культуру цих народів.

В Уфі (Башкирська АРСР) продовжувало роботу правління Спілки радянських художників України, яке встановило зв'язки з українськими митцями, що перебували в діючій армії або в інших республіках країни. Разом з Управлінням у справах мистецтв при Раді Міністрів УРСР Оргкомітет розгорнув виставкову діяльність. Виставку творів українських художників, присвячену 25-річчю Жовтня, було відкрито в листопаді 1942 р. в Уфі, а незабаром показано в Москві. Тут експонувалося близько 300 творів живопису, графіки і скульптури. Виставку творів групи українських художників влаштовано в Ташкенті (1944). Українські майстри брали участь у всесоюзних виставках «Велика Вітчизняна війна» та «Героїчний фронт і тил». Вони виступали на численних виставках у столицях та інших містах союзних республік, де перебували в евакуації. Їхні твори демонструвалися на виставках малюнків та етюдів художників-фронтників, які влаштовували політоргани з'єднань та частин діючої армії.

Відкривались і персональні виставки: З. Толкачова — в П'ятигорську (1942), Уфі (1943), Варшаві, Кракові, Лодзі та інших містах Польщі (1944); І. Плещинського в Уфі (1943), Р. Мельничука в Ашхабаді, М. Міщенко в Самарканді (1945). Особливо широко розгорнулася

виставкова діяльність після визволення Харкова та Києва. Було влаштовано виставки: в Києві — до V пленуму Оргкомітету Спілки художників України, «Перший Український фронт» (1944), «Відродження визволеного Донбасу», «Комсомол і молодь Радянської України у Вітчизняній війні», «Партизани в боротьбі з німецько-фашистськими загарбниками» (1945); у Харкові — «Художники України — рідному Харкову», «Виставка творів художників Харкова до 100-річчя з дня народження І. Ю. Рєпіна», «Художники театрів Харкова в роки Великої Вітчизняної війни» (1945). Художні виставки в 1944–1945 рр. було відкрито в Одесі, Дніпропетровську, Полтаві, Львові, Станіславі (тепер Івано-Франківську) тощо. Харків, Київ, Одеса та інші міста познайомилися з виставкою «Ленінградська графіка. 1941–1945».

Тодішній Уряд вживав заходів, щоб у грізну пору війни та тимчасової окупації території України не лише зберегти кадри художників, а й поповнювати їх молодими майстрами. Київський та Харківський художні інститути, евакуйовані до Самарканда (Узбецька РСР), було злито, і вони продовжували свою діяльність на правах Українського відділу евакуйованого сюди Московського художнього інституту. Коли навесні 1942 р. з блокованого гітлерівцями Ленінграда до Самарканда було евакуйовано Всеросійську академію мистецтв і на її базі та на базі Московського художнього інституту тут утворено Об'єднаний інститут Всеросійської академії мистецтв, Український відділ і далі перебував у його складі.

Звичайно, в умовах війни викладачам і студентам було нелегко. Не вистачало художніх матеріалів, коштів на харчування, одягу. Та все ж, за спогадами українських митців і педагогів, а також тодішніх студентів, Самарканд в цей складний час став ніби художньою столицею країни. Тоді в Самарканді окрім українських художників і педагогів працювали такі видатні російські вчені, художники й педагоги, як В. Фаворський, С. Герасимов, І. Грабарь, Матвеев, Є. Кібрік, М. Пунін, Істомін, Р. Фальк, М. Максимов, Чернишов та ін.

31 січня 1944 р. інститут переведено до Загорська під Москвою. Тут, як і в Самарканді, пліч-о-пліч із своїми російськими колегами працювали українські художники-педагоги М. Гельман, К. Єлева,

В. Касіян, І. Штільман. Тут завершили освіту українські живописці й скульптори В. Агібанов, Ю. Балановський, Д. Безуглий, О. Ковальов, С. Кравченко, Д. Фрумїна, Л. Чернов, В. Яценко. Багато студентів, які вчилися тут, завершили навчання в Київському та Харківському інститутах, коли вони відновили свою діяльність у рідних містах незабаром по визволенні їх від гітлерівців.

В грізну воєнну пору Уряд забезпечував художникам потрібні умови для роботи, підтримував їх не лише матеріально, а й морально. В роки війни найвищих почесних звань — народного художника СРСР — були удостоєні В. Касіян, А. Петрицький, О. Шовкуненко. А. Страхову присвоєно звання народного художника УРСР, М. Дерегусу, М. Лисенкові, А. Муравіну, О. Пащенко, М. Шаронову — звання «Заслужений діяч мистецтв УРСР».

У роки Великої Вітчизняної війни в українському, як і в усьому радянському образотворчому мистецтві, на чільне місце знову вийшли його масові і агітаційні форми. Але тепер, на відміну від часів громадянської війни, активно розвивалися й інші види та жанри.

У перші ж дні війни в Києві, Харкові, Одесі та інших містах республіки почали виходити друковані плакати, які випускали видавництва «Мистецтво», редакція газети «Комуніст» та «Агітвікна», випуск яких налагодили Спілка художників України та її місцеві організації. Випускалися й лубки — настінні картини з розвиненим сюжетом та супровідним текстом. В останні місяці війни виходили й меморіальні культурно-мистецькі плакати. Так склалася інша істотна риса плакатного мистецтва цієї буремної пори — жанрова багатоманітність.

Та головними, визначальними рисами були широчінь охоплення плакатом суспільно-важливих тем і його оперативний відгук на актуальні проблеми воєнного часу.

Перші українські, як і російські, плакати воєнного періоду мали загальний характер. Їх змістом було образне розкриття закликів відстояти свободу, незалежність, честь своєї Батьківщини, розгромити й перемогти ворога. Щодо цього характерний твір А. Страхова «Смерть фашизму», який вийшов у Харкові на початку липня 1941 р. Ідею в традиціях «Окон сатири РОСТА» та «Вікон сатири

УкрРОСТА» засобами сатиричної графіки розкрив З. Толкачов у плакаті «Ой і буде морда бита Гітлера-бандита», який вийшов у Києві в червні 1941 р. В цих же традиціях виконано й плакат В. Литвиненка та Р. Мельничука «На тобі українського хліба, ...української сталі, ...української землі!», який тоді ж таки вийшов у Києві.

В цей час художники вирішують і конкретні теми. Для прикладу пошлемося на плакати М. Дерегуса «У кожній радянській жінці ранений червоноармієць знайде матір і сестру», В. Вовченка «В бою гвинтівку твердо тримай, а в тяжку хвилину товаришеві допомагай!», Н. Карповського «Кожне зерно урожаю — снаряд по ворогу!», Є. Світличного «Як знищю ока охороняй фабрики і заводи від диверсантів і шпигунів!», «Агітвікно» О. Довгала «Эх, дубинушка, ухнем...» — про подвиги радянських зенітників.

Під час гітлерівської окупації України плакати, агітвікна, лубки українських художників виходили в Москві, Воронежі, Саратові, Ташкенті, Самарканді, Ашхабаді, Алма-Аті, Фрунзе, Тбілісі, Уфі та багатьох інших містах. Звернені до трудящих союзних республік, плакати мали тексти-заклики не лише російською, а й їхніми рідними мовами. Такі твори Р. Мельничука «Все для перемоги!», «Піклуванням нашим воїни зігріті...», «Дамо фронту більше продуктів тваринництва!» (Ашхабад, 1942), М. Хазановського «Жінки і дівчата! Заступимо чоловіків, які пішли на фронт!» (Уфа, 1942), Й. Дайца на текст Н. Забіли «Їхній дім спалила орда ворогів...» (Алма-Ата, 1942), лубок Г. Бондаренка «Бронебійник Гарифулла Гафуров» (Уфа, 1942) та ін.

Багато плакатів українських художників тих часів побудовано на творчому переосмисленні образів поезії Т. Г. Шевченка. В більшості постає образ великого Кобзаря. Такі плакати й «агітвікна» О. Довгала «Вражою злою кров'ю волю окропіте!», «От де, люди, наша слава, слава України!» (Куп'янськ, 1942), І. Кружкова та С. Отроценка «І вражою злою кров'ю волю окропіте!» (Вороніж, 1942), І. Плещинського «...Будяки та кропива — а більш нічого не виросте над вашим трупом...» (Київ, 1944), Д. Шавикина «...Не втечете і не сховаєтесь! Усюди вас знайде правда-помста!» (Харків, 1944), М. Дерегуса «Оживуть степи, озера...» (Харків, 1944). Наступного року художник до-

повнив цикл восьмим плакатом: «...І вражою злою кров'ю волю окропіте!». В усіх цих творах на першому плані постає образ Т. Г. Шевченка. Великий Кобзар виступає тут як сучасник, що гнівно осуджує звірства гітлерівських катів на окупованій ними Україні.

Слід зазначити, що до образу Т. Г. Шевченка зверталися й російські художники. Так, на одному з «Окон ТАСС», що його створив П. Соколов-Скала (Москва, 1942), зображено великого поета-революціонера. Віршований текст до цього твору написав Л. Первомайський.

Таким же чином художники творчо переосмислювали образи поезії О. С. Пушкіна, І. Я. Франка, Лесі Українки. Йдеться про плакати В. Касіяна «Пора ця великая есть...» з зображенням великого Каменяря (Самарканд, 1942), «Месники дужі приймуть мою зброю...», «Хто волі ще не одцуравсь, нехай іде до бою...», «До тебе думка лине, мій занпащений, нещасний краю...» (всі — Самарканд, 1943), І. Кружкова «Убий, не здамся!» (Саратов, 1942), «Красуйся, град Петров, и стой непоколебимо, как Россия!» (Агітпоїзд Головополітуправління Червоної Армії, 1944) та ін.

До кращих здобутків не лише українського, а й усього мистецтва радянського періоду часів війни належить плакат В. Касіяна «На бой, славяне!» (Самарканд, 1942).

З визволенням Харкова, а далі й Києва тут одразу ж було налагоджено видання плакатів та агітвікон. Їх випускали Укрдержвидав та місцеві філії Художнього фонду СРСР.

Битвам за Україну, за Дніпро, за столицю республіки — Київ присвячені плакати не лише українських, а й російських художників.

Заслуженої популярності у радянських воїнів — учасників битви за Дніпро зажив плакат М. Жукова та В. Клімашина «Україна чекає на тебе, боєць!» (Москва, 1943).

«Фронтowe агітвікно ТАРС» роботи П. Магнушевського «Доблесні воїни українських фронтів завдають нових нищівних ударів по ворогу. Слава героям Дніпра!» (Ленінград, 1943), а особливо плакат В. Іванова «П'ємо воду з рідного Дніпра, питимемо з Прута, Німана й Буга!» (Москва, 1943) так само належать до найпопулярніших тоді творів.

І. Кружков, який у цей час був художником агітпоїзда Головлітуправління Червоної Армії, створив ряд агітвікон, серед яких — «Вперед, хоробрі нащадки Богдана!». Показово, що подібне сюжетне вирішення теми є і в творах російських художників Д. Шмаринова «Слава визволителям України!» (Москва, 1943) та П. Магнушевського «Слава визволителям Києва!» (Ленінград, 1943).

Багато художників відгукнулися на визволення столиці України. Цій історичній події присвячено плакати М. Попенка «Здрастуй, рідний Київ!», П. Супоніна «Київ наш!», твір В. Касіяна з цим же текстом. Оригінально вирішив цю тему К. Агніт-Следзевський в агітвікні «Під славним містом під Києвом».

Героїчною романтикою, могутнім наступальним поривом проіннятий плакат В. Литвиненка на слова В. Сосюри «Не втекти ніколи круку від разючої шаблюки! Ми звільняєм рідний край від фашистських хижих зграй!» (Київ, 1944). Він майстерно закомпонований, сповнений бурхливої динаміки.

Тему визволення України дохідливо, дотепно розкрив О. Довгаль в агітвікні «Від дорогого іменинника — матері-Батьківщині!», яке вийшло в Нальчику (Кабардино-Балкарська АРСР) 22 лютого 1944 р., напередодні 26-ї річниці Червоної Армії.

Про цілковите визволення України від гітлерівських загарбників слідом за Радянським інформбюро сповістили однойменні плакат та агітвікно В. Касіяна та В. Литвиненка «Україна вільна. Слава Червоній Армії!». В. Литвиненко є також автором твору «Україна вільна», який був розмножений трафаретним друком як «Агітвікно Художнього фонду» і водночас десятитисячним тиражем випущений технікою літографії Укрдержвидавництвом.

В. Литвиненкові належить також один з кращих плакатів, які вийшли в історичний день Перемоги, — «Переможцю слава!». Осяяне щастям лице воїна добре передає радісні почуття всього радянського народу.

Відроджується культурне життя республіки, і це, природно, дістає відбиток у чуйному до всього, що відбувається навколо, мистецтві плаката.

В. Касіян, який у 1943 р. в Самарканді виконав тушшю й аквареллю меморіальні плакати до 30-річчя з дня смерті Лесі Українки та

М. М. Коцюбинського (ці пам'ятні дати урочисто відзначила громадськість стародавнього узбецького міста разом з дітьми російської і української культури, які перебували тут в евакуації), в другій половині 1944 — на початку 1945 р. у Києві створив літографовані плакати до 100-річчя з дня народження І. Ю. Реліна, 150-річчя з дня смерті Г. С. Сковороди, 25-річчя з дня смерті Панаса Мирного.

Журнальна та газетна графіка часів Великої Вітчизняної війни невіддільна від мистецтва плаката.

Малюнки друкувалися у фронтових газетах «Красная Армия», «Во славу Родины», «За честь Родины» та сатиричних додатках до них, у республіканських газетах «Комуніст», «Советская Украина», «Комсомолец України», в газеті «За Радянську Україну», яка видавалася для населення тимчасово окупованих районів України та партизанів тощо. Обличчя газетної графіки часів війни визначають твори К. Агніта-Следзевського, О. Козюренка, А. Каплана, В. Литвиненка, А. Резніченка, Б. Шаповала (Бе-Ша), І. Хотинка, К. Заруби, П. Пархета й багатьох інших.

У журналі «Перець» та його спеціальному додатку «Гірка перчиця» виступали К. Агніт (Следзевський), О. Козюренко, В. Литвиненко, С. Уманський (Самум), Й. Дайц та ін. Малюнки українських художників друкувалися також у періодичній пресі інших союзних республік, де вони перебували в евакуації.

Як правило, малюнки взаємодіяли з супровідними текстами, часто — віршованими. Їх писали російські та українські поети О. Безименський, С. Голованівський, О. Твардовський та ін. Часом авторами супровідних текстів виступали художники (К. Агніт-Следзевський, А. Каплан та ін.).

В останні місяці війни газетна графіка зайняла помітне місце в творчості В. Касіяна. Його малюнки «На Берлін», «Напередодні перемоги», «Радянський прапор перемоги над Берліном» та ін., надруковані в газетах «Радянська Україна», «Правда Украины», «Львівська правда», пройняті пафосом переможного наступу радянських військ, радістю історичної перемоги.

У малюнках учасників Сталінградської епопеї О. Будникова, С. Отрощенко, В. Парчевського, В. Любчика, В. Овчинникова та інших

постають епізоди історичної битви на Волзі, образи її героїв, пам'ятні місця, пов'язані з обороною міста («Будинок Павлова», «Млин», «Мамаєв курган», «Будинок універмагу, де взято в полон фельдмаршала фон-Паулюса, генералів і офіцерів його штабу» тощо).

Фронтіві зарисовки, виконані Г. Меліховим і А. Волненком у Польщі, В. Любчиком у Болгарії та Румунії, П. Борисенком і Г. Яблонським у Чехословаччині, А. Дев'яніним і П. Пархетом в Угорщині, І. Макогонном та І. Першудчевим у Австрії, розкривають благородну визвольну місію радянського солдата, який врятував народи Європи від фашистського рабства.

Учасники останньої битви Великої Вітчизняної війни — штурму Берліна — показали в малюнках переможено столицю фашистського рейху. Руїни Рейхстагу, Кайзерплацу, міст Мольтке, Бранденбурзька брама постають у зарисовках І. Гуторова, М. Каплана, Г. Меліхова. Останньому належить проіннятий схвильованим ліричним почуттям і глибокими роздумами про подвиг радянського солдата малюнок «Ось вона, Шпрее!».

Успішно розвивалися в ці роки й інші види української графіки, зокрема станкова.

Значення самостійного жанрового різновиду графічного мистецтва, який має аналог в літературі (нарис), набули фронтіві зарисовки. Над ними залюбки працювали всі художники, які перебували в діючій армії.

Багатий матеріал, нагромаджений у фронтівих зарисовках, значна частина яких має самостійну художню цінність, прислужився і продовжував слугувати авторам як основа для роботи над картинами та графічними циклами. Показово, що В. Любчик та І. Гуторов у виконаних 1947 р. серіях малюнків «Дорогами війни» та «Про солдата Великої Вітчизняної війни», В. Парчевський у серіях літографій «Шляхами війни» (1954 р.), «Рік 1941» (1962–1965 р.) та ін. зберегли жанрові особливості зарисовок з натури.

До фронтівих зарисовок безпосередньо примикають графічні цикли З. Толкачова та І. Хотінка.

Про стійкість і мужність радянських людей перед лицем загарбників, про звірства гітлерівців на окупованій Україні розповідають

акварельовані малюнки пером В. Касіяна з циклів «Україна бореться» та «Помстися!» (1942–1943 рр.). Другий цикл вийшов окремим альбомом у виданні Самаркандського будинку Червоної Армії. Героям легендарної панфіловської дивізії присвятив сюїту малюнків олівцем «Восьма гвардійська» С. Бесєдін (1942–1943 рр.).

Пильна увага митців до образу людини-воїна й трудівника дістає виявлення в творах портретного жанру. З них слід насамперед назвати виконані у 1942–1943 рр. М. Шароновим портрети визначних діячів української культури — архітектора В. Г. Заболотного, письменників М. Т. Рильського, І. А. Кочерги, В. М. Сосюри, академіка М. М. Федорова та ін.

Загостреною в пору грізних воєнних випробувань любов'ю до рідної землі, безмежно прекрасної і розмаїтої, жвавим інтересом до природи небачених досі країв сповнена пейзажна графіка українських митців.

Велич і красу краєвидів Уралу відтворили: в офортах М. Дергуса, у малюнках олівцем — І. Плещинський. Природі й людям Узбекистану присвятив поетичні офорти й літографії О. Постель.

Чимдалі зростає питома вага естампної графіки у воєнному доробку українських художників, особливо в пору поступового визволення України. Під свіжим враженням баченого і чутого в містах і селах, звідки щойно вигнано гітлерівців, народилися офорти М. Дергуса з серій «Шляхами України» та «Повернення» (1943 р.), літографія О. Довгала «Перші «перехожі» на вулицях Харкова» (1943 р.), де зображено воїнів-мінерів, які знешкоджують фашистські міни, офорти В. Мироненка «Фашисти пройшли», «Вулиця Вільної Академії після визволення Харкова» (1943 р.), кольорові ліногравюри О. Пащенко, на яких зображено зруйновані гітлерівцями архітектурні пам'ятки Києва (1944–1945 рр.). Знову і знову звертаючись думками до звірств, що їх чинили фашисти на нашій землі, В. Литвиненко виконує ліногравюри «Душогубка», «Дядечко, я боюся!», «Гунни ХХ століття». Знову і знову схилиючись перед мужністю наших людей, які не скорилися ворогові, він створює ліногравюру «Рус не здається!».

Тенденції та явища, характерні для графіки періоду Великої Вітчизняної війни, спостерігаємо і в тогочасному українському живописі.

Художники-фронтовики прагнуть узагальнити в тематичних картинах свої безпосередні враження й переживання. Учасник Сталінградської битви С. Єржиковський в 1943 р. пише гуашшю ескізи «Артилеристи», «Зустріч двох фронтів» (Донського й Сталінградського, які взяли в «кільце» й розгромили багатотисячне вороже угруповання), «Бій коло Сталінградського тракторного», «Викурюють» фашистів» та ін.

Живописці, які перебувають в евакуації, присвячують свої полотна героїчним синам народів, серед яких живуть і працюють (Л. Мучник, «Башкирська кінна дивізія в боях за Батьківщину», 1942 р.; С. Бесєдін «Поєдинок» («Герой Радянського Союзу Т. Тахтаров»), 1942 р.).

В останній період війни молоді митці пишуть картини за матеріалами, зібраними на місцях, де недавно точилися бої (Ю. Балановський, «На дніпровських переправах», 1944 р.; Д. Безуглий, «Форсування Дніпра», 1945 р.).

Ці полотна, різні за своїм мистецьким рівнем, цінні як перші спроби образно осмислити й відтворити масовий героїзм радянських людей у вікопомних битвах за нашу Батьківщину.

На останні місяці війни й перші місяці мирного життя припадає робота Т. Яблонської над картиною «Ворог наближається» (1945 р.). В цьому полотні, пройнятому високим почуттям гуманізму, молода художниця правдиво, з великою силою показала, які муки несуть людству фашизм і розв'язувані ним війни. Картина вперше була показана на VIII Українській художній виставці, яка відкрилася в Києві в жовтні 1945 р. Тут же експонувалися дипломні картини випускників першого повоєнного випуску Київського художнього інституту Ф. Самусева «Подвиг сержанта Якова Приходька», А. Чичкана «Помстимося!» та ін.

У 1942–1943 рр. в Уфі О. Шовкуненко продовжує роботу над галереєю видатних діячів української культури, яку започаткував у першій половині 1941 р. портретом П. Г. Тичини. Сюди ввійшли портрети академіків О. О. Богомольця, Б. С. Чернишова, письменників Івана Ле, А. С. Первомайського, архітектора В. Г. Заболотного та ін. Незабаром у Москві написано портрет скульптора Б. М. Яковлєва

(1944 р.) і розпочато роботу над портретом М. Т. Рильського, який завершено в Києві. Над галереєю портретів діячів української культури працював К. Д. Трохименко. За численними етюдами з натури він створив картину «Засідання президії Академії наук УРСР в Уфі» (твір завершено в Києві й показано на VIII Українській художній виставці). В Уфі ним написано портрети Ю. І. Яновського (1942 р.), професора С. І. Маслова (1943 р.) та ін.

Під час війни починає інтенсивну роботу в портретному жанрі В. Костецький. У 1944 р., перебуваючи з групою художників у частинах I-го Українського фронту, він пише портрети-етюди командувача I-ї танкової армії, гвардії генерал-полковника М. Ю. Катуківа, героя Радянського Союзу І. Н. Бойка та ін.

Здавалося б, у тяжку воєнну пору не було належних умов для творчої роботи скульпторів. Тим часом вони інтенсивно працювали, і роками війни датується чимало цікавих творів української пластики.

Героїзований характер мають погруддя Героїв Радянського Союзу Ноя Адамія та Олександра Цурцумія й генерала армії І. В. Тюленєва, які в 1942–1943 рр. створила в Тбілісі Г. Петрашевич.

Простота й ясність пластики, сполучені з певними рисами героїзації, властиві портретам командирів партизанських з'єднань і загонів: двічі Героїв Радянського Союзу С. А. Ковпака та О. Ф. Федорова і Героїв Радянського Союзу П. П. Вершигори, Ю. О. Збанацького та інших, виконані К. Діденком. Роботу над ними скульптор розпочав у 1944 р. в з'єднанні С. А. Ковпака, куди прибув за творчим відрядженням Спілки радянських художників України, а завершив 1945 р. в Києві. На підставі портретів С. А. Ковпака та О. Ф. Федорова К. Діденко згодом виконав погруддя, які встановлені на батьківщині героїв — у с. Котельва на Полтавщині та в Дніпропетровську. У портреті Маршала Радянського Союзу І. С. Конєва (1945 р.) скульптори П. Ульянов та В. Голенецький відійшли від звичного вирішення погруддя, а включили в композицію руку з біноклем, чим сюжетно й образно збагатили твір. І. Першудчевим виконані портрети героїв штурму Рейхстагу майора О. В. Соколовського, сержантів М. А. Єгорова та М. В. Кантарія (1945).

Зворушливою теплотою й ліризмом відзначається образ «Казашки-медсестри» (1942), що його створила в Алма-Аті Л. Блох.

В останній рік війни розширюється коло портретованих. Висока майстерність властива портрету президента Академії наук УРСР О. О. Богомольця роботи Л. Муравіна, на підставі якого автор згодом створив пам'ятник на могилі видатного українського вченого. Портретам художників В. Касіяна та І. Плещинського роботи М. Гельмана властива глибина проникнення в характер людини.

Слід відзначити також погруддя О. Шовкуненка роботи Г. Петрашевич (1944 р.), портрети артистів І. О. Мар'яненка та О. І. Сердюка, що їх створила І. Мельгунова (1945 р.).

Численними творами збагачується й тематична станкова скульптура. В перші роки війни тут значне місце займали композиції, в яких автори прославляли стійкість радянських людей перед лицем окупантів і гнівно таврували гітлерівських катів. Це — горельєфи А. Страхова «Рів смерті», «Женуть у неволю» та його ж таки група «Гунни XX століття» (1942 р.), композиції Я. Ражби «Замучені» (1942 р.), Г. Петрашевич «Жертва фашизму» (1943 р.) та «Нескорена» (1944 р.), ескіз О. Кудрявцевої «Не здамся» (1943 р.) та ін.

Невеличкі композиції з пластиліну у 1942–1943 рр. виконали Л. Муравін та М. Лисенко: «Партизани», «Товариші», «28» (останню присвячено героям-панфіловцям). Та є серед творів цього роду й цілком довершені, наприклад, «Бойова подруга» М. Гельмана (1943–1944 рр.) та «Переправа» І. Макогона (1944–1945 рр.). Останній, як ми вже знаємо, служив у Студії військових художників імені М. Б. Грекова.

Водночас тривала робота над творами монументальної пластики. Хоч вона через воєнні умови обмежувалася проектуванням, виконанням ескізів і моделей, значення її для української скульптури велике і поважне: монументальні ідеї, розроблювані митцями під час війни, дістали втілення в працях повоєнних років.

Найзначнішою і найважливішою з цих праць є конкурсний проект пам'ятника генерал-майору І. В. Панфілову для Алма-Ати, який у 1943 р. розробили Л. Муравін та М. Лисенко. У конкурсі на проект пам'ятника Амангельди Іманову для Кустанаю взяв участь Ю. Біло-

стоцький, який працював в Уфі. Над проектом пам'ятника героям оборони Севастополя працював в Уфі Г. Теннер. Надгробок основоположника башкирської радянської поезії Мажита Гафурі створив (з портретом поета) в Уфі Е. Фрідман.

Українські художники, що працювали в галузі декораційного мистецтва, під час війни беруть активну участь у здійсненні на сценах місцевих театрів вистав національного репертуару, оформлюють спектаклі з української класики та сучасної драматургії. За ескізами декорацій та костюмів, що їх виконав А. Петрицький у Казахському театрі опери та балету в Алма-Аті в 1942 р., здійснено виставу першої казахської національної опери «Жалбир». Балет «Казахська сюїта» в цьому ж театрі в 1943 р. йшов в оформленні П. Злочевського. О. Хвостов-Хостенко, який був головним художником об'єднаного Київського й Харківського театрів опери та балету в Іркутську, в 1944 р. взяв участь у першому сценічному втіленні опери М. Вериківського «Наймичка» за мотивами однойменної поеми Т. Г. Шевченка. М. Драк у Київському українському драматичному театрі імені І. Франка в Семипалатинську в 1942–1943 рр. оформив вистави за п'єсами О. Корнійчука «В степах України» та «Фронт», а в 1944 р. в Державному музичному театрі імені Мукімі в Ташкенті разом з народним артистом СРСР А. Бучмою здійснив першу постановку опери М. Лисенка «Наталка Полтавка» узбецькою мовою. Н. Соболь у Музично-драматичному театрі в Бухарі виконав ескізи декорацій та костюмів до музичної драми «Фархад і Ширін», а у Ферганському театрі — до вистави «Кучкар Турдієв» — про героя Великої Вітчизняної війни, славного сина узбецького народу.

М. Уманський, який разом з колективом Київської кіностудії працював на студії «Мосфільм», що перебувала тоді в Алма-Аті, взяв участь у створенні таких популярних стрічок, як «Олександр Пархоменко», «Нескорені», «Дні і ночі Сталінграда».

Праця українських митців у союзних республіках в роки війни сприяла розвитку, а подекуди й виникненню національних шкіл театрального й кінодекораційного мистецтва.

Українські митці, як і всі радянські художники, з честю вийшли з важких випробувань воєнного часу і виконали свій патріотичний

обов'язок перед рідним народом: сприяли своєю творчістю перемозі над лютим ворогом.

Досягнення українського образотворчого мистецтва у воєнні роки стали однією з передумов його нового піднесення, в пору якого воно вступило одразу ж після переможного завершення Великої Вітчизняної війни.

Висвітлити більш детально організаційну діяльність Спілки художників України воєнного часу в Уфі практично неможливо. Адже в архівах не знайдено ніякої документації. Можна констатувати, що той перелік художніх виставок, видавничі і творчі діяльності в умовах війни є доказом — як самовіддано і напружено працював колектив українських художників.

Окрім того, за свідченням художників і педагогів, що перебували в Уфі, Самарканді, Загорську та інших містах Союзу, відомо, що керівництво Спілки тримало постійний зв'язок з художниками, які знаходилися в діючій армії, працювали у видавництвах, газетах, друкарнях.

Під час війни керівний орган Спілки (більшість членів правління, секретаріат) працював у тому ж складі, який було обрано першим з'їздом художників у жовтні 1938 р. У воєнні роки виконував свої обов'язки голова Спілки художників України О. Пащенко.

Може, у деяких читачів виникне здивування, що, у порівнянні з попереднім розділом, автор занадто детально зупинився на переліку творів, прізвищ художників, кількості художніх виставок, інших заходів, що були зроблені художниками під час Вітчизняної війни. Але автору цих нотаток хотілося якомога ширше показати ту величезну роботу художників у цей трагічний період, розкрити роль мистецтва, яке допомагало воїнам і всім людям країни подолати ворога. За ці три роки українськими художниками було створено стільки художніх цінностей, що у мирний час на виконання такої кількості знадобилось би ціле десятиріччя. Один тільки О. Шовкуненко за два роки війни написав більш як 400 пейзажів і портретів.

Війна ще тривала, а на визволеній території України вже з'являлись ознаки відродження художнього життя. З метою відновлення і

подальшого розвитку художньої культури, за ініціативою Спілки художників Урядом України у 1944 р. приймається ряд важливих постанов, зокрема: «Про організацію виставки “Відбудова звільненого Донбасу”», «Про пам'ятник І. Ю. Рєпіну», «Про утворення ювілейного комітету по відзначенню 100-річчя з дня народження І. Ю. Рєпіна», «Про відновлення і розвиток художніх промислів на Україні», «Про поновлення роботи Центрального будинку художнього виховання дітей Наркомосвіти УРСР» та інші.

Повернулися з евакуації та відновили свою діяльність в рідних стінах Київський, Харківський державні художні та Український поліграфічний інститути. Останній у 1945 р. було переведено з Харкова до Львова, де роком пізніше буде засновано і відкрито Інститут декоративно-прикладного мистецтва (нинішню Львівську академію мистецтв). Прикметою того часу став і травневий пленум Спілки художників України 1944 р. в Києві, започаткувавши її активну роботу вже вдома, незважаючи на складні умови воєнного та повоєнного часу.

Під час роботи пленуму експонувалась художня виставка митців України, на якій були представлені твори переважно на військову тематику — живопис, графіка, фронтіві малюнки, плакати. З великою доповіддю «Українське радянське образотворче мистецтво у Великій Вітчизняній війні» виступив голова Спілки, заслужений діяч мистецтв УРСР О. Пащенко. У доповіді всебічно висвітлювалася діяльність Спілки і творча робота українських художників за цей час.

Природно, що перед художниками, як і перед народом, поставало багато складних проблем, бо фашистами було повністю зруйновано економіку України, знищено міста і села країни.

Доповідач відзначив велику творчу роботу художників О. Шовкуненка, А. Петрицького, В. Касіяна, А. Страхова, К. Трохименка, М. Дерегуса, В. Меллера, М. Шаронова, М. Лисенка, Л. Муравіна, С. Бесєдіна, Ю. Білостоцького, педагогів К. Єлеви, М. Гельмана, І. Штільмана та ін.

У доповіді наголошувалось, що в умовах військового часу визначне місце зайняла художня публіцистика. Агітвікна, плакати, лубки,

виконані українськими художниками в Києві, Харкові, Дніпропетровську, Ворошиловграді, на Уралі, в Алма-Аті, Караганді, Самарканді, Нальчику, Ташкенті та інших містах Радянського Союзу, відіграли і відіграють велику роль у масово-політичній і виховній роботі. В галузі агітаційної публіцистики пленум відзначив активну діяльність художників Толкачова, Довгаля, Дайца, Шавикіна, Литвиненка, Агніта-Следзевського, бригади київських художників з видання агітвікон на чолі з Овчинниковим, Раєвським, а також одеської — очолюваної Широковим — та художників Ворошиловграда — Нікодими́ва, Мухіна, Федченка. Рішенням пленуму вартою високої оцінки була визнана робота художників, співробітників фронтових газет — Каплана, Заруби, Хотінка, Пархети, а також художників, що співробітничали в журналі «Перець». Пленум наголошував на проблемах найскорішого розвитку батального, історичного та портретного жанрів. Як в доповіді, так і в рішенні пленуму говорилося про необхідність створення діорам про героїчну оборону Одеси, Києва, Севастополя, Харкова та ін. міст.

Рішенням пленуму покладалось великі завдання на Художній фонд з відновлення і зміцнення матеріальної бази Спілки, покращення роботи над випуском агітвікон, плакатів, художніх листівок, естампів оригінальних творів. У доповіді О. Пащенко чимало місця було відведено творчим проблемам, які ж, звісно, базувались на основі ідеології тих часів. Торкався він і проблем національної форми в мистецтві. На жаль, в доповіді О. Пащенко різко «пройшовся» по «бойчукістам», а також висловив «свою» думку відносно Олександра Довженка: «...відомий кінорежисер О. Довженко, який досить вперто намагався впливати на розвиток українського образотворчого мистецтва і подеколи збивав наших художників на невірні буржуазно-націоналістичні стежки.

В цьому він, на жаль, знаходив підголосників і в нашому середовищі. Намагаючись закрити своєю особою або вузьким колом все українське образотворче мистецтво, вони на всіх перехрестях галасують — «ми справжні українські художники», а все, що поза нами і все останнє, зроблене нами за двадцять п'ять років радянської влади, закреслюють і зводять нанівець.

Коли повірити Довженкові, то у нас був тільки один український художник ... «бойчукіст» Падалка...»¹.

Навряд, щоб О. Пащенко за своєю ініціативою дозволив собі такий випад проти всесвітньо відомого кінорежисера О. Довженка на такому офіційному зібранні, як пленум Спілки художників. Очевидно, що це була спланована акція, адже вже перед війною діяльністю О. Довженка був невдоволений сам Сталін. Та й окремі положення доповіді стосовно «бойчукістів», шляхів розвитку мистецтва, національних питань відзначались категоричністю суджень. Це був тривожний симптом. Ці «наскоки» були не випадковими. Вони розкрутяться знову з повною потужністю, коли в Україні у другій половині 1940-х рр. розпочнеться новий етап боротьби проти космополітизму і буржуазного націоналізму.

¹ Пащенко О. Українське радянське образотворче мистецтво у Великій Вітчизняній війні: Доповідь на V пленумі Спілки художників України. 1944, листопад // ЦДААМ України. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 7. Арк. 87.

МЕМОРІАЛ МУЖНОСТІ І ГЕРОЇЗМУ

Під час Великої Вітчизняної війни кожна хвилина з її довгих 1418 днів була ознаменована героїчними подвигами радянських людей на фронтах і в тилу ворога. Це були роки трагедій, важких випробувань і, разом з тим, виявлення ідейної стійкості, небаченого героїзму радянського народу, його найвищих моральних і вольових якостей. Наші митці, прогресивні діячі культури зарубіжних країн створили багато різноманітних кінофільмів, творів літератури та образотворчого мистецтва, в яких відображається безмежна відданість Батьківщині, комуністичним ідеалам, самопожертва і мужність радянських людей у боротьбі з фашистською навалою. Безприкладним героїзмом, ідейною зрілістю вражає історія боротьби проти фашистських загарбників членів підпільної організації «Молода гвардія». Про подвиги краснодонців знають люди в усіх куточках землі. Нелюдські муки і катування не похитнули у юних підпільників віри в Перемогу, не зламали їх дух і волю. Тема подвигу «Молодої гвардії» знайшла широке відображення в радянському мистецтві і літературі. А тому перед ворошиловградськими митцями — скульпторами В. Можаяєвим, Г. Слєпцовим, М. Щєрбаковим, архітекторами М. Булкіним, В. Десятинчуком — стояло дуже складне завдання: створити художній твір, в якому б засобами монументальної пластики було сказано нове слово, розкрито нові грані цієї героїчної сторінки Великої Вітчизняної війни. Меморіальний комплекс «Нескорені» в Краснодоні відкрито в 1982 р. на честь 40-річчя створення «Молодої гвардії». Цей величний монумент зведено на місці шурфу шахти № 5, куди у січні 1943 р. фашисти скинули страчених підпільників. Створенню цього оригінального монумента передували 10 років напруженої праці і творчих пошуків. І тим більшої ваги набуває робота митців, адже твір вистражданий серцем кожного. Усі де-



талі майбутнього монумента десятки, сотні разів перероблялись, вивірялись із поживклими вже сторінками героїчної історії краснодонського підпілля. Авторам хотілося знайти нове і водночас незвичне художнє рішення, яке було б характерне саме для цих подій, найвиразніше розкрило мужність молоді, неймовірні муки і страждання зовсім юних героїв, чиї імена сьогодні священні і дорогі всім радянським людям.

Історія боротьби молодогвардійців загальновідома. Але вивчення і перегляд багатотомних архівних матеріалів і документів розкривали перед ворошиловградськими митцями нові факти про діяльність Краснодонського партійно-комсомольського підпілля. Перед авторами постало нелегке завдання: на фоні відкритого простору знайти виразний силует, який би не тільки формально привертав увагу глядачів з відстані, а й організовував би цей простір, пов'язував у єдиний ансамбль насипаний поруч величезний терикон, доцільно і раціонально сполучав усі елементи навколишнього середовища і

підпорядковував їх виявленню основної образно-художньої ідеї пам'ятника. І треба відзначити, що колектив митців успішно вирішив ці проблеми.

Весь меморіальний комплекс витриманий в єдиному строго лаконічному плані. Це стосується як архітектурного планування основної алеї, архітектурно-скульптурних деталей, розміщених на території комплексу, так і самого монумента, вирішеного у вигляді чітких пілонів, в середині яких по вертикалі розміщені скульптурні сюжети, де знайшли відображення трагічні події 1943 р. На початку широкої урочистої алеї, що веде до монумента, встановлена відлита з чавуну (як, до речі, і вся композиція) дата трагічних подій: «1943». Чотири різні за висотою пілони, що піднесли над шурфом колишньої шахти, здалеку проглядаються виразним силуетом і композиційно пов'язані з ландшафтною ситуацією.

При розгляді меморіального комплексу в цілому здається, що іншого художнього рішення не могло й бути, настільки пам'ятник органічно і тактовно вписався в оточуюче середовище. Праворуч від монумента розрізає простір величезний за своїм обсягом терикон, який не заважає сприйняттю основної композиції, а навпаки, асоціативно доповнює сюжетно-сміслову ідею меморіалу, посилює емоційне враження і допомагає в розкритті історичної достовірності подій. Художнє вирішення монумента у вигляді пілонів має символічне значення: вони нагадують сам шурф шахти, а їх кількість і неспокійний художній ритм — чотири роки героїчної виснажливої боротьби радянських людей проти фашистських загарбників. Зовні лаконічні і, разом з тим, неспокійні, динамічні форми пілонів об'єднуються в чіткий силует. Сильне враження справляє пластичне вирішення в композиції фігур, окремих рельєфів, що відтворюють героїчну боротьбу молодогвардійців. Автори не ставили собі за мету передати портретну схожість, але в багатьох образах вгадуються дорогі риси героїв «Молодої гвардії».

Образно-пластичне трактування скульптурних зображень, розміщених на пілонах по горизонталі, — це також авторська знахідка. Наростаюча динаміка подій, а разом і зростання напруженої ритміки композиції починаються з верхніх частин пілонів, весь час



посилуючись, доводяться до кульмінаційного моменту в нижній частині монумента. Відповідно автори тактовно розставляють і психологічні акценти.

Безумовно, зміст скульптурної композиції розкриває трагічну долю членів «Молодої гвардії». Але лейтмотивом усього твору, його ідейно-художнього рішення, насамперед, є утвердження героїки подвигу молодогвардійців, їх незламної волі і віри в щасливе майбутнє. Глибоко емоційні скульптурні зображення пробуджують цілу низку людських почуттів. А їх органічне поєднання з площиною пілонів викликає думки про нашу рідну землю, про її вічність, про безсмертя подвигу борців проти фашизму.

Як у меморіальному комплексі «Нескорені», так і в інших кращих пам'ятниках і монументах, створених на Україні в 1970-ті рр., слід відзначити різноманітність і оригінальність композиційних рішень, багатоплановість образного трактування, широту тематичної спрямованості, а головне — зростання художньої якості творів.

Українські майстри монументальної пластики успішно працюють над створенням пам'ятників і пам'ятних знаків, присвячених боротьбі радянського народу з фашизмом. За останні 10–15 років цей жанр монументального мистецтва переживає значну еволюцію. Виконані композиції відзначаються епічністю, драматизмом і героїко-романтичним наповненням скульптурних рішень.

Такі пам'ятники схвильовано і поетично розкривають теми, пробуджують у глядачів почуття, сприяють їх ідейному і естетичному вихованню. Автори використовують при цьому і значні художні образи, і динаміку та виразну статику, що сприяє передачі глибоких внутрішніх почуттів, мужньої зібраності героїв під час важких випробувань. При оцінці художнього рівня твору монументального мистецтва, насамперед, визначаються його громадянська значимість і емоційна структура, співвідношення документальності, символіки, художньої образності, взаємозв'язок усіх елементів пам'ятника з архітектурно-ландшафтним середовищем. Саме цей принцип і критерій оцінки дозволяє віднести меморіальний комплекс «Нескорені» в Краснодарі до кращих творів монументального мистецтва.

Слід зробити деякі зауваження щодо естетичного опорядження навколишнього середовища, якості благоустрою самої території комплексу. Тут повинна бути створена меморіально-заповідна зона, що потребуватиме значних творчих зусиль, копіткої праці будівельників. Але зробити це необхідно, адже кожного року в Краснодар приїздять сотні тисяч людей з усіх кінців нашої країни, щоб вклонитися священній землі і тим, хто віддав своє життя за мирне і щасливе сьогодення, за свободу і незалежність нашої Батьківщини.

ПРО ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ УКРАЇНИ 1970-х РОКІВ І ПРО ТЕ, ЯК УКРАЇНСЬКІ МИТЦІ 1972 РОКУ В МОСКВІ ВІДСТОЯЛИ СВОЮ САМОСТІЙНІСТЬ

Сторінки історії

У 1970-ті — на початку 1980-х рр. художнє життя України відзначалось великою активністю і напруженістю у виконанні державної програми подальшого розвитку образотворчої культури. Особливо успішно розвивалось монументальне мистецтво. Цьому виду мистецтва тодішнє керівництво України приділяло особливу увагу, вважаючи, що саме воно, маючи героїко-патріотичне спрямування, могло відіграти вирішальну роль у справі патріотичного та естетичного виховання народу і особливо молодого покоління. Саме в ці роки в Україні значно активізувались проектування і спорудження пам'ятників і значних меморіальних архітектурно-скульптурних комплексів. Якщо звернутись до кількісних показників, то цифри є справді вражаючими. Наприклад, за роки VIII п'ятирічки (1966–1970 рр.) споруджено 38 пам'ятників, а за період IX п'ятирічки (1971–1975 рр.) таких пам'ятників було відкрито 94. У роки IX п'ятирічки Управлінням образотворчих мистецтв Міністерства культури України проводилась інтенсивна робота з організації проектування і підготовки пам'ятників для спорудження в наступні роки. За період 1975–1983 рр. в Україні було споруджено 475 пам'ятників та архітектурно-меморіальних комплексів.

Багато творів монументальної пластики 1970-х — початку 1980-х рр. відзначалися високим художньо-професійним рівнем і не мають аналогів у світовій історії монументальної пластики. В першу чергу треба назвати такі архітектурно-скульптурні споруди, як український Музей історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр., удостоєний Ленінської премії (авторський колектив: Є. Вучетич, В. Бородай, В. Єлізаров (керівник), І. Іванов, Г. Кальченко, Г. Кислий, Е. Кунцевич, І. Мезенцев, Ф. Сагоян, Є. Стамо (заступник керівника), М. Фещенко, В. Швецов та ін. Розробку програмного завдання

та тематики меморіалу, діорам, а також станкових живописних, скульптурних і графічних композицій для експозиції музейного комплексу здійснювали експерти та працівники Управління образотворчих мистецтв, Міністерства культури, науковці Інституту історії НАН України, Київського історичного музею під керівництвом начальника Управління образотворчих мистецтв та голови Державної художньо-експертної ради з монументального мистецтва Міністерства культури і мистецтв України та Держбуду України М. Криволапова (протокол і програмне завдання було затверджено 16 квітня 1976 р.). Треба назвати також Пагорб Військової Слави у м. Черкаси (автори Г. Кальченко, Е. Кунцевич, В. Міненко, С. Ранькас), меморіальний комплекс, присвячений героям війни у м. Суми (автори Е. Кунцевич, О. Заваров, І. Ланько), пам'ятник Слави радянським і чехословацьким воїнам, що загинули в боях при визволенні м. Біла Церква (автори В. Борисенко, М. Білик, А. Консулов), меморіальний комплекс у м. Ровеньки Ворошиловградської (тепер Луганської) області (автори В. Запорожець, О. Редько, В. Чепелик, В. Смірнов), меморіальний комплекс, присвячений воїнам, що загинули при визволенні Києва на Букринському плацдармі. Цей визначний твір українських митців теж відзначений Державною премією України ім. Т. Шевченка (автори В. Зноба, С. Захаров, О. Платонов).

До числа великих досягнень української монументальної пластики слід зарахувати і меморіальний архітектурно-скульптурний комплекс у м. Краснодарі на місці загибелі молодогвардійців, відзначений Державною премією України ім. Т. Шевченка (автори В. Можаяєв, К. Слєпцов, М. Щербаков); пам'ятник Т. Шевченку у м. Шевченково (Казахстан) (автори М. Вронський, В. Сухенко), також відзначений Державною премією України ім. Т. Шевченка; пам'ятник на честь проголошення радянської влади в Україні у Харкові (автори В. Агібалов, Я. Рик), відзначений Державною премією України ім. Т. Шевченка; пам'ятник Першій кінній у м. Олесько Львівської обл. (автори В. Борисенко, А. Консулов), відзначений Державною премією України ім. Т. Шевченка; меморіал героїв Аджимушкайської оборони у Керчі (автори Б. Климушко, Є. Горбань, С. Миргородський); монумент Вічної Слави у Рівному (автори В. Вінайкін, М. Мірошниченко,

Ю. Москальцов); меморіальний комплекс у Сумах (автори Е. Кунцевич, О. Заваров, І. Ланько); пам'ятник морякам Дніпровської флотилії у Києві (автори М. Вронський, О. Скобліков); пам'ятник героям Малинського партійно-комсомольського підпілля у м. Малин Житомирської обл. (автори М. Олексієнко, В. Чепелик, Б. Лисенко, О. Абрамов, В. Тищенко, Б. Орехов); героям Жовтневої революції у Києві (автори В. Бородай, В. Зноба, І. Зноба, В. Скибицький, А. Малиновський); пам'ятник жертвам фашизму у Бабиному Яру (автори М. Лисенко, А. Ігнащенко, В. Сухенко, Б. Лисенко, В. Вітрик) та багато інших.

В цей період члени Спілки художників під керівництвом Управління образотворчого мистецтва Мінкультури України здійснювали величезний обсяг творчих робіт з виконання державних замовлень на створення діорам, тематичних полотен для музеїв України і в першу чергу для Музею Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр., архітектурно-музейного комплексу «Історія запорізького козацтва» на острові Хортиця у м. Запоріжжя, музею-діорами на честь героїчного подвигу солдатів і командирів під час форсування Дніпра в районі Дніпропетровська у роки Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр. під командуванням Героя Радянського Союзу підполковника І. Криволапова. Скульптори України, художники виконали також значну кількість художніх творів (тематичні картини, скульптурні композиції, гобелени, графічні серії) для нового приміщення Музею В. І. Леніна (тепер «Український Дім») у Києві.

Необхідно зазначити, що процес проектування і спорудження пам'ятників, створення діорам та інших видів меморіального мистецтва проходив у складних умовах, бо плани були значно більшими, ніж творчі, технічні, виробничі потужності підприємств Держбуду України і Художнього фонду України. За пропозицією Управління образотворчих мистецтв та творчих колективів скульпторів і художників-монументалістів при Управлінні в структурі Міністерства культури України було створене художньо-виробниче об'єднання «Укрхудожпром», за сприяння якого впродовж двох років створено 25 обласних комбінатів та 400 філіалів у містах і районних центрах відповідних регіонів. На «Укрхудожпром» і його художньо-виробничі комбінати покладалось завдання активізувати проектування і

спорудження пам'ятників, підвищити художніми засобами рівень наочної агітації в Україні. У другій половині 1970-х рр. у планах Управління образотворчих мистецтв та Художнього фонду України налічувалось близько 3000 об'єктів щодо організації проектування та спорудження пам'ятників, монументів, пам'ятних знаків та інших творів монументального мистецтва.

Декілька постанов Уряду було прийнято у ці роки з приводу проектування і спорудження пам'ятників у великих містах та обласних центрах України (передбачалось спорудити пам'ятники задля увічнення подвигів нашого народу в роки Великої Вітчизняної війни, поліпшити художнє оформлення міст і сіл, здійснити реставрацію і реконструкцію пам'ятників, що були раніше виконані і споруджені з нетривких матеріалів, а таких в Україні налічувалось більш як 1500). Цілком природно, що великий обсяг державних замовлень та поспішність їх виконання, значна кількість художніх виставок, стислі терміни виконання цих замовлень породжували чималу кількість робіт низької якості.

Республіканська та місцева критика не встигала за такими темпами творчого процесу і нерідко відмовчувалась, «відбуваючи свою повинність» узагальненнями. І все ж з трибун партійних з'їздів, пленумів та з'їздів Спілки художників звучали тривожні голоси з приводу професійного рівня, тематики картин та монументального мистецтва. Більш предметно така критика лунала на засіданнях художньо-експертних рад з монументального мистецтва Мінкультури та Держбуду України.

Всесоюзна критика інколи картала українських художників, звертаючи їх увагу на надмірну заполітизованість у творчості та на відсутність активних пошуків більш виразної пластичної мови, особливо у живописі, що відповідало дійсності. На ці справедливі закиди всесоюзна (московська) критика українські митці реагували болісно. Наближався час, коли українським митцям треба було звітувати у Москві на виставці, присвяченій 50-річчю створення СРСР (1972 р.). Отже, українські митці мали добре підготуватися до такого відповідального іспиту перед московською критикою і всесоюзним глядачем. Цей важливий період в історії художньої культури вартий

того, щоб на ньому зупинитись більш детально, оскільки автор цих нарисів був у центрі цієї складної ситуації. І хоч всесоюзна критика часто звинувачувала українських митців у застої, відсутності новаторів у художній творчості, все ж серед українських художників, особливо молоді, були справжні таланти авангардистського напрямку, що не поступались тодішнім московським колегам — В. Кабаков, Р. Меламед та ін. На жаль, твори такого плану українських митців (Л. Дульфана, О. Дубовика, І. Григор'єва, О. Луцкевича, М. Ванштейна, Я. Левича, Г. Неледа, Г. Пустовіта, В. Патика, І. Остафійчука, В. Барінова-Кулеба, В. Кушніра та ін.) часто відкидали виставкові комітети, до складу яких входили переважно реалісти, що свято намагались оберігати «чистоту ідеалів», контролювали роботу виставкових комітетів, а також Управління образотворчих мистецтв, працівники ідеологічних відділів ЦК Компартії України. Отже, молоді, яка шукала нетрадиційних методів у мистецтві, доводилось інколи складно пробиватись у «фараонівські зали». Але я був впевнений, що у Москві до наших авангардистів як керівництво, так і мистецькі кола поставляться з розумінням. Ця ситуація виключала можливість виставити в експозиції твори вищезазначених художників. Тоді я особисто і окремі працівники Дирекції художніх виставок України пішли на ризик. Для перегляду основних творів художників України, що мали експонуватися у залах Московського Манежу, ми відібрали багато високохудожніх реалістичних творів «ретроспекції» і нових «прохідних». Ці твори були виставлені у Республіканському павільйоні, їх переглянули відділ культури ЦК і тодішній секретар ЦК з ідеологічних питань Ф. Д. Овчаренко. Твори були схвалені, і співробітники Дирекції розпочали готувати їх до відправлення. Необхідно було провести великий обсяг підготовчих робіт (реставрація творів і рам, виготовлення нових рам замість деформованих), готувати описи, акти, тару і матеріали для упаковки творів. Треба наголосити, що це дуже копітка і складна робота, оскільки серед експонатів відправлялось багато живописних і графічних творів, вази і набори зі скла, фарфору, фаянсу, кристалу, дерева, кераміки, що вимагали особливої і обережної підготовки до транспортування.

А тим часом Дирекцією готувались до відправлення твори українських авангардистів під умовною назвою «Молоді художники

України» (за попередньою домовленістю зі Спілкою художників СРСР і Москви, а також зі співробітниками Міністерства культури СРСР ця виставка мала експонуватися окремо від основної експозиції в Манежі — у виставковій залі на ВДНГ СРСР).

Для вирішення багатьох питань щодо організації такої відповідальної виставки мені довелося виїхати до Москви заздалегідь разом з тодішнім головою Спілки художників України В. З. Бородаєм. По-перше, ми вирішили просити керівні союзні органи експонувати твори українських митців у Манежі окремо, бо Україна мала організувати ювілейну виставку разом з білоруськими і молдовськими художниками. За рішенням ЦК КПРС і Міністерства культури СРСР, Спілки художників СРСР, вже відбулися зональні виставки республік Закавказзя, Росії та ін.

Отож, долю українців відносно «самостійної» виставки в Манежі мали вирішити саме ці високі інстанції. Але найскладнішою проблемою було те, що ми мали умовити найвищі союзні інстанції дозволити Україні експонувати твори українських митців у Манежі без участі Білорусії та Молдавії. Справа в тому, що ювілейні виставки, присвячені 50-річчю утворення СРСР, організовувались як зональні. Протягом 1970–1971 рр. відбулися виставки республік Прибалтики, Кавказу, зональні виставки РСФСР (Урал, Сибір, Далекий Схід). Отже, на цей час залишилися тільки Білорусія, Молдавія і Україна, тобто «Південна зона», як тоді називали цей триумвірат. Художні твори цих трьох республік мали експонуватися у Манежі 1972 р. разом. Але у нас з В. З. Бородаєм були інші плани. Ми домовилися, що будемо просити і відстоювати право України виставитися окремо. Працівники Манежу, чиновники середньої ланки, Міністерство культури Союзу категорично відмовилися вирішувати це питання з їх керівництвом. Тоді ми домовилися з Василем Захаровичем діяти самостійно. Вирішено було так: я піду на прийом для погодження цього питання до міністра культури СРСР К. О. Фурцевої, а В. З. Бородай — до голови Спілки художників СРСР М. О. Пономарьова. Я погодився добиватися згоди К. О. Фурцевої, оскільки зовсім недавно був у неї на прийомі з приводу дозволу експонувати виставку творів видатного скульптора Франції А. Бурделя у Києві, яка тоді

експонувалася в Музеї ім. О. С. Пушкіна. Не буду зараз наводити усі подробиці спілкування з цією видатною неординарною жінкою (ці епізоди будуть опубліковані пізніше окремо). Нагадаю лише про те, що багатьом митцям ще й досі пам'ятна ця виставка, яку щодня бажали відвідати сотні киян і жителів інших регіонів.

К. О. Фурцева дуже уважно вислухала моє прохання і попросила прислати від ЦК Компартії України і Міністра культури Ю. М. Єльченка відповідного офіційного листа з чіткими аргументами, які я вже висловив: «Московська критика часто критикує українців заочно, а тепер буде нагода глибоко вивчити нашу школу, де багато спільного з московською і ленінградською, і ми готові провести творчу зустріч з нашими митцями і вислухати слушні поради». Вона підтримала наше прохання і порадила звернутись за згодою до завідуючого відділом культури ЦК КПРС. Під кінець бесіди перепитала мене ще раз: «А ви не боїтесь московських “искусствоведов”?» Я відповів, що ні. «Сміливі люди!» — сказала Катерина Олексіївна, елегантно поправила зачіску і побажала успіхів.

Як з'ясувалося, Василь Захарович теж успішно вирішив питання. Голова Спілки художників СРСР підтримав прохання. Тепер залишилась ще одна, але найвища інстанція. Як поставиться вона до того, що Україна вимагає виставитися самостійно? Коли ми висловили свої наміри завідуючому відділом культури ЦК КПРС В. Ф. Шауро, він вислухав наші аргументи і, хитрувато примруживши очі, звернувся до М. О. Пономарьова: «Ну что, Николай Афанасьевич, Украина много лет стремится к самостоятельности? Давайте на этот раз уступим. Уж аргументы очень весомы». Пономарьов відповів, що Спілка не заперечує. Таким чином, головне питання нашої з Василем Захаровичем місії було вирішено. Набравшись сміливості від такого успіху, я спитав: «А чи можна у виставковій залі ВДНГ СРСР влаштувати окрему експозицію молодих художників України?». Микола Опанасович здивовано спитав: «А чому не в Манежі?». Я пояснив ситуацію, що на відкриття виставки може прибути висока делегація з Києва, а твори молодих авангардистів і модерністів ми не наважились показати в Києві. І детально розповів йому ситуацію в Україні. Оскільки він був прогресивною людиною і орієнтувався в наших

проблемах, то підтримав наше прохання і навіть запропонував у разі потреби направити відповідного листа в Україну. Тепер у мене визрів план щодо творів молоді. Після такої розмови я, мов на крилах, летів до готелю, що розміщувався в приміщенні Постійного представництва України у Москві (провулок Станіславського). Ідея про відправлення такої молодіжної виставки без санкції відділу культури ЦК КПУ і високого керівництва народилася ще задовго до підготовки творів до Москви. Дуже хотілось не тільки мені, а й багатьом художникам і мистецтвознавцям України «втерти носа» московським інтелектуалам, які часом зверхньо ставились до творчості українців як «провінції і далекого хутора». З готелю я зателефонував Ю. Пудову — керуючому Дирекції, щоб він терміново доручив завідувачці відділу Дирекції М. Склярській скласти списки творів молодих художників. Вона задалегідь збирала такі твори і зберігала потай від «всевидючого ока» у фондах на другому поверсі Дирекції.

Отже, у Москву були відправлені твори молодих тоді українських авангардистів окремо на ВДНГ. Коли була побудована експозиція за допомогою одеського художника Л. Дульфана з його московськими колегами, відкривати виставку вирішили без участі всесоюзних і республіканських високих органів. Довелось відкривати виставку мені разом з керівником молодіжної секції Московської Спілки художників.

Московські художники і мистецтвознавці були вражені, вони вперше побачили твори у такому широкому представництві і відкрили для себе багато імен талановитої молоді. Відкриття виставки транслювалось по Всесоюзному радіо. Москвичі високо оцінили творчість своїх українських колег. Виступаючи від московської Спілки, деякі молоді художники дали високі оцінки, була відзначена висока культура живописних творів, їх новаторство. Всесоюзні газети «Известия», «Литературная газета», «Советская культура» та московська преса відзначили великий успіх українських художників.

Тільки через декілька днів у центрі Москви, Манежі, відкрилась основна експозиція, де були присутні високі керівники партійних і урядових структур України (міністр культури УРСР Ю. М. Єльченко, представники уряду і ЦК КПУ (відділу культури)). Відкривали вис-

тавку України міністр культури СРСР К. О. Фурцева та міністр культури України Ю. М. Єльченко. Виставка мала грандіозний успіх. Я на таке не сподівався. Весь час думав, як буду виправдовуватися за свою авантюру з виставкою молодих художників на ВДНГ. Багато переживав, готувався покласти партійний квиток. Але завдяки такому успіху виставок, високій оцінці моєї роботи з організації важливої акції, що її висловили міністр культури СРСР, чарівна К. О. Фурцева і міністр культури України Ю. М. Єльченко, слава Богу, обійшлося.

Враження від виставок, інформацію про їх успіх публікували майже усі центральні газети, і особливо важливим для нас було те, що на цю подію відгукнулась газета «Правда», а також надзвичайно популярні у ті роки «Литературная газета», «Литературная Россия». Пізніше у черговому номері журналу «Творчество», який називався тоді «лівим», була надрукована велика стаття, в якій була дана надзвичайно висока, я сказав би, навіть захоплена оцінка. Було радісно на душі, бо така висока оцінка українській художній школі за півсторіччя її розвитку була дана вперше.

Таким чином, у 1970-х — на початку 1980-х рр. відбулися важливі зміни в історії культури України, значно активізувалось художнє життя, на розвиток образотворчого і народного мистецтва виділялись урядом великі кошти. За цей період Радою Міністрів України було прийнято понад 10 відповідних постанов із зазначенням конкретних заходів і коштів на розвиток національної культури, зокрема на створення належної матеріальної бази для подальшого розвитку образотворчого мистецтва, яка передбачала виділення великої кількості творчих майстерень для членів Спілки, будівництво і реконструкцію виставкових залів у Києві, Львові, Харкові, Ужгороді. Прийнято три постанови щодо подальшого розвитку народних художніх промислів, забезпечення умов для роботи народних майстрів, зокрема, забезпечення дефіцитними матеріалами. Відповідно до цих постанов щороку Управлінням образотворчих мистецтв Міністерства культури разом з Міністерством місцевої промисловості, Спілкою художників, Художнім фондом України організувались виставки творів народних майстрів. Майже усі твори народних майстрів і художніх фабрик, що експонувались на виставках,

закупувались Міністерством культури України і передавались у музеї України (переважно Київський, Канівський, Переяслав-Хмельницький, Музей архітектури і побуту (Пирогово) та ін.).

Висока оцінка творчості українських митців, належний рівень організації виставок у Москві, оригінальне рішення експозицій цих виставок мали позитивні наслідки. Міністерством культури СРСР майже вдвічі були збільшені ліміти і кошти з бюджету СРСР для України на придбання творів образотворчого, народного та декоративно-ужиткового мистецтва, проектування пам'ятників з усіма необхідними проектно-кошторисними документаціями для їх спорудження. Згадувані події — уже історія. Нинішнє покоління митців і науковців має доволі приблизну уяву про умови розвитку художньої культури в ці роки, оскільки періодика, в якій друкувалися відгуки про ці події, стала бібліографічною рідкістю. В цьому збірнику доречним буде ознайомити сучасних читачів, мистецтвознавців з публікаціями критиків в республіканській (Л. Владич) та союзній (Ю. Халамінський, І. Купцов) періодиці 70-х років, які висвітлювали ці події.

Високий професійний рівень українського радянського мистецтва, в тому числі і монументальної пластики, матеріально та морально заохочувався. У 1970-х — на початку 1980-х рр. більш як тридцять митців (науковців, художників, скульпторів, архітекторів) були удостоєні Ленінської, Державних премій Союзу та України переважно за твори, які виконувались на замовлення Управління образотворчих мистецтв Міністерства культури України.

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО, КУЛЬТУРА ТА ХУДОЖНЯ КРИТИКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Здобутки чи втрати?

В сучасній критиці існують різні погляди відносно естетичних цінностей творчого здобутку митців радянської доби. Одні — перекреслюють досягнення реалістичної школи і так званого методу «соціалістичного реалізму», інші не визнають досягнення українських авангардистів, мотивуючи тим, що перші мають вплив комуністичної ідеології, а другі за своєю філософською та формально-художньою структурою не відповідають українському менталітету, бо не мають у своїй основі сталих традицій, які витікають з часів трипільської культури.

З цього приводу автор на прикладі художнього процесу України 1970-х — початку 1980-х рр. висловлює своє бачення цієї проблеми. Протягом останніх століть на розвиток української культури впливали різні ідеології і, незважаючи на існування таких ідеологій, українське мистецтво має своє національне обличчя. Дійсно, в період радянської доби в творчості українських художників домінували історико-революційна тема та колгоспно-робітничка. Для розкриття цих тем у творах живопису залучались найвидатніші українські митці. Їх твори позначені високою професійною культурою та національною своєрідністю. Твори цих та інших визначних українських митців здобули високої оцінки радянської та світової художньо-критичної еліти. Станкові твори живопису, графіки експонуються в найвизначніших художніх галереях світу, а монументальні твори (пам'ятники) прикрашають багато міст — як українських, так і держав СНД, а також і західноєвропейських міст.

На різних етапах розвитку художньої культури мистецтвознавча наука і художня критика не завжди були спроможні об'єктивно, глибокопрофесійно оцінити, наскільки близько явища практики співвідносяться з ідеальними уявленнями про них. З історії розвитку

мистецтва і художньої критики нам відомо, що саме професійна критика була не в змозі розібратись і відповідно оцінити нові епохальні зміни у розвитку нових явищ і відкриттів в образотворчому мистецтві і, зокрема, в художньо-образній системі живопису. Новаторські тенденції у світовій художній культурі на ранніх етапах не сприймалися широким загалом, але й не знаходили підтримки в колах професійної критики. Згадаймо імпресіоністів. Після французьких салонів художники-імпресіоністи упродовж десятиріч зазнавали морального приниження, а їх твори огульно розвінчувала паризька преса. Знадобилося століття, щоб творчість французьких художників-новаторів визнав увесь цивілізований світ.

Якось у запалі полеміки видатний російський критик В. Стасов наприкінці ХІХ ст. необачно висловив думку про те, що майбутнє мистецтво не підніметься у своїй художньо-образній системі вище передвижників, що, природно, викликало бурю справедливих заперечень з боку як представників критичного цеху, так і широкої мистецької громадськості тогочасної Росії.

Отже, художня критика не встигала за творчою практикою і водночас не завжди могла зрозуміти і розпізнати зміни в стилістичній основі нових явищ на певних історичних етапах розвитку мистецтва.

Хоча ми усвідомлюємо, що художня критика разом із теорією та історією мистецтва є складовою частиною мистецтвознавства, необхідно розрізнити функції критики і наукового мистецтвознавства. І такі зауваження, перш за все, треба зробити саме критиці, бо мистецтвознавча наука, як виявилось, більш виважено й об'єктивно оцінювала проблеми появи нових шкіл і напрямків у світовій художній практиці.

Мистецтвознавчою наукою і художньою критикою України, Росії та країн Західної Європи до цього часу не вивчено проблеми і причини виникнення таких течій в образотворчому мистецтві, як примітив, авангард, постмодерн, суворий стиль, кіч та ін. на новому етапі історичного розвитку культури ХХ ст. Широке розповсюдження цих художніх течій у Росії, Україні, США, західноєвропейських країнах є проявом внутрішньої потреби, що зумовлена зако-

номірністю, модою, наслідуванням прикладів Заходу або переосмисленням вітчизняного модерну та авангарду початку ХХ ст. А можливо, це також бажання за усяку ціну якомога скоріше відійти від постулатів соціалістичного реалізму й соціальної тематики, тому що особливо в цій галузі відбувався подвійний контроль творчої діяльності митців як з боку партійних органів, так і з боку всіляких комісій, художньо-експертних рад та виставкомів, що формувалися Спілкою художників України виключно із числа її керівників та відомих митців — реалістів старшого покоління. А оскільки в цей період майже всі твори виконувались на підставі угод як з державними, так і з громадськими організаціями, то зрозуміло, що в цій ситуації митці були обмежені у своєму виборі художньо-образної мови, стилістики творів. Отже, було замкнене коло. Оригінальні художні твори, в яких митці, як правило, шукали своїх шляхів, експериментували, залишались власністю автора, і для їх оприлюднення чекали більш сприятливих часів. У творчому процесі цього часу спостерігались подвійні стандарти. Ті твори, що виконувались на замовлення держави, цілком були витримані в дусі тодішньої ідеології, але це зовсім не означає, що не було «лівого» мистецтва. Було. І навіть влаштовувались виставки таких творів, в тому числі підпільні.

На сторінках преси, в наукових розвідках, на конференціях, дискусіях щодо проблем розвитку національної художньої культури цих передостанніх двох десятиріч ХХ ст. викладені протилежні судження й думки. Одні стверджують, що це був період глибокої кризи як у розбудові української культури, так і в усіх сферах суспільства на теренах усього колишнього СРСР. Стосовно образотворчого мистецтва негативна оцінка мистецького процесу радянського періоду базується, перш за все, на тому, що художня культура знаходилась у полоні комуністичної ідеології, постулатів соціалістичного реалізму. В ці десятиріччя комуністична керівна верхівка не підтримувала всі інші школи, нові стилістичні напрями, окрім соціалістичного реалізму. Під опікою ідеології, яка пильно охороняла ідейні принципи в українській культурі в рамках регламентованої догматичної вузькості, мистецтво повинно було виконувати роль проповідника комуністичних ідей, розкривати сутність морального кодексу

будівника комуністичного суспільства доступною і зрозумілою для робітничого класу художньою мовою.

Звичайно, в цих звинуваченнях і причинах застійних явищ є частка правди. Однак, у цей період як ніколи керівництво партії і держави опікувалось і дбало про матеріальне становище художньої еліти країни.

Справедливим буде й те, що не всі митці, особливо з другої половини 1970-х рр., дотримувались цих догматичних постулатів у своїй творчості.

Об'єктивно розібратися в ситуації, яка склалася в художньому житті цього періоду, допомогло те, що автор цих нотаток знаходився у вирі мистецького життя як один із керівників художнього процесу України.

Вважаю доцільним спочатку звернутись до сухих цифр, що в якійсь мірі характеризують загальні умови та стан української культури 1970–1980-х рр.

Відомий факт, що населення колишнього Радянського Союзу в 1960–1970-х рр. вважалось найбільш освіченим. Жодна країна у світі не могла конкурувати з населенням СРСР за кількістю прочитаної літератури (книги, журнали, газети). Коли оголошувалась підписка на багатотомні видання світової, російської чи української класики, то перед книжковими магазинами ще з вечора збирались величезні черги. І не всі бажаючі могли стати щасливчиками.

Черги в музеї свідчили про те, що історія суспільства, історія держав колишнього Радянського Союзу ще не знали такого великого потягу широких мас до творчості як сучасних діячів літератури і мистецтва, так і до культурної спадщини минулого, вітчизняної і світової.

Тому не випадково, що тільки в першій половині 1970-х рр. у Києві відбулося понад 60 різних виставок (у т. ч. 30 республіканських, присвячених історичним подіям з історії радянської держави). Зі звітів Міністерства культури колишнього СРСР та Міністерства культури України варто навести ще декілька, крім вищенаведених, цифр. Вони красномовно свідчать про активність та інтенсивність творчого життя цього періоду. Тільки у 1971–1974 рр. в Україні було

влаштовано понад 700 республіканських, обласних, групових художніх виставок, після яких, як правило, Міністерством культури закуповувались понад 80 відсотків творів з числа експонованих. У 1973 р. відвідування музеїв і виставкових зал населенням СРСР досягло рекордного показника — 100 млн. чоловік. У кінці 1970-х рр. на 10 тисяч населення в Україні припадало 170 студентів вищих навчальних закладів, до різних форм навчання було залучено 17 мільйонів чоловік, щорічно видавництва України випускали українською мовою 8–9 тисяч назв книг та брошур, загальний наклад яких становив 150 мільйонів примірників. В Україні в цей період функціонувало 85 професійних театрів. У другій половині 1970-х рр. було створено багато нових театральних колективів. Театрами було показано 47–49 тисяч вистав, які відвідало 18–20 мільйонів чоловік. З цієї кількості 15 тисяч вистав було показано в селах України, їх відвідало 3–4 мільйони сільських глядачів.

Досягнення нашої культури постійно демонструвались у багатьох країнах світу. З великим успіхом у 1970-х рр. наше мистецтво презентувало Україну під час декад літератури і мистецтва в Азербайджані, Білорусії, Росії, Хорватії, Естонії, Литві, Казахстані та ін. Щороку протягом 1970-х рр. влаштовувались 5–6 республіканських виставок. Майже всі експоновані твори закуповувались Міністерством культури і Спілкою художників України. Щорічно витрачалось на організацію виставок і закупку творів біля 1,5–2 млн. крб. За 1970-ті рр. в республіці було споруджено понад 600 пам'ятників і значних архітектурно-скульптурних комплексів і монументів, значна частина з яких увійшла до золотої скарбниці творчих здобутків України. Багато з них відзначено Ленінськими преміями (меморіальний комплекс «Україна у Великій Вітчизняній війні»), Державними преміями України ім. Т. Г. Шевченка та Державними преміями СРСР. Щорічно на проектування і спорудження пам'ятників витрачалось 3–4 млн. крб.

У ці роки значно розширився обмін виставками образотворчого мистецтва. Кияни та мешканці інших міст, і особливо творча інтелігенція, і до цього часу пам'ятають такі епохальні виставки, як «Золото гробниці Тутанхамона», виставку творів французького скульптора Антуана Бурделя, польського скульптора В. Земле,

«Французькі гобелени XVII ст.», виставки з колекцій американців — братів Хаммерів, колекцію барона Барнеміса та виставки мистецтва Болгарії, Латвії, Югославії, Фінляндії, США.

У Києві експонувались персональні виставки славетних російських художників-академіків, вихідців з України В. Вучетича (віце-президент Академії мистецтв СРСР), М. Томського (президент Академії мистецтв СРСР), Є. Кібрика, Д. Шмарінова, Ф. Решетникова (віце-президент Академії мистецтв СРСР) та ін. митців.

Завдяки активній діяльності працівників Управління образотворчих мистецтв із приватних колекцій для музеїв України було придбано 49 творів видатного українського художника П. Левченка та 30 творів А. Ерделі, твір Т. Шевченка «Пожежа в степу».

Видатною подією в історії культури України стала виставка 40 творів А. Маневича, що експонувалась у Державному музеї українського образотворчого мистецтва. Завдяки копіткій роботі працівників Управління образотворчого мистецтва та відділу музеїв (Т. С. Кирилюк) ці твори були подаровані Україні донькою художника Люсі Маневич.

Саме в 1970-ті рр. були придбані у колекціонерів і родичів унікальні колекції Ф. Кричевського та ін.

За цей період було побудовано велику кількість музеїв, зібрано чимало кількості художніх колекцій (прикладом може бути колекція видатного співака Я. Козловського, що була ним подарована односельцям, — твори зберігалися в будинку культури села Мар'янівки на Київщині). На жаль, ця унікальна колекція за роки так званої перебудови була розграбована.

У місті Києві створені музеї історичних коштовностей та історії книгодрукування, в Запоріжжі на острові Хортиця — музей історії Запорізького Козацтва, у Дніпропетровську — музей-діорама, присвячений героїчним подіям періоду Великої Вітчизняної війни, формуванню Дніпра в районі Дніпропетровська.

В ці роки художників, що працювали в авангардистських напрямках, з боку Міністерства культури України ніхто не переслідував. Цей період був важливою віхою для таких тоді молодих митців, як О. Захарчук, А. Дульфан, О. Дубовик, І. Григор'єв, М. Ванштейн,

Ю. Луцкевич, А. Левич, Пустовіт, Г. Неледва, І. Остафійчук, В. Рижих, В. Сидоренко, В. Селібер, Г. Севрук, Ю. Синкевич, В. Кушнір, І. Коломієць, А. Косткевич та ін.

Отож, знову виникає тепер уже не риторичне запитання: так що ж то було в ці заплямовані «сучасною критикою» часи — 1970-ті — першу половину 1980-х рр., охрещених «застійними»? В творчості передової мистецької інтелігенції, яка практично серйозно вже не прислуховувалась до тих надокучливих прісних порад чиновників та офіційних критиків, спостерігався небачений ентузіазм. Творча інтелігенція інтуїтивно відчувала прихід нових змін, нових часів. І вони незабаром прийшли вже на початку 1990-х рр.

Українське мистецтво 1970-х — початку 1980-х рр. знаменує собою своєрідний і складний етап. Сьогодні, з погляду нових політичних і соціальних реалій, творчий доробок українських митців як цього, так і попередніх періодів потребує більш глибокого і об'єктивного осмислення. Окремі молоді художники і мистецтвознавці, що роблять поверхові спонтанні «наскоки», шукаючи персональних «винуватців» або сили, які негативно впливали на розвиток мистецтва і привели його до «кризового стану», беруть на себе складну і безперспективну місію. Художник не вільний вибирати час, епоху. Нерідко життя перетворює його на свого заручника. Жбурляти каміння в художників, які жили і працювали при радянській владі — безперспективна місія. Потрібно ґрунтовно, без політичних ярликів і закликів розібратися — що ж це насправді було, об'єктивно поставитися до людей, які виявилися заручниками історії, і, в першу чергу, до творчої інтелігенції.

У цивілізованій Франції таких питань, як «бути чи не бути» творам Ж. Л. Давіда, Е. Делакруа — художників, які свої роботи присвятили темам революційної боротьби свого народу, — не існувало і не існує. Був такий час, історичний етап — було і таке мистецтво!

При всій заангажованості мистецтва комуністичного періоду в Україні з його політичним змістом, у ці часи активно розвивались регіональні мистецькі школи зі своєю яскравою художньо-образною специфікою. Закарпатська, Львівська, Київська, Харківська художні школи — різні за своїми стилістичними ознаками, але в них виразно

проявились національні особливості. До того ж, яскравою ознакою цих шкіл був і є надзвичайно високий професійний рівень творів, що не раз у своїх теоретичних працях відзначали не тільки українські науковці, але й дослідники Росії та критики багатьох зарубіжних країн.

У період 1970–1980 рр. митцями України різних поколінь створено золотий фонд українського мистецтва, що є національним надбанням нашої держави. Це твори видатних художників М. Божія, О. Шовкуненка, П. Волокидіна, А. Петрицького, К. Білокур, М. Приймаченко, І. Кавалерідзе, В. Касіяна, М. Дерегуса, М. Рокицького, Г. Світлицького, В. Єрмілова, К. Трохименка, Б. Кратка, Г. Петрашевич, М. Лисенка, Г. Пустовійта, В. Костецького, І. Плещинського, Ф. Нірода, М. Глуценка, І. Їжакевича, М. Самокиша, С. Шишка та багатьох інших митців.

Новими яскравими творами увійшли в історію українського мистецтва митці західних українських земель після приєднання цих теренів у 1939 р. до радянської України. Це І. Труш, Й. Бокшай, О. Кульчицька, І. Севера, Й. Курилас, Р. Сельський, А. Монастирський, Г. Смольський, А. Ерделі, Ф. Манайло та ін.

Особливий етап в історії образотворчого мистецтва України становлять роки Великої Вітчизняної війни та післявоєнної відбудови. Про це свідчать талановиті твори таких видатних майстрів: Т. Яблонської, Г. Меліхова, К. Григор'єва, В. Бородая, В. Пузиркова, Д. Шавикіна, В. Литвиненка, О. Лопухова, В. Мироненка, В. Задорожного, Ф. Захарова, В. Максименка, О. Пащенко, Г. Кальченко, А. Пламеницького, В. Шаталіна, В. Зарецького, П. Сльоти, Д. Шостака, І. Холоменюка, О. Хмельницького, М. Антончика, В. Борисенка, Е. Кунцевича, О. Данченка, А. Кашшя, І. Литовченка, М. Вронського, П. Злочевського, Д. Лідера, В. Полтавця, Є. Волобуєва, С. Отроценка, Д. Нарбути, М. Попова, О. Скоблікова.

Звичайно, чимало було в мистецтві соцреалізму такого, що компрометувало мистецьку творчість як таку. Проте не можна змиритися з тим, як сьогодні з огульною легковажністю викреслюються сторінки з історії цілої епохи розвитку вітчизняної мистецької школи, а разом з тим — імена тих, хто попри всілякі негаразди спромігся

створити справжні шедеври, що гідно представляють національну культуру на світових обшарах. А таких митців чимало. Вони гідні пошанування й тому, що зберегли високу професійну академічну культуру, можуть служити зразком для кожного нинішнього молодого митця, незалежно від його творчої орієнтації.

Свій голос до антагоністів радянських мистецьких цінностей нерідко долучає критика і молоді митці. Вона буває смілива, кусюча, зухвала, але малопродуктивна, бо цією критикою вже не виправити того, що раніше чи пізніше увійшло в історію. Тому доцільнішим і кориснішим уявляється зосередження зусиль на проблемах сучасності, а право на моральний суд слід залишити за історико-мистецтвознавчою наукою.

Безумовно, українському мистецтвознавству і художній критиці ще належить дати нову, більш повну і глибоку об'єктивну оцінку причинам як позитивних, так і негативних явищ у художньому житті України радянської доби, в тому числі застійного періоду, осмислити проблеми сучасного художнього процесу. Але слід застеретти майбутніх і сучасних дослідників, що наклеювати ярлики митцям або перекреслювати творчість усіх митців радянської доби, ховати в запасниках як кращі реалістичні твори, так і твори інших стилістичних напрямків або протиставляти їх — буде великою помилкою.

Проголошені у другій половині 1980-х рр. принципи перебудови і демократизації нашого суспільства відразу ж позначились на творчості художньої інтелігенції. Українські митці вже тоді відчували паростки творчої свободи і відразу, особливо молоде покоління, відрагували на соціальні зміни.

Мистецтвознавці все частіше зверталися до осмислення сучасного мистецького життя. В їх практичній діяльності це цілком узгоджувалось і з зацікавленістю певними періодами історії вітчизняного чи зарубіжного мистецтва. Більше того, знання минулого, класичної мистецької спадщини виявилось більш ніж доречним при осмисленні сучасних мистецьких процесів, механізмів та специфіки їхнього розвитку. Це знайшло своє відображення в безпосередній творчій критичній практиці, що засвідчує тематика опублікованих матеріалів, зростання їх кількості і професійної якості. Так, поруч

із традиційними для української художньої критики жанрами «творчого портрета», оглядами та рецензіями найбільш значних колективних та персональних художніх виставок, інформацією про художнє життя в Україні та поза нею, почастишали публікації аналітичних матеріалів, присвячених проблемам теорії та практики сучасного художнього процесу, розвитку окремих видів та жанрів образотворчого мистецтва. Як вагомий здобуток української художньої критики 1970-х можна розцінювати публікацію матеріалів, у яких значна увага приділялась питанням професійної майстерності, пошукам художньої форми та стилю. Свої думки та міркування з цих питань на сторінках «Образотворчого мистецтва», поруч з відомими мистецтвознавцями П. Білецьким, Ю. Белічком, Б. Бутником-Сіверським, І. Вербою, Н. Велігоцькою, П. Говдею, А. Владичем, А. Дмитренком, В. Цельтнером, А. Поповою, А. Ревенко, Б. Лобановським, В. Клеваєвим, Д. Янком, охоче висловлювали і провідні митці, зокрема В. Бородай, М. Глущенко, В. Касіян, Е. Кунцевич, М. Лисенко, О. Лопухов, Е. Мисько, Д. Кривавич. Матеріали, присвячені проблемам сучасності, кількісно співвідносилися з науковими студіями українського мистецтва XVII — початку XIX ст., російського та західноєвропейського мистецтва минулого, де знову ж таки помітно вирізнялись публікації Ю. Асеєва, П. Білецького, Г. Заварової, Г. Логвина, А. Міляєвої, А. Жолтовського, В. Свенціцької, В. Овсійчука, В. Фоменко, В. Рубан, М. Селівачова, Т. Кара-Васильєвої.

Важливим якісно новим аспектом творчої діяльності критиків та мистецтвознавців стала публікація матеріалів, присвячених дослідженню та аналізу мистецьких зв'язків України з Болгарією, Польщею, Німеччиною, Францією (автори — Н. Ю. Асеєва, О. К. Федорук, Д. В. Степовик). Історичний досвід цього цікавого мистецького явища виявився надзвичайно повчальним і співзвучним часові, а публікації на цю тему отримали значний резонанс.

Помітно активізувала свою діяльність секція мистецтвознавства і художньої критики Київської організації Спілки художників України. Критики та мистецтвознавці стали постійними учасниками обговорень республіканських, обласних та персональних художніх виставок. У практику роботи секції критики та мистецтвознавства

увійшли і стали традиційними підготовка та обговорення друкованої продукції за певний відтинок часу. Така практика дозволяла скласти об'єктивне уявлення про кількість, характер, тематику, професійний рівень публікацій, ступінь їх соціальної гостроти й актуальності. Разом з тим практична діяльність критиків та мистецтвознавців саме на теренах художньої критики постійно ускладнювалась не найкращими традиціями, успадкованими від довоєнних та повоєнних часів. Після швидкоплинної хрущовської відлиги та реакції на неї з боку політичного керівництва колишнього СРСР та України ці традиції виявилися з повною силою. Різниця полягала хіба що в зміні назв потенційних ворогів та супротивників. Не зайве нагадати, що перед ідеологами КПРС та КПУ постійно маячив привид «українського буржуазного націоналізму», прояви якого уявлялися мало не на кожному кроці. І якщо в Російській Федерації чи, скажімо, в прибалтійських республіках, Грузії звернення до витоків мистецької спадщини минулого розцінювалося як звернення до традицій, аналогічні прояви в мистецтві України у 8 випадках із 10 означали не інакше як буржуазний націоналізм, так само як і розмова рідною мовою.

1970-ті рр. — доба розквіту застою й активного використання сумнозвісного «телефонного права», за яким критика чи мистецтвознавець, на якого впала бодай тінь підозри в інакомисленні, просто відлучали від преси.

Стан справ ускладнювали й хибні уявлення художників про соціальні функції критики як такої, роль та місце критики в художньому процесі. Певну відчуженість і незалежність художників від критики спричиняла система державних замовлень з боку Міністерства культури УРСР, а конкретніше — Управління образотворчого мистецтва та системи Спілки художників і Художнього фонду України. Суть її зводилась до цільових замовлень і укладання з художниками угод на основі ескізів до тематичних полотен, естампів, скульптур, що мали стати ключовими в експозиціях широкомасштабних художніх виставок. Здебільшого такі твори мали відзначатися дотриманням ідеологічних норм і, як правило, обмежувалися ленінською, історико-революційною, трудовою та військово-патріотичною тематикою. Критикувати майстрів, що стверджували у своїх

творах радянські пріоритети, переваги радянського способу життя, часом було небезпечно, бо це означало критикувати основи партійної ідеології. Якщо художній критик наважувався на подібний крок, то, в кращому випадку, він ризикував нажити не тільки недругів у колах художників, а й утисків з боку ідеологічних установ. Таким чином, здебільшого критика перетворювалась на своєрідного «доповідача», популяризатора апробованих імен і витриманих у душі тодішньої ідеології творів. Фактично, художньому критику відмовлялося у праві на свободу творчості. В пошуках якогось виходу художні критики були змушені в багатьох випадках обходити «гострі кути». Тон рецензій, критичних оглядів, проблемних статей переважно ставав компліментарним. З матеріалу в матеріал кочував перелік тих самих імен, що надійно посіли своє місце в керівній ієрархічній «обоймі». Повноправний критичний вогонь «відкривався» лише по буржуазному мистецтву, а також по вітчизняних молодих митцях, які намагались шукати нетрадиційні шляхи в мистецтві.

Аналіз спеціалізованої та громадсько-політичної періодики 1970-х рр. дає достатньо повне уявлення про тематичний спектр та професійний рівень критичних публікацій цього періоду, позитивні здобутки та недоліки художньої критики.

Особливо наочно ці процеси простежуються на прикладі аналізу публікацій часопису «Образотворче мистецтво», на сторінках якого часто виступали відомі мистецтвознавці і художні критики України з проблем сучасного мистецтва: В. Афанасьєв, Ю. Белічко, П. Білецький, А. Владич, І. Верба, П. Говдя, Б. Лобановський, М. Криволапов, М. Костюченко, Н. Рипська, В. Рубан та ін. Але і в їх статтях, що відзначались професійним рівнем та глибиною аналізу окремих явищ, не вистачало гостроти в оцінці застійних явищ у мистецтві, чітко виражених авторських концепцій. Особливо наочно це відобразилося на критичному осмисленні актуальної для середини 1970-х рр. проблеми взаємовпливу та взаємозв'язку професійного станкового, монументального та народного мистецтва. В той період величезного розмаху будівництва пам'ятників і монументів в Україні актуальною була і проблема синтезу мистецтв. У монументальних скульптурах, пам'ятниках великого розміру доміну-

вав станковізм, що негативно впливало на художній рівень монументальної пластики.

Оглядовий характер ряду матеріалів, відсутність конкретики аналізу значних, у тому числі і негативних мистецьких явищ, ретушування, а то й свідоме замовчування негативних проявів, спекулювання актуальними з погляду тодішньої ідеології ленінською, партійною, революційною темами при слабкому у професійному відношенні формально-образному їх розкритті не найкращим чином характеризували тогочасну художню критику.

Явно недостатня увага приділялась творчості молодих майстрів, чиї твори з'являлись на сторінках журналу «Образотворче мистецтво» украй рідко, хіба що з нагоди молодіжних виставок. Дуже мало друкувалось матеріалів у цьому часописі про рівень дипломних робіт випускників Київського художнього інституту. Особливо у другій половині 1970-х рр. суттєво звузилась і проблематика теоретичних критичних матеріалів, у яких замість аналізу масштабних, синтезуючих явищ та проблем сучасного мистецтва, оцінки перспективності чи, навпаки, тупиковості того чи іншого напрямку творчих пошуків подавалися розгляд та оцінка окремих незначних локальних явищ.

Стійке переконання, що мистецтво твориться у столицях та традиційних мистецьких центрах, призвело до того, що висвітлення життя обласних художніх організацій фактично звелось до інформативно-констатуючих повідомлень з областей, без тіні натяку на аналіз творчості в регіонах України. Українське мало друкувалося і матеріалів, присвячених проблемам сучасного західноєвропейського мистецтва та художнього процесу в Україні 1920-х рр. У тих же випадках, коли вони з'являлись, також простежувалась певна ієрархічна система. Мистецтво країн — членів так званого «соціалістичного табору» загалом оцінювалося позитивно, хоча й обговорювалась надмірність захоплення окремих майстрів формальними аспектами на шкоду розкриттю теми, повнокровному вираженню ідейно-образного змісту. Мистецтво ж капіталістичних країн (за умови, що йшлося переважно про художників-комуністів чи співчуваючих справі будівництва комунізму) поставало виключно у критично-

негативному світлі. Такі публікації, хіба що за винятком розвідок Н. Асеевої, І. Верби, В. Клеваєва та О. Федорука, не містили професійного аналізу явища, а сам аналіз швидше був схожий на набір штаповано-пустих тез, підкріплених цитатами та посиланнями на праці класиків марксизму, на зразок тих, що зустрічалися мало не на кожній сторінці тогочасних вузівських підручників з марксистсько-ленінської філософії та наукового комунізму. Зовсім тоді не публікувались матеріали про художнє життя української діаспори в країнах Східної і Західної Європи та за океаном. Творчість «зарубіжних українців» фактично свідомо вилучалася з наукового обігу, оскільки їх раз і назавжди ідеологами від мистецтва було віднесено до розряду «українських буржуазних націоналістів».

Закидати українській художній критиці однобічне висвітлення процесів та тенденцій творчих пошуків у близькому та далекому зарубіжжі в 1970-ті рр. навряд чи було б справедливим. Перш за все, в ці часи продовжувала існувати сумнозвісна «залізна завіса», крізь яку об'єктивно-достовірної інформації про мистецькі процеси в країнах Західної Європи просочувалось украй мало. Якщо ж така і з'являлася, то лише в суворо дозованому вигляді. Якщо ж і вдавалося обминути ідеологічні і митні рогатки, то суто критичні об'єктивні матеріали можна було видрукувати хіба що в «самвидаві». А це означало нелояльність до уряду, країни, засад соціалістичного реалізму з усіма витікаючими з цього висновками та наслідками для мистецького критика, який зважився на подібний крок.

Другою об'єктивною причиною було те, що художні критики та мистецтвознавці, які безпосередньо займалися сучасним мистецтвом та проблемами художньої критики, майже не включалися до складу делегацій діячів культури і мистецтва, що від'їздили за кордон. Практика стажування з метою вивчення мистецтвознавцями України художніх процесів у зарубіжних країнах була відсутня.

На кінець цього десятиріччя в мистецтві та науковому мистецтвознавстві України все більше окреслювались застійні процеси. Мимоволі згадуються сентенції, які виголошувалися ідеологами на зустрічах з творчою інтелігенцією, про те, що виконання творів на історико-революційну тематику, в тому числі спорудження пам'ят-

ників і монументів, можна довіряти лише надійним у політичному і творчому відношенні авторам. Це можна віднести і на адресу художньої критики, що в усі часи була прямим віддзеркаленням художнього життя. Як не парадоксально, але саме про дану об'єктивну закономірність вкотре «забуло», а точніше, проігнорувало політичне керівництво тодішнього СРСР та України. Щоправда, з трибун партійних з'їздів, а також з трибун з'їздів творчих спілок, з вуст ідеологів, письменників і художників на адресу літературної і художньої критики вкотре посипалися докори та звинувачення в недостатній гостроті, вичікуванні, обтічності формулювань та оцінок, що аж ніяк не відповідають вимогам часу. Наприклад, з трибуни ХХVІІ з'їзду КППС художню критику закликали «добиватися того, щоб актуальністю теми не прикривалися сірі, убогі в художньому відношенні речі», а в Політичній доповіді ЦК ХХVІІ з'їзду КППС прямо вказувалось, що «літературно-художній критиці час скинути з себе благодушність і чинопочанування, які роз'їдають здорову мораль, пам'ятаючи, що критика є справою, а не сферою обслуговування авторського самолюбства та амбіцій».

Як фальшиво-красива міна при посередній грі сприймаються заклики до критиків з боку партійного керівництва якомога швидше вирватися з полону «тихого життя», відмовитися від хибної, по суті, шкідливої практики використання надмірної риторики, мови пустих гасел та закликів, оскільки лише предметна та конструктивна критика є спроможною допомогти мистецтву позбавитися хиб і помилок. При цьому скромно обходився мовчанням приємний факт, що саме партійно-політичному керівництву країни та підрозділам, що займалися ідеологічною ділянкою роботи, художня критика завдячувала своїм незavidним становищем, як і значною мірою загальним професійним рівнем, що за умов творчої свободи та відсутності жорсткої цензури могли б бути на кілька порядків якісно вищими. Суттєвими стимулами до підвищення бойовитості, об'єктивності і професійного рівня друкованих матеріалів були і зараз є матеріальне захоплення тяжкої праці критика, а також соціальний його статус, який би давав право критику бути незалежним від кон'юнктури, примх ідеології та керівництва творчих спілок, якими традиційно

керували художники упродовж усього ХХ століття, що, звичайно, позитивно не вплинуло на розвиток критичної думки.

Часто, ніби в насмішку, перед художньою критикою ставилися завдання, не лише не характерні для її сутності, як сфери інтелектуальної творчої діяльності, а й фактично «непідйомні». Від художньої критики вимагалось точне прогнозування і розробка нових, перспективних (безумовно, в руслі соціалістичного реалізму) шляхів розвитку сучасного мистецтва у майбутньому. При цьому «замовник» демонструє вражаючу необізнаність, забуваючи, що художня творчість та діяльність художнього критика, який досліджує та аналізує її на основі явищ та проявів сучасного йому художнього процесу, складовою частиною якого є і сам критик, є неадекватними точним наукам. В останніх, як відомо, розвиток протікає за об'єктивними законами діалектики, що вже існують у природі. Відтак, художня критика відносно творчого процесу є все-таки вторинною. Натомість пропонувалася своєрідна модель-панацея, щось на зразок чарівної палички-виручалочки, яка могла б повернути стан справ на краще.

Виявляється, були потрібні лише глибинні дослідження художнього процесу, яскраві темпераментні слова, які б сколихнули застій та активізували творчу душу художника. І знову, вже вкотре, подібні рецепти підкріплювались думкою класиків марксизму-ленінізму та авторитетних критиків — В. Белінського, М. Чернишевського, А. Луначарського, В. Стасова — без огляду на те, що вищезгадані критики творили в умовах хай царської Росії, але в умовах, як не парадоксально, більш сприятливих для критики. Хоча б тому, що царський уряд з розумінням ставився до політики в мистецтві і не втручався в неї, за умови, що остання не підривала його «устої». Більш того, члени царської родини, які непогано знали на мистецтві, його естетико-художній цінності, могли навіть стати на захист художника. Досить згадати епізод з реакцією на Репінських «Бурлаків», викладений самим художником у його блискучій книзі «Далекое и близкое». «Патріотичні та демократичні» сили прямо звинувачували живописця в тому, що, показавши на своєму полотні рабську каторжну працю бурлаків, він тим самим принизив і осоромив Росію в очах освіченої Європи. Один з великих князів, який придбав полотно та етюди

до нього, навпаки, не приховуючи гордості і здивування, демонстрував твір, акцентуючи увагу на його художніх якостях.

Над цим, на жаль, ніколи не замислювалися ті, хто скеровував мистецтво та художню критику в те чи інше річище, не переймаючись можливими наслідками. Для більшості ж мистецтвознавців, художніх критиків стала очевидною нагальна необхідність перебудови, пошуків нових форм роботи, що могли бути можливими лише за умови якісних суспільно-політичних змін, без яких вихід із застою був просто неможливим. І хоч у перші роки наступного десятиріччя — 1980-х — застійні явища все ще простежувались у мистецтві, паростки нового мислення хай несміливо, але вже пробивали собі дорогу.

1980-ті рр. стали для української художньої критики переломними. Це зумовлювалося складними процесами в житті СРСР, що, природно, не могло обійти Україну, а відтак, не торкнутись усіх сфер життя українського суспільства. На початку 1980-х ще більш загострилися протиріччя, зумовлені застійними явищами, що сягнули апогею, але водночас виявили з усією повнотою непривабливу сутність задекларованих офіційною ідеологією застійних доктрин. Реакцією на них стали перебудовчі процеси та курс на оновлення. Вони ж, у свою чергу, активізували духовне життя в Україні, пробудивши національно-свідомі сили, які, по суті, вийшли з підпілля і відкрито включились в процеси духовного оновлення. Ці проблеми прямо чи опосередковано знайшли своє відображення і в розвиткові української художньої критики 1980-х рр., у якому чітко можна простежити два етапи. Вони відповідно припадають на першу та другу половину 1980-х, де вододілом стали перебудовчі демократичні процеси.

Одним з головних завдань української художньої критики в першій половині 1980-х рр. стала активна участь у вивченні та дослідженні мистецьких творчих процесів, систематичні виступи в періодичній пресі, підготовка видань з проблем розвитку образотворчого мистецтва та пропагандистсько-популяризаторська діяльність. Наскільки активно включились у роботу критики та мистецтвознавці, свідчить хоча б той факт, що лише київськими мистецтвознавцями було видруковано 10 монографій та книг, 23 альбоми, а також понад 40 каталогів республіканських, групових та

персональних виставок. За даними Управління образотворчих мистецтв, Дирекції художніх виставок Спілки художників України, впродовж 1984–1986 рр. на обговореннях виставок, засіданнях експертних рад Міністерства культури України було зафіксовано 135 виступів мистецтвознавців. В обговореннях персональних виставок взяло участь більше шістдесяти мистецтвознавців.

Критики та мистецтвознавці активно використовували як мистецьку трибуну періодичні спеціалізовані, літературно-художні, науково-популярні, суспільно-політичні видання (часописи «Образотворче мистецтво», «Всесвіт», «Дніпро», «Україна», «Вітчизна», «Київ», газети «Культура і життя», «Правда України», «Вечірній Київ», «Радянська Україна», «Прапор комунізму» та ін.), на сторінках яких за означений період видрукували понад 1000 статей, нарисів, творчих портретів, рецензій, відгуків, матеріалів інформативного характеру з проблем, пов'язаних з творчістю українських митців, художнім процесом, та оглядів нових видань.

Київські мистецтвознавці постійно брали участь у радіо- і телевізійних передачах. Тільки республіканське радіомовлення за вказаний період випустило в ефір більше ніж п'ятдесят таких радіопередач.

Найактивнішу участь у лекторсько-пропагандистській роботі брали мистецтвознавці, що були задіяні у сфері вищої мистецької освіти, працювали в музейних та академічних науково-дослідних установах. Наприклад, мистецтвознавці — працівники Державного музею українського образотворчого мистецтва (нинішній Національний художній музей) прочитали близько 100 тематичних лекцій з проблем українського образотворчого мистецтва для слухачів різних вікових груп.

Можна навести чимало прикладів безпосередньої участі мистецтвознавців у творчому процесі. Форми та вияви цієї участі є найрізноманітнішими. Це і виступи на щорічних семінарах у будинках творчості «Седнів» та «Паланга», і підготовка оглядів-рецензій мистецької поліграфічної продукції (книги, альбоми, монографії, публікації в періодиці). Наприклад, лише в серпні-вересні 1986 р. 8 мистецтвознавців (В. Афанасьєв, Л. Давидова, Г. Кара-Васильєва, О. Федорук, Г. Склярєнко, М. Соловйов, З. Фогель, В. Щербак) були

відряджені в будинок творчості «Паланга» (Латвія) для участі в роботі Всесоюзного семінару з художньої критики, гідно представляли заїг мистецтвознавців та критиків України.

Медаллю Академії мистецтв СРСР відзначено за значний внесок у розбудову вітчизняного мистецтвознавства доробок П. Білецького. Численні теоретичні праці, штудії та наукові розвідки цього багатогранно обдарованого і глибокого вченого, видрукувані у 1970–1980-х рр. у журналах, збірниках, окремих виданнях, відзначаються професійною зрілістю, ерудованістю, переконливістю аргументації та глибоким і всебічним знанням найтонших нюансів художніх процесів. Уперше в українському мистецтвознавстві в період, про який іде мова, з'явилося фундаментальне і ґрунтовне дослідження — монографія про життя і творчість видатного українського графіка і педагога, одного з фундаторів Української академії мистецтва Г. Нарбути. Приблизно в цей час П. Білецький завершував свою багаторічну фундаментальну працю про життя і творчість Т. Шевченка.

Київські мистецтвознавці В. Афанасьєв, В. Рубан, Н. Велігоцька, М. Костюченко, О. Федорук, В. Щербак та ін. відзначились активністю виступів з публікаціями у всесоюзній мистецькій пресі та участю в підготовці до друку наукових праць. Логічним стало нагородження преміями та Почесними дипломами Спілки художників СРСР В. Афанасьєва, І. Чуліпи, В. Щербака за підготовані ними розділи у фундаментальному виданні «Історія мистецтва народів СРСР», а також М. Криволапова за окремі публікації 1981 р.

Позитивні оцінки і схвальні відгуки з боку фахівців та шанувальників красних мистецтв отримала і продукція київського видавництва «Мистецтво», зокрема науково-популярний цикл «Нариси з історії українського мистецтва».

Окремі видання названого циклу також відзначені дипломами Спілки художників СРСР (авторів В. Афанасьєва, Ю. Белічка, Г. Юхимця).

Аналізуючи внесок провідних дослідників в українське мистецтво та художню критику, варто особливо відзначити плідну діяльність В. Афанасьєва в означений період. Не припиняючи активних виступів у періодиці, він підготував і опублікував книгу «Українське

радянське мистецтво 1960–1980-х років». А в 1985 р. В. Афанасьєв успішно захистив докторську дисертацію, що стала значним за своєю науковою вагомістю внеском у вивчення проблем розвитку українського образотворчого мистецтва довоєнного періоду.

Викликала повагу цілеспрямована науково-творча діяльність В. Рубан, чії праці, видрукувані як книги монографічного характеру в 1984 та 1986 рр., можна розглядати як фундаментальні дослідження в галузі розвитку портретного жанру. Не менш важливим проблемам, зокрема тенденціям розвитку сучасного образотворчого мистецтва, присвячені і статті В. Рубан, що вийшли в наукових збірниках «Советское искусствознание» (№ 20) та «Советская живопись» (№ 6).

Без перебільшення можна визначити, що титанічна робота була проведена Є. Демченко з виявлення та систематизації творів у ході збору матеріалу та написання тексту книги «Політична графіка в періодичних виданнях України 1905–1907 років», що була видрукувана у видавництві «Наукова думка» в 1984 р. Об'єктом дослідження автора монографії стала політична графіка підпільних видань України 1905–1907 рр. (газетні та журнальні малюнки, ілюстрації, плакати, листівки). В дослідженні висвітлена участь художників у роботі видавництва, глибоко аналізуються твори, що тривалий час залишалися мало і взагалі невідомими не лише широким колам, а й професіоналам.

Значну за обсягом роботу, націлену на дослідження та популяризацію творчості провідних українських художників, проводила І. Блюміна. В числі видрукуваних нею робіт варто особливо відзначити альбом «Микола Глущенко. Спогади про художника», «Живі традиції. Українські художники про себе і свою творчість», «Іван Пархоменко», «Карпо Трохименко. Спогади про художника» та ін.

Серед виданих в Україні альбомів слід відзначити роботи Ю. Белічка «Український живопис», а з видань всесоюзних — працю Н. Велігоцької «Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР» (М., «Советский художник», 1986).

ВІДГУКИ ВСЕСОЮЗНОЇ (МОСКОВСЬКОЇ) ПРЕСИ ТА УКРАЇНСЬКИХ КРИТИКІВ НА ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ, ЩО ЕКСПОНУВАЛИСЯ У МОСКВІ НА ВИСТАВЦІ, ПРИСВЯЧЕНІЙ 50-ТИ РІЧЧЮ УТВОРЕННЯ СРСР

ГРАЖДАНСТВЕННОСТЬ¹

Гражданственность — главная устремленность произведений художников Украины, представленных на выставке, приуроченной к 50-летию образования СССР. Именно подобной выставки мы и ожидали от Украины.

Мы знаем, что творческий диапазон украинских художников много шире представленного в залах Манежа, но экспозиция компоновалась целенаправленно, с четким осознанием задачи и программы выставки как единого тематического целого.

Если на предыдущих, показанных в Манеже, республиканских выставках более отчетливо выявлялись интенсивно развивающиеся художественные индивидуальности, как в разделе Белоруссии; или был ретроспективно представлен весь путь развития искусства советского периода, его предистоки, как сделали, например, армяне, то художники Украины сознательно отказались от обоих этих путей, решив показать произведения, созданные в последние два-три года, то есть те работы, которые отражают сегодняшние дела и думы народа.

Возможен ли такой путь при организации тематической выставки? Вполне.

Итак, основное — гражданственность. Эта идея полностью раскрывается в композиции вводного зала. Хорошо, что она не просто декларируется, а утверждается средствами искусства: входящего встречает множество скульптурных портретов самых разных людей. Пусть сами по себе скульптуры не равноценны по пластическим

¹ Халаминский Ю. Гражданственность // Творчество. — 1972. — № 7. — С. 1–10. Друкується в скороченому варіанті.

качествам, пусть они несколько однозначны в своем эмоциональном настрое, но сам прием встречи зрителя лицом к лицу с теми, кто вершил и вершит дела Украины, удачен и убедителен. Кстати, если присмотреться к каждому произведению в отдельности то обнаружатся и такие тонкие вещи, как «Портрет молодого архитектора» работы львовянина Э. Мисько, «Портрет инженера-металлурга К. Омеляненко» одессита А. Копьева, «Портрет архитектора А. Егорова» Ю. Джибраева из Черновиц.

Из вводного скульптурного зала попадаешь в зал живописи, словно бы продолжающий, сюжетно расширяющий заданную тему. Здесь и знаменитый «Двадцатый век» М. Божия, и известная картина В. Токарева «Комиссар», которая могла бы послужить эпиграфом ко всей выставке. Партийность искусства, его авангардная роль — вот ее тема. Точным сюжетным ходом Токарев определяет место художника в боевом строю. В композицию включены плакаты Маяковского и Моора: они не только характеризуют исторический момент, но публицистически заявляют о роли художника в накаленной момент революции.

В картине роль комиссара заявлена подчеркнута торжественно. В действительной жизни все выглядело значительно проще и потому проявлялось еще более органично. Агитация тех, уже далеких лет рождалась потребностью массы и чаще всего в недрах самой этой революционной, доведенной до накала массы. Революционное искусство во многом являло пример ее политической самостоятельности, политической активности...

Искусство Украины романтично. Лиризм и песенность, подчас граничащие с сентиментальностью в хорошем ее понимании, характерны для самого широкого диапазона творчества украинских художников. Повествовательность издавна присуща их искусству.

Именно поэтому так утвердилась в республике сюжетно-тематическая картина, не столько дающая почувствовать происходящее, сколько показывающая то, что происходит. Правда, и на этом пути есть взлеты и срывы...

Последовательно работает В. Чеканюк, стремясь утвердить красоту и благородство товарищества, столь свойственного украин-

скому народу. В последней его картине «Памяти товарища» усилия создать героический образ современника, по-моему, осуществились достаточно полно. Без наигрыша и излишней экспрессии Чеканюк сумел показать мужественных людей, охваченных скорбью.

Героика наших дней, героика труда занимает думы украинских живописцев. И на этом трудном пути предложено несколько энергичных и вполне удачных решений. Здесь индустриальный пейзаж Одессы работы Л. Межберга, в котором еще чувствуются отголоски уходящего «сурового стиля», и откровенно жанровые полотна — «Конопля» В. Одайника, «Доярки» А. Сафаргалина. Если в первом композиция усложнена и узорна, то второе вроде бы лишено действия во внешнем его проявлении. Но и там и тут виден острый интерес к индивидуальности человека, его характеру.

Пожалуй, этим же качеством отмечена и картина В. Рыжих «Шахтеры». Группа отдыхающих шахтеров откровенно составлена из позирующих людей, но это не натурщики, а подлинные шахтеры, люди ежедневного трудового подвига. Здесь сказывается внимание к незаурядной человеческой личности. Оно характерно для нашего времени и вселяет надежду, что в станковом искусстве вскоре разовьется портретный жанр, интерес к которому за последнее время несколько ослабел.

Со времени Александра Довженко не только в кинематографе, литературе, музыке, но и в изобразительном искусстве утвердилось стремление к романтической символике, напевной и многозначительной. Ко многому мы уже привыкли, от многого мастера искусства сами начали отказываться, чувствуя необходимость обновления образной системы.

Но по-прежнему привлекают произведения широкого довшенковского размаха. Такова скульптурная композиция В. Клокова «Усть-Илим». Эта интересная работа приглянулась москвичам еще на юбилейной выставке 1967 года. Нравились добрая простота героя, ощущение дремлющей, заторможенной в нем силы, его раскидистость, теплота, скрытая и в самом материале, из которого вырезана скульптура. Здесь веришь всему: и конкретности человека, и символике его богатырской силы. Это сибиряк-сварщик, замеченный скульптором на строительстве, и в то же время — почти мифический

герой, готовый отдать людям, как и Усть-Илим, надежную в своем постоянстве мощь...

Много писали и еще больше спорили об удивительной картине Т. Яблонской «Безымянные высоты». Совершенно неважно, каков жанр этого произведения — пейзаж или тематическая картина, изображен ли сегодняшний день или воспоминание. Разумеется, работа эта — плод личных непосредственных впечатлений, но, прежде всего, рассуждение о жизни, о ее доброте и вечности, о тяжких ранах, которые оставляют шрамы на теплой и плодоносной груди земли.

Уже много лет работает Яблонская над картиной, где на завалинке — дед и молодуха с закутанным в розовое одеяльце ребенком. Ощутим терпкий весенний воздух, солнышко, нагрешшее прошлогодние кукурузные початки, разморившие деда и молодую женщину. Есть в этой картине еще один персонаж — хата. Та самая хата, что вырастила поколения людей, которую строил, вероятно, еще дед этого самого деда, где умирали и вновь рождались люди. Стена хаты важна художнице не только своей вибрирующей теплотой, сходной с теплотой вынутого из печки топленого молока, — всей своей «вещностью» она дает почувствовать глубинную связь поколений.

Творчество Яблонской во многом определяет искусство республики. Личность художника, его нравственный, человеческий облик играет здесь, пожалуй, не меньшую роль в создании чистой самоотверженной атмосферы творчества.

Яблонской, как любому самобытному мастеру, невозможно подражать, хотя попытки подражания на выставке, к сожалению, встречаются.

Более глубокое воздействие Яблонской, по-моему, заметно в автопортрете Натальи Вергун. Может быть, это сказывается не столько в схожести живописных манер, сколько — в цельности личности, самозабвенной самоотдаче молодой художницы.

Выставка дает возможность говорить о стилистическом многообразии украинского искусства. Яркие выраженные черты единства свойственны мастерам ужгородской школы (А. Кашшаю, А. Коцке,

Ф. Манайло, Э. Кондратовичу, В. Миките, А. Шепе). Им органически присуще понимание изобразительной плоскости, глубины условного пространства как целого. Жаль, что в экспозицию не включены и другие, интересно работающие художники. Об этом можно судить хотя бы по столь разным полотнам, как «Спокойное небо» Г. Неледвы, «Полдень в Коктебеле» С. Пустовойта. В первом полотне трепетная эмоциональность, во втором — волошинская античная прохлада. Сама их разность свидетельствует о расширении зоны поисков молодым искусством Украины.

Этот поиск основывается на культурной традиции, передаваемой из поколения в поколение, из рук в руки.

Олицетворением этой эстафеты поколений служит неувядаемое творчество В. Касияна, К. Трохименко, И. Кавалеридзе, А. Шовкуненко.

Пожалуй, наиболее полно проявилась культура художественных традиций в украинской графике. И тут, прежде всего, хочется назвать три имени: Г. Якутович, А. Данчеко, Г. Гавриленко. В этих листах наиболее ярко выявились основные линии развития современной украинской графики.

В офортах Якутовича к «Захару Беркуту» Ивана Франко мастерски используются все фактурные возможности этой сложной и капризной техники. Опыт работы в гравюре на дереве позволил сохранить строгую дисциплинированность рисунка, строящего форму, а мягкость травления сделала цветоносными даже монохромные листы. Витрина с разложенными в ней гравюрами Якутовича, — словно морской берег, покрытый галькой: каждый камушек отличен, но они «читаются» лишь все вместе.

Украинской графике в сильнейшей степени свойственны драматизм, стремление утвердить гражданственное, демократическое начало. Все эти свойства словно слились в серии офортов Данченко «Корюковка 1-го марта 1943 года». Здесь каждый лист — взрыв. Взрыв человеческого горя, ненависти, сопротивления. Данченко нашел выразительную, сконцентрированную в каждой композиции форму для передачи невероятного духовного напряжения. Слово раскаленными осколками разбито и разорвано изобразительное

пространство, в котором фрагментарно — и от этого еще более страшно — показан ужас происшедшего в селе Корюковка. Сама форма, ее колючая несимметричность, антипластичность говорят о противоестественности происшедшего.

Карандашный портрет Леси, исполненный Г. Гавриленко, паразитически чист и нежен: классическая простота, сдержанный, одухотворенный, романтический образ усиливают ощущение трепета и полноты жизни.

Та же классическая чистота и завершенность отличают мраморную статую Леси Украинки, изваянную Г. Кальченко. Мрамор — тонкий и строгий материал, ему чужды резкие перепады формы, ее экспрессивность, но зато какие тончайшие возможности таит этот материал! И Кальченко умело использует их. В ее работах заметно усилие, преодолевающее инертность камня. Рука скульптора легко скользит по поверхности, и мрамор послушно теплеет, оживает. Содержателен и мраморный бюст народного мастера Катерины Белокур, исполненный Кальченко.

Контрастен с ним «Портрет Г. Сквороды» старейшего скульптора И. Кавалеридзе. Здесь — резкая обостренность формы, острая характерность. Но и то и другое оправдано. Искусство объединяет духовная наполненность, а не стилистическая общность. Внешние связи менее органичны, чем токи внутреннего динамизма.

В украинской скульптуре, как, впрочем, и в скульптуре других республик, уже накопилось достаточно опыта в работе над портретом. Однако психологическая сложность, выражающаяся в чертах человеческого лица, зачастую подменяется однозначностью или, в лучшем случае, внешней характерностью персонажа, когда выразительность модели перекрывает глубину понимания человеческой натуры...

Пожалуй, единственная скульптура, в которой ощущается пластическая целостность решения всей фигуры, — это «Гимнастка» В. Клокова. Он создал довольно сложный психологический образ и эту сложность передал не только в чертах резко индивидуального лица, но, если можно так сказать, в выражении всего тела. Именно в

выражении, ибо в самой его пластике заложены смысловые начала, заставляющие не только любоваться красотой развитого человеческого тела, но задуматься над сложностью и противоречивостью натуры изваянного человека.

Украинские скульпторы любят дерево, и это естественно, ибо корни профессионального искусства уходят глубоко в толщу народного творчества, постоянно обновляющегося и живого.

Именно в этом разделе выставки находим мы истоки той отрадной цветоносности, которая отличает, скажем, работы, исполненные акварелью, с очевидностью демонстрирующие успехи украинских акварелистов. А ведь краски их почерпнуты в цветовой насыщенности народных паласов, вышивок и керамики.

Сейчас практически понемногу стираются грани между народным творчеством и профессиональным искусством. Это естественный и органичный процесс, легко объяснимый ростом культуры народа.

Выставку воспринимаешь как праздничное зрелище. Радует расцветшее профессиональное мастерство молодых, общая ясная идейно-художественная гражданская устремленность искусства живописцев, скульпторов, графиков Украины.

Ю. ХАЛАМИНСКИЙ

КИСТЬ, КАРАНДАШ И РЕЗЕЦЬ СОВЕТСКОЙ УКРАИНЫ¹

В Центральный выставочный зал столицы вошел огромный, многозвучный, полный рабочих ритмов и романтических душевных порывов мир, запечатленный в картинах, скульптурах, графических листах.

Здесь открыта выставка произведений изобразительного искусства мастеров Украины, продолжившая всесоюзный творческий смотр, посвященный 50-летию юбилею Союза ССР.

Нынешняя экспозиция показывает, что лучшие традиции украинского изобразительного творчества наследуются и умножаются в совместном труде художников старшего поколения, таких, как А. Шовкуненко, К. Трохименко, В. Касиян, и сравнительно молодых — В. Чеканюка, Л. Межберга. Эти традиции основаны и на богатейшем опыте народного творчества, чья жизненная сила, многокрасочная и меткая фантазия вновь проявили себя на этой выставке, надолго запоминаясь зрителю.

Для экспозиции в целом характерно ощущение истории как великого процесса народной жизни, строительства и защиты нового мира. Выставка демонстрирует художественно осознанную взаимосвязь разнообразнейших явлений нашей действительности, подчас отделенных друг от друга годами и десятилетиями, но активно взаимодействующих.

Романтический пафос, мужественная уверенность, огромная внутренняя сила делают родственными образы красного комиссара в графическом листе харьковчанина Е. Джолос-Соловьева и рабочих — наших современников — на полотне В. Хитрикова «Литейщики».

Эту же близость, порожденную одинаковым ощущением эпохи, мы находим в стилистически различных произведениях Р. Звягинцева и В. Рыжих. Полотно Р. Звягинцева «Председатель» переносит нас в дни коллективизации, картина В. Рыжих «Шахтеры» повествует о сегодняшних героях — тружениках девятой пятилетки. Но и

тот, и другие предстают зрителю людьми высокой общественной ответственности, уверенными в своем деле могучими личностями.

Экспрессия современной индустрии отражена полотнами украинских живописцев ярко, впечатляюще: в их ощущение мира вошел героический народный опыт. Именно это качество, на мой взгляд, определяет выбор выразительных средств: большие цветовые массы, вибрирующий широкий мазок, контрастная светотень. Художники показывают крупным планом лицо человека, находящегося «в буре деяний».

Но иногда стремительность воплощения художественной мысли оборачивается неточностью, приблизительностью живописных эпитетов. Производя первое яркое впечатление, отдельные полотна, скульптуры, графические листы не дают зрителю того, что условно можно назвать последующей, глубинной информацией, возникающей посредством длительного наблюдения образа, его медленного прочтения. Правда, такого рода работ немного в экспозиции украинцев.

Разумеется, при всей должной торжественности наши смотры искусства носят и столь необходимый рабочий характер. Внимательное изучение обнаруживающихся на них достижений, трудностей, недостатков неосцимо помогает творческому процессу, еще более роднит его с атмосферой деятельности современника.

В изобразительном искусстве Украины привлекает полнокровное развитие почти всех видов, жанров, тем изобразительного искусства. Художники не скупаются на эмоции. Им внятны и скорбные слезы, и лихой хохот. Эта широта восприятия мира человеческих чувств и страстей придает украинскому изобразительному искусству особую жизненную силу. Человек труда — вот главный персонаж показанных на выставке картин, скульптур, гравюр, рисунков. Так возникает для зрителя синтетический образ героического народа, строящего коммунизм, построившего свой прекрасный, яростный мир. Думается, что в более углубленной и тонкой разработке качеств и черт этого мира многое еще предстоит сделать. Важнейшие процессы, происходящие в жизни общества, раскрывают новые гуманистические ценности в личности современника, содействуют ее гармоническому развитию и формированию.

¹ Литературная Россия. — 1972. — 2 мая.

Творческий путь многих ведущих мастеров Украины отмечен постоянством поисков — многотрудных, сложных, но раскрывающих новые стороны не только их личного дарования, а и самой жизни. Это можно сказать и о пластике В. Бородая, ищущего синтез монументально-эпического и драматически-импульсивного начал, и о живописи Т. Яблонской.

К работам Т. Яблонской зритель отнесся заинтересованно еще на довоенной всесоюзной выставке произведений молодых художников. В послевоенное десятилетие вехами в развитии нашей общесоюзной живописи стали картины «Хлеб», «Утро», «На окне — весна». Т. Яблонская — художник, чутко прислушивающийся к трудовым ритмам и настроениям сельского труженика. Пафос ее произведений приходит из глубин народной жизни. В каждом своем проявлении он обладает этой антеевой силой, хотя носит порой светло-лирический, душевно-интимный характер. Т. Яблонская не раз смело обновляла манеру, стиль живописи. Одно в ее творчестве неизменно — тонкое и непосредственное ощущение движения бытия, полнокровия его, в котором есть и восходы, и закаты, и ясный, безмятежный солнечный полдень, в котором прекрасен труд и высока память о народных героях.

Много черпая в фольклоре, Т. Яблонская показывает себя в последних произведениях «Юность», «Жизнь идет» мастером глубокого профессионального изучения жизни, использующим многообразие художественных средств для воссоздания и передачи зрителю симфонии душевных движений. Она по-новому раскрывает возможности созерцательной выразительности, чистоты цветового тона. В картине «Юность» зритель не видит лица юноши, стоящего будто бы перед пространством бытия, но, как мне кажется, отчетливо воспринимает его состояние, эту тревожную радость, необремененность вольного полета его мысли и поэтическое восхищение красотой Родины.

Сегодняшнее изобразительное искусство Украины — это содружество творческих коллективов Киева и Харькова, Одессы и Львова, взаимодействие многих ярких художественных индивидуальностей. Сколь самобытен подход к героям и их выбор, манера исполнения у

скульпторов Ю. Синькевича, М. Грицюка, Н. Рапая, у графиков Г. Якутовича, Г. Гавриленко, М. Туровского. Именно благодаря этому своеобразию работ каждого создается многогранная картина большой работы народа, обогащает тот эстетический идеал, который наше искусство вносит активно в жизнь.

Развитие украинского искусства обнаруживает качества, присущие всей советской художественной культуре. Во все более дальнее прошлое уходит противопоставление художественных «центров и периферии». Речь идет не о затухании творческих поисков в коллективах, имеющих давние, прочные традиции. Образное мышление ярко проявляет себя всюду в республике. Оно выражает и то общее, единое, что присуще советской действительности в любом уголке страны, и те своеобразные черты, которые неповторимыми красками расцвечивают богатство современности.

Видное место в искусстве Украины занимает творчество художников Закарпатья. Этот талантливый коллектив хотелось бы отметить особо. Внимательно относясь к народному искусству, ценя выразительность декора, закарпатцы запечатлевают тончайшие нюансы человеческих настроений, обогащая жанровую систему живописи сочетанием пейзажа с натюрмортом и портретом. Рассматривая живописные и графические произведения закарпатских художников, воздаешь должное отраженной в них красоте земли и ее хозяина — человека. Хотя в работах В. Габда, Э. Кондратовича, Ю. Злыдня мы, как правило, не встречаемся с обостренно психологическими коллизиями, в них, несомненно, ощутима полнота восприятия жизни, ее глубокие основы, полновесные человеческие ценности.

Сегодня в Манеже думается, что украинское искусство — одухотворенное и романтически приподнятое — обращается к самой широкой народной аудитории. Большие традиции изобразительного творчества республики стали его потенциалом. Высокая идейность и художественная значительность произведений украинцев сделали этот потенциал активным. Вот почему с таким интересом смотрит украинскую экспозицию московский зритель.

Иван КУПЦОВ

ПЕРШІ ВИСНОВКИ¹

Роздуми після ювілейних виставок

Кожна художня виставка, а тим більше такі етапні, як виставка творів українських митців у Москві та «Квітуча Радянська Україна» в Києві, присвячені 50-річчю утворення Союзу РСР, несе в собі щось нове — чи то у вигляді достиглих плодів творчості, чи то — позитивних тенденцій, що ведуть до їх появи.

Що ж нового принесли ювілейні виставки? Яких нових рубежів досягли майстри українського образотворчого мистецтва? В яких напрямках розвиваються їх пошуки? Безперечно, ці питання стануть предметом творчої розмови на наступному V з'їзді Спілки художників УРСР. Газета «Культура і життя» починає попереднє обговорення їх, запрошуючи до участі в ньому художників, критиків і мистецтвознавців.

Творчий звіт українських художників до піввікового ювілею СРСР широкий і репрезентативний. До традиційних обласних і республіканських художніх оглядів на цей раз додалась особливо відповідальна експозиція творів художників Радянської України в Москві весною минулого року, з якої розпочався звіт, що триває досі — на Всесоюзній виставці «СРСР — наша Батьківщина», демонструються й кращі твори з республіканської виставки «Квітуча Радянська Україна».

Уже можна зробити попередні висновки щодо важливого етапу розвитку українського мистецтва, яким стала підготовка до славного ювілею Союзу РСР. Про деякі істотні моменти, що стосуються живопису, йтиметься в цій статті.

Громадянськість. Саме з цього починали розмову про виставку творів українських художників у Москві мало не всі, хто висловлював — друковано чи усно — свою думку про неї.

«Громадянськість — основна спрямованість творів художників України, представлених на виставці, присвяченій 50-річчю утворення СРСР.

¹ Культура і життя. — 1973. — 4 січня. — С. 3.

Саме такої виставки ми і чекали від України», — писав Ю. Халамінський («Творчество», 1972, № 7).

«В цілому виставка переконує: мистецтво України розвивається стрімко й широко, воно славно служить народові, поширюючи в суспільстві «смак до доброго й прекрасного», про що мріяв колись Тарас Шевченко, відкриває глядачеві багатий світ образів, що втілюють кращі передові ідеали радянського часу», — підкреслював Ю. Нехорошев («Советская культура», 11 травня 1972 р.).

Найвідраднішим на виставці є «велика кількість серйозно задуманих і в багатьох випадках цікаво вирішених творів великого, суспільно значущого плану», — зазначив Л. Зінгер («Художник», 1972, № 8).

Оцінку, дану загальній спрямованості московської експозиції, з цілковитою підставою можна поширити й на виставку «Квітуча Радянська Україна».

Висока громадянськість українського мистецтва виявляється в усіх видах і жанрах живопису, насамперед, природно, у тематичній картині й портреті.

Те, що образ радянської людини перебуває в центрі уваги наших художників, що вони чимдалі проникливіше розкривають її характер, ми констатуємо часто. Та, на жаль, рідко замислюємося над тим, як саме, якими засобами вирішується це складне і відповідальне завдання.

Цікаво простежити, як багатоманітно, в творах різного плану й звучання, різної образної структури розкривається останнім часом одна з найтипівіших рис характеру нашого сучасника — почуття колективізму, що є нормою життя радянської людини, одним з принципів морального кодексу будівника комунізму.

Особливо широко ця благородна риса розкривається на матеріалі колгоспного життя. І не випадково. Адже перемога колгоспного ладу означала велику революцію не тільки в економічних відносинах на селі, а й в усьому укладі селянського життя, в психології, в душі селянина. Народився новий селянин, якого не знала історія: вільний від сторіччями виховуваних у ньому індивідуалізму та дрібновласницької ідеології.

Сказати про картини М. Чепика «Сівачі» та «Агрономи» або В. Одайника «Конопля» те, що звичайно кажуть про твори такого роду, — прості, невибагливі за сюжетом поетичні картини трудових буднів колгоспного села, виконані в добрих традиціях жанрового живопису, — значить не сказати основного: колективна праця, що збрала людей, — ось тема цих творів.

Тему утвердження й торжества колгоспного ладу, народження нового селянства в історико-філософському плані трактує О. Туранський у зв'язаних єдністю думки й стилістики картинах «Крок віку» й «Толока». Вони належать до дуже поширених у сучасному радянському живописі станкових творів, позначених виразними рисами монументальності. Якщо декілька років тому вона виявлялася, головним чином, у суто зовнішніх рисах, що нерідко існували незалежно від змісту, то останнім часом стає чимдалі більше картин, монументальність яких визначається внутрішнім епічним ладом, що зумовлює відповідну форму творів.

Перша із згаданих картин О. Туранського — монументально-епічне полотно про селянство, яке робить історичний, епохальний крок на шляху до соціалістичного життя. Звідси — особлива одухотвореність, внутрішня осаяність образів, урочиста, строго фронтальна композиція, спокійно-величавий рух групи просто на глядача, ясні, святкові барви. Звідси й велика кількість деталей, піднесених до символічного звучання. Власне, тут усе має характер високих поетичних символів: і трактор, що його веде молода дівчина в червоній хустці; і люди, що йдуть за трактором, свідомі того, що вони є учасниками великої, історичної події; і прапор, який, здається, майорить не над оцією сільською вулицею, а над усією країною, над цілим світом; і конячина, що її обігнав трактор, і вежа електропередачі...

Друга картина О. Туранського — «Толока» — про сьогоднішнє колгоспне село. Звернувшись до сюжету, який останнім часом неадаремно привертає увагу різних художників (до нього зверталися В. Куткін, В. Голованов та інші), автор не тільки змалював нове життя стародавнього народного звичаю всією громадою зводити стіни нової хати, а й показав, що почуття колективізму проймає нині все життя селянина — і суспільне, і особисте. І знову — майстерно побу-

дована композиція, вправне групування постатей, на цей раз зведених у пружні кола і об'єднаних чітким карбованим ритмом, ясні, сонячні барви, промовисті деталі-символи — все утворює монументальний, епічний урочисто-піднесений лад цієї, за всіма сюжетними ознаками, жанрової картини.

Благородне почуття колективізму, виховане в праці, становить зміст багатьох творів, що ґрунтуються й на іншому життєвому матеріалі. Маємо на думці, передусім, картини Р. Рижих «Шахтарі», В. Реунова «Будівельники» та В. Чеканюка «Пам'яті товариша».

Коли розглядаєш твір Р. Рижих, у перші хвилини здається, що його герої одверто позують, що тільки розташовані в центрі якоюсь мірою спілкуються один з одним; інші ж живуть кожне своїм відособленим життям. Та чимдалі ясніше бачиш чіткі композиційні зв'язки, що ними в щільну, мов тугий вузол, групу об'єднав усі постаті художник, а разом з тим, відчуваєш внутрішню спорідненість цих людей. Вона тим відчутніша, що образи, які створив В. Рижих, значущі і гранично — до портретності — конкретні.

«Будівельники» В. Реунова — один з поширених останнім часом у радянському живописі творів, де виявляється характерне для багатьох художників тяжіння до образів піднесених і чистих. А звідси — звернення митців до ренесансних традицій з їх гармонійністю в образі людини та в її зв'язках з навколишнім світом, з їх ясністю пластичної мови, математичною вираженістю композиції, чіткістю рисунка, довершеністю письма, пильною увагою до предметного середовища, яке формує й виражає внутрішній світ людини.

У В. Реунова конструкція споруджуваного багатоповерхового будинку стала основою композиції складного і разом з тим ясного за структурою твору, своєрідного поліптиха на одному полотні. Підкреслена архітектонічність картини, виразна пластика об'єднаних спільним ритмом постатей, їх чіткі, звільнені від усього випадкового рухи й пози, доречно введені елементи пейзажу — куточки панорами Києва з його давниною і сьогоденням — усе дає нам відчути сучасну красу спільної праці з притаманним їй сильним творчим началом.

В ритмічному, сповненому небезпек трудовому житті моряків-китобоїв закони братерства особливо суворі, їх тут дотримуються

особливо свято. Саме про це — нова картина В. Чеканюка «Пам'яті товариша». У скорботному мовчанні застигли китобої, віддаючи останню шану загиблому побратимові. Принишло море, нерухомі й айсберги на другому плані. Як і всі полотна В. Чеканюка, картина позначена виразними рисами творчої особистості художника: та ж послідовно чітка настанова на розкриття героїчної вдачі сучасника, той же підкреслено видовжений по вертикалі формат. І так само видовжені постаті дужих людей, які на цей раз, завдяки тому, що зображені в ракурсі згори, здаються особливо кремезними, та ж жорстка манера письма, той же улюблений колорит з перевагою холодних, льодистих, зеленкувато-синіх тонів.

Нездоланному почуттю колективізму, яке подесятерило сили радянських людей в пору воєнного лихоліття, присвячені картини В. Пузиркова «Побратими» та Н. Марченко «Дума матері».

В. Пузиркова дехто схильний вважати надмірним «традиціоналістом». Він і справді цурається «новацій»: залишаючись непохитно вірним традиціям вітчизняної школи живопису другої половини — початку нашого століття, що їх за радянських часів продовжили, розвинули, піднесли на нову височину такі майстри, як Б. Йогансон, Ф. Кричевський, С. Герасимов, О. Шовкуненко, А. Пластов, К. Трохименко та інші. Що ж, така принциповість варта всілякої підтримки. Адже в широкому спектрі реалістичних традицій, до яких звертаються нині радянські живописці, традиціям, що їх наслідує В. Пузирков, належить далеко не останнє місце.

Нова картина В. Пузиркова, через усю творчість якого проходить воєнна тема, присвячена фронтовому братерству. Вона написана з властивою цьому прекрасному живописцеві впевненою майстерністю. Рідко кому вдавалося змалювати обличчя людини в хвилину найвищого напруження всіх її фізичних і духовних сил так, як це зробив В. Пузирков. Тому до глибини душі хвилює образ героя картини — радянського воїна-піхотинця, який, збираючи останні сили та волю, виносить з поля бою смертельно пораненого танкіста.

Н. Марченко належить до наймолодших з повоєнного покоління українських художників. Коли над рейхстагом замайоїрили червоні

прапори Перемоги, їй було п'ять років. Та її перша картина була про війну, про горе, яке вона принесла народам, про радянських воїнів, що визволили світ від фашизму. Про те ж саме — її новий твір. Його героїні — жінки-трудівниці, які в госпіталях, над баліями з солдатською білизною, творили свій високий подвиг, матері, які гасили особисте горе в горі народному. Це твір суворий і мужній, тому сувора й мужня зображувальна мова художниці: жорсткий, підкреслено пластичний живопис з доречно застосованими графічними прийомами, експресивний рисунок, стриманість у характеристиках, природність у групуванні постатей, у позах, жестах...

Одна з найприкметніших рис сучасного стану радянського, зокрема українського, живопису — зростання його філософської культури. Дедалі менше стає творів описових, пасивно-ілюстративних або ж уявно багатозначних (хоч їх ще чимало). Чимраз посилюється прагнення художників до філософського осягнення подій та явищ минулого й сучасності, до виявлення глибин народного характеру, до розкриття особистої долі людини в безпосередньому зв'язку з історичною долею народу, країни. Щодо цього особливо цікаві нові картини Т. Яблонської.

Слід сказати, що філософське начало завжди було властиве її творам. Ним сильний не тільки ушлюблений «Хліб», воно відчутне і в першому великому полотні художниці — «Ворог близько». Отже, твори 60-х — початку 70-х років, позначені напруженими пошуками, є не наслідком якогось «зламу» в мистецтві Т. Яблонської, як це здається декому з критиків, а логічним продовженням її попередніх прагнень. Саме тяжіння до філософського осмислення життя спонукало художницю, шукаючи нових засобів реалістичної виразності, звернутися до чистих джерел народного мистецтва, які стали для неї джерелами не тільки вічно молодого художнього форми, а насамперед мудрості й філософської глибини.

Темою спеціального дослідження могло б стати і, напевно, стане те, як ішла Т. Яблонська від одвертої жанровості свого «Весняного сонечка» до монументальності й філософічності картини «Життя йде», по-новому трактуючи здавна поширений у народному та професійному

мистецтві сюжетний мотив «трьох віків». Зараз хочеться підкреслити: змістом картини є не зіставлення життя, яке народилося, з життям, що відходить, хоч таке зіставлення тут справді робиться, а ідея спадкоємності поколінь, безсмертя роду людини-трудівника, незнищенність могутнього кореня, з якого той славний рід походить.

Глибиною філософської думки приваблює й невеличка картина Л. Медвідя «Межі зорано». Талановитий живописець порівняно недавно привернув до себе увагу сповненими якоїсь особливої духовної чистоти, ретельно виписаними пейзажами, яким так само властивий філософський погляд на світ. Земля Л. Медвідя — це земля людей, земля, на якій вирішуються долі людські, і саме тому вона така прекрасна. Л. Медвідь, здається, вперше звертається до тематичної картини: в усякому разі «Межі зорано» — перший твір такого роду, який ми побачили на виставці. Тим відрадніший успіх молодого художника.

Дві жінки, що їх змалював Л. Медвідь, певно, мати й дочка, — дві долі. Мати — вся в минулому. Дівчина ж уся в прийдешньому, тому з таким щирим, по-дитячому наївним захопленням вдивляється вона туди, де простяглися тепер уже не розмежовані, не пошматовані на клапті лани. Глядач не бачить їх: художник свідомо обмежив себе, щоб зосередити увагу на образах своїх героїнь. А втім, пейзаж у картині є: вбоге обійстя, впритул оточене похилими, відгородженими одна від одної халупами. Це той предметний світ, який з пильною увагою, до найменших подробиць змальовують одного напряму з Л. Медвідем молоді художники і який так багато важить в образному ладі їх творів. Як і в попередніх полотнах Л. Медвідя, в його картині відчутна самотність індивідуальності: той же чистий, ясний погляд на життя, ті ж стримані барви, та ж ретельність, довершеність письма і рівна, перлинно-матова фактура.

Говорячи про твори філософського характеру, не можна не звернути уваги на те, що вони обмежені темами з селянського життя. Звичайно, має рацію В. Цельтнер, коли в змістовній статті про виставку українського мистецтва в Москві зазначає, що попри селянську сюжетіку цих творів, їх зміст значно ширший: «вони присвячені всьому народові: життя народу урівнюється в них з усім взагалі жит-

тям людським, у тому його розумінні, яке склалося в нашому суспільстві» («Искусство», 1972, № 8). І все ж звужена, зведена тільки до селянської тематики життєва основа творів філософського характеру не може не викликати серйозного занепокоєння. Адже йдеться про художнє осмислення й відображення життя суспільства, в якому робітничий клас є рушійною силою.

Виставка «Квітуча Радянська Україна» пройшла під знаком значних зрушень в портретному живописі. Це може здатися якоюсь мірою несподіваним. Адже донедавна йшлося про хронічне відставання цього важливого жанру.

Так, Л. Зінгер, даючи в згаданій статті позитивну оцінку ряду портретів, показаних на виставці українського мистецтва в Москві, разом з тим, зауважив: «В цілому, однак, портретний живопис на Україні, судячи з виставки, як і досі, помітно поступається перед сюжетною картиною, і, мабуть, не тільки перед нею, а й перед пейзажем».

І от — успіх портретного живопису на виставці «Квітуча Радянська Україна». Він визначається і жанровою багатоманітністю показаних тут портретів, і високим мистецьким рівнем кращих з них, і широким колом портретованих, а головне — прагненням розкрити в характері радянської людини творче начало.

Насамперед — про груповий портрет, який дає широкі можливості для розкриття суспільних зв'язків радянської людини, властивого їй почуття колективізму. Ще на минулих виставках з'явилися картини (крім уже згаданих «Шахтарів» В. Рижих, можна назвати ще й «Перших механізаторів» В. Токарева, «Доярок» А. Сафаргаліна), які, завдяки значущості образів, тяжіють до жанру узагальненого портрета-картини. Сюди ж можна додати й полотна Ю. Любавіна «Механізатори радгоспу «Україна», Г. Крижевського «Докари Іллічевська. Бригада Анатолія Корзюка». Тепер у ряд з ними стають нові твори цього роду: «Львівські автобусобудівники» Ю. Серветника, «Марківські хлібороби» І. Панича, «Турбобудівники Харкова. Бригада М. Саулова» В. Богданова, «Никанорівці» (інтернаціональна бригада шахтарів) М. Вольштейна та О. Фільберта тощо. Хоч

названі полотна нерівноцінні щодо глибини окреслення характерів і майстерності виконання, поява на виставках такої кількості групових портретів знаменна й багатообіцяюча.

Образи однодумців, людей, міцно зв'язаних спільністю інтересів, постають у полотнах Є. Лученка «Старі друзі» (І. Кавалерідзе і С. Шкурат), П. Сахра «Брати Юрко і Семен Корпанюки», М. Антончика «Мої вчителі» (А. Петрицький і К. Єлева). На останньому варто зупинитись докладніше. Це — один з найяскравіших творів портретного жанру на виставці. Його «зерно» — контрастне зіставлення характерів двох давніх друзів, двох видатних українських художників — замкненого, зосередженого К. Єлеви й експансивного, поривчастого А. Петрицького, яких попри їх несхожість зв'язувала спільність мистецьких уподобань. Образи портретованих наділені гострими й точними характеристиками (хоч риси А. Петрицького, можливо, надміру загострено), і цьому сприяє живопис, майстерно стилізований «під Петрицького» — справжня знахідка автора.

З портретів-картин, що містять збірні образи, варто відмітити твір В. Бабака «Чернігівська нафта». Тут приведено до цілковитої гармонії узагальнений портретний образ молодого робітника і сповнений сучасної ритміки пейзаж нафтового промислу.

Людина-творець і справа, якій вона служить, — такий зміст багатьох творів незалежно від того, ким за фахом є портретований. Тому високий інтелект, напруження, енергія, цілеспрямованість стають визначальними рисами соціальної та психологічної характеристики, а через індивідуально неповторне в людині розкривається типове. Портрет народного художника СРСР М. Дергуса роботи Д. Шостака — один з найсерйозніших творів цього жанру на виставці — дає змогу відчувати інтелектуальну та емоційну атмосферу, яка панує в майстерні митця. Гострий за індивідуальною характеристикою образ постає в майстерно написаному М. Вайнштейном портреті «Вчителька Марія Василівна»; та головне, що ця гострота сполучається з глибиною узагальнення: серце старої вчительки завжди відкрите для тих, до кого вона звертається все життя, — для дітей.

Виразний, цілісний за характеристикою портрет Героя Соціалістичної Праці комбайнерки Ганни Гук належить пензлю того ж ав-

тора, хоч спроба застосувати однакові фактури живопису для обличчя героїні і для ріллі на землі — прийом дещо прямолінійний. Треба проїнятися щирою любов'ю й глибокою повагою до своєї моделі, щоб побачити справжню красу не тільки в її зовнішньому та внутрішньому образі, а й у заляпаному цементним розчином спецодязі, як це вдалося Ф. Шевченкові в «Портреті будівельниці В. Богурської». Образ молодого художника, що пильно, зосереджено вдивляється в навколишнє життя, постає в портреті В. Рижих роботи Г. Неледві, у виконанні якого майже з полемічною загостреністю підкреслено зв'язок з ренесансним живописом. Бурхливий темперамент митця проймає написаний В. Біликом портрет народного артиста УРСР С. Турчака за диригентським пультом.

Хочеться вірити, що зрушення, які сталися в портретному живописі, не є якоюсь несподіванкою, що вони — наслідок чимдалі зростаючої уваги українських художників до образу сучасника, свідчення впевненого поступу українського образотворчого мистецтва.

Леонід ВЛАДИЧ

ПАМ'ЯТНИК ВЕЛИКОМУ КОБЗАРЕВІ¹

Ім'я великого сина українського народу Тараса Григоровича Шевченка — поета і художника, просвітителя і борця — належить не лише одній нації, одній державі, а всій світовій культурі. Гуманістична направленість його творчості, його подвижницьке життя і сьогодні є символом боротьби для тих народів, які ще перебувають під колоніальним гнітом. Просвітитель-демократ, видатний мислитель свого часу, він був і справжнім людинолюбцем. Його в однаковій мірі хвилювали долі пригноблених людей різних національностей — росіян, українців, казахів, туркменів, поляків та інших, яким він присвятив свої полум'яні, сповнені революційного пафосу і відвертого протесту проти соціальної несправедливості поетичні твори, численні графічні серії. Тараса Шевченка пов'язувала щира дружба і з великим негритянським актором Айрою Олдріджем. Доля цього видатного митця була близькою і зрозумілою йому — сину українського народу. Ось чому і сьогодні ім'я Кобзаря лунає над світом, воно дороге всім, хто бореться за мир і справедливість, рівність і братерство. Життя і діяльність великого мислителя, поета, художника були сповнені драматизму і суворих випробувань. Шевченка брутально переслідував царат, йому було заборонено писати і малювати, він так і не пізнав людських радостей. Але все його коротке життя було віддане боротьбі, найвищий смисл якої він вбачав в утвердженні добра і справедливості на землі.

Важко сказати, як склалася б і без того трагічна доля Кобзаря, якби в роки суворих випробувань не подали йому руку дружби і допомоги видатні діячі того часу. Особливо яскраво серед них вималь-

¹ Статтю подано з деякими скороченнями. Повний варіант опублікований в журналі "Образотворче мистецтво". 1984 — № 3.



Пам'ятник Т. Шевченку у Мангішлязі.
Скульптори М. Вронський, В. Сухенко; архітектор Є. Федоров

овуються імена тих, кому ми зобов'язані народженням Шевченка-художника, — імена К. Брюллова, В. Жуковського, В. Григоровича.

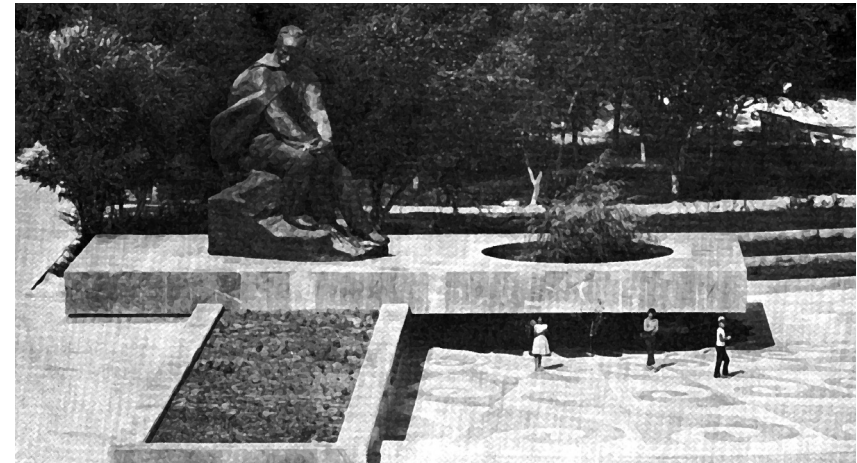
Важку долю засланця прагнули полегшити багато передових людей того часу, їхня моральна і матеріальна підтримка, співчуття допомагали Шевченку перенести важку, а іноді й нестерпну солдатчину. Віддаючи належне великому сину українського народу, всі, кому дорога трагічна доля борця за людські права, його творча спадщина, намагаються увічнити образ непохитного і незламного духом великого поета і художника. Навіть якщо лише перерахувати твори образотворчого мистецтва і літератури про Шевченка, створені радянськими художниками і письменниками, прогресивними діячами культури

зарубіжних країн, — список буде налічувати сотні назв. Варто лише нагадати, що в 1918 р. спеціальним декретом, підписаним В. І. Леніним, було передбачено серед монументів іншим видатним революційним діячам, поетам і художникам спорудити пам'ятник і Т. Г. Шевченку. За роки Радянської влади монументальна Шевченкіана поповнилася величезною кількістю пам'ятників і монументів, що увічнюють геніального поета і художника. Вони зведені в Москві, Києві, Ашхабаді, Харкові, Каневі та багатьох інших містах нашої країни. У бронзі і граніті втілено образ Шевченка в Канаді (Палермо) і США (Ерроу-парк поблизу Нью-Йорка). Спорудження і відкриття у жовтні 1982 р. в центрі Мангішлацької області Казахстану — місті Шевченко — величного монумента Великому Кобзареві стало знаменною подією в політичному і культурному житті народів СРСР. Урочистості з нагоди відкриття пам'ятника на землі, де з 1850 по 1857 рр. перебував у політичному засланні Т. Г. Шевченко, стали не лише даниною глибокої поваги казахського народу Кобзареві, але й вилились у торжество великого єднання братерських культур наших народів, торжество ленінської національної політики на оновленій землі, про яку мріяв і яку пророче передбачав великий поет.

Тут у роки заслання Шевченко створив свої поетичні твори, серії малюнків і акварелей, де відтворив пейзажі цього суворого краю, а також прекрасні образи простих людей-казахів, з якими його звела доля в роки важких випробувань.

Символічно, що монумент споруджений на високому мисі, який підноситься над водними просторами сивого Каспію. Образ поета втілений в бронзі на півострові, який колись називали мертвим.

І ось зараз лише за двадцять років тут зведено ціле місто, яке мешканці називають білокам'яним містом-красенем, гордістю Мангішлаку, а іноземні туристи, що відвідують Шевченко, — містом ХХІ століття. За створення генерального плану забудови і архітектуру міста, про яке заговорив весь світ, групі спеціалістів у 1977 р. було присуджено Державну премію СРСР. Необхідно ще додати, що місто будувала вся країна і зараз воно, мабуть, найбільш інтернаціональне за складом населення, адже в ньому живуть представники майже всіх національностей СРСР. Про це мріяв колись Великий Кобзар, і



його мрія здійснилась саме там, куди колись людей відправляли на заслання. Місто в Казахстані, яке носить ім'я великого сина українського народу, — одне з найбільш упорядкованих і красивих міст Радянського Союзу. Приємно відзначити, що автори пам'ятника — київські скульптори М. Вронський і В. Сухенко та лєнінградський архітектор Є. Федоров, — а також інші спеціалісти міста Шевченко дуже розумно підійшли до вирішення містобудівного завдання, вдало обрали місце спорудження монумента, планування якого вирішено просто і раціонально. Монумент ніби зливається з навколишньою забудовою, утворюючи єдиний закінчений художній образ.

Пам'ятник розташований в кінці бульвару 50-річчя Жовтня. Композиція звернена до моря і має свій смисловий розвиток в архітектурних деталях, якими впорядковано спуск до моря. Бронзова фігура Шевченка заввишки близько шести метрів встановлена на постаменті, облицьованому полірованим гранітом. Частина постаменту нависає над заниженим простором, вирішеним у вигляді півкола. Автори внесли в композицію ряд деталей, що мають своє значення і збагачують художньо-змістовий образ всього архітектурно-скульптурного комплексу. Наприклад, півкруг, над яким нависає блок постаменту (консоль), вимощений шліфованими плитками з

місцевого каменю тераццо, котрий, маючи два відтінки, нагадує мотиви казахського орнаменту і символізує землю Мангишлацького півострова. Крізь круг навислої над цим простором консолі росте привезена з Канева верба, яка пронизує кам'яний масив консольної частини і також грає свою смислову роль. Введенням в художню структуру пам'ятника цього елемента автори хотіли підкреслити відроджену силу колись мертвої землі. При огляді створеного монумента вражає простота, раціональність і гармонійність усіх його деталей, виразність силуету, що запам'ятовується. Але за цією простотою стоять роки наполегливої, напруженої праці. Уже в процесі будівництва довелося відмовлятися від знайдених рішень, змінювати багато архітектурних деталей, щоб забезпечити гармонійне прив'язання пам'ятника до оточуючого середовища, яке щодня змінювало об'єми простору, оскільки йшла інтенсивна забудова цього мікрорайону житловими і громадськими будівлями. Після тривалих пошуків автори зупинилися на композиційному варіанті проекту, де Т. Г. Шевченко зображений сидячим у глибоких роздумах. На відміну від багатьох зведених пам'ятників, таке рішення видалося найбільш придатним, новим, але водночас цей варіант ускладнював творче завдання митців, адже позбавляв їх можливості використати більш ефективні пластичні і композиційні прийоми, які давали можливість виразніше підкреслити рух фігури, її експресивність і порив. Необхідно було йти шляхом поглиблення психологічної виразності образу, обираючи і відповідну пластичну манеру — таку, що у повній мірі розкрила б могутню силу духу, велич і значення особи Т. Г. Шевченка.

Приємно відзначити, що майстри знайшли відповідне художнє рішення. Композиційна і пластична виразність усіх елементів комплексу, стриманість, внутрішня динаміка і глибокий психологізм образу, лаконічна, позбавлена будь-яких ефектних прийомів пластика фігури, її ненав'язливість (що, на жаль, зустрічається нечасто), вирішена в строгих пропорціях і ритмах архітектура — все переконливо розкриває геніальну велич Шевченка. Його образ втілює рішучий протест проти неволі і водночас є образом народного співця, виразника дум і сподівань всіх людей про єдність, дружбу і братерство.

Автори намагалися не відступити і від достовірності та історичної конкретності. Образ Шевченка вирішено не загально, він має часову визначеність: Кобзаря зображено в тому віці, коли він перебував на засланні. Зі спогадів сучасників поета відомо, що він любив усамітнюватись, присівши на камінь, малювати чи записувати вірші в свою «захаявну книжечку», у глибоких роздумах подовгу дивитися на водні простори Каспію. Неважко помітити, що саме ці моменти з життя Шевченка на засланні і послужили основою для композиційного рішення монумента — з глибини віків Кобзар вдивляється в нашу дійсність. Усі деталі, що знаходять художньо-образну інтерпретацію в рішенні образу конкретної історичної особи, мають велике значення. Вони надають твору глибокої переконливості та достовірності. Автори монумента прагнули в бронзі і граніті передати благородство, рішучість, нездоланність у боротьбі могутньої духом людини.

Тарас Григорович Шевченко назавжди залишився в пам'яті людства як полум'яний борець і захисник знедолених. Таким він постав і в новому творі талановитих майстрів, які втілили дорогий для всіх людей образ великого сина українського народу.

ЗМІСТ

<i>Віктор СИДОРЕНКО</i> . ВСТУПНЕ СЛОВО	5
ПЕРЕДМОВА	8
ПРО СОЦІАЛЬНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ФУНКЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ КРИТИКИ	10
ПАНОРАМА РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА У XV–XX СТОЛІТТЯХ: Художньо-стильовий аспект	21
ДО ПИТАННЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА У XX СТОЛІТТІ	53
МИСТЕЦТВО ТА СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНІ НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ І ОСМИСЛЕННЯ ЇХ ХУДОЖНЬОЮ КРИТИКОЮ	68
ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КРИТИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ	77
УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ КРИТИКА В НОВИХ СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ УМОВАХ (1918–1935 РОКИ)	89
МИХАЙЛО БОЙЧУК ТА ЙОГО ШКОЛА У ХУДОЖНІЙ КРИТИЦІ 1920-х РОКІВ. До 85-річчя Української академії мистецтв (НАОМА)	119
ФЕДІР КРИЧЕВСЬКИЙ ЯК ПЕДАГОГ І ФУНДАТОР УКРАЇНСЬКОЇ ЖИВОПИСНОЇ ШКОЛИ XX СТОЛІТТЯ	140
УКРАЇНСЬКЕ ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1930–1950-х РОКІВ В ОЦІНЦІ ХУДОЖНЬОЇ КРИТИКИ	161
УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА, МИСТЕЦТВО ТА ХУДОЖНЯ КРИТИКА ПЕРІОДУ ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ 1941–1945 РОКІВ	186
МЕМОРАЛ МУЖНОСТІ І ГЕРОЇЗМУ	204
ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ УКРАЇНИ 1970-х РОКІВ І ПРО ТЕ, ЯК УКРАЇНСЬКІ МИТЦІ 1972 РОКУ В МОСКВІ ВІДСТОЯЛИ СВОЮ САМОСТІЙНІСТЬ: Сторінки історії	209
УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО, КУЛЬТУРА ТА ХУДОЖНЯ КРИТИКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ: Здобутки чи втрати?	219
ВІДГУКИ ВСЕСОЮЗНОЇ (МОСКОВСЬКОЇ) ПРЕСИ ТА УКРАЇНСЬКИХ КРИТИКІВ НА ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ, ЩО ЕКСПОНУВАЛИСЯ У МОСКВІ НА ВИСТАВЦІ, ПРИСВЯЧЕНІЙ 50-ти РІЧЧЮ УТВОРЕННЯ СРСР	239
<i>Ю. Халаминский</i> . Гражданственность	239
<i>И. Куццов</i> . Кисть, карандаш и резец Советской Украины	246
<i>А. Владич</i> . Перші висновки. Роздуми після ювілейних виставок	250
ПАМ'ЯТНИК ВЕЛИКОМУ КОБЗАРЕВІ	260

Академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Наукове видання

Михайло Олександрович КРИВОЛАПОВ

ПРО МИСТЕЦТВО ТА ХУДОЖНЮ КРИТИКУ
УКРАЇНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Вибрані статті різних років

Книга перша

Формування та розвиток національної мистецької школи
і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття

Відповідальний за випуск — *О. В. Сіткарьова*
Літературні редактори — *А. О. Пучков, С. В. Сімакова, Д. В. Тимофієнко*
Оригінал-макет, обкладинка, препринт — *О. С. Червінський*
Коректура — *С. В. Сімакова, Д. В. Тимофієнко*

Здано у виробництво 01.08.2006. Підписано до друку 29.11.2006.
Формат 60 x 84 1/16. Папір офс. № 1. Спосіб друку офс. Гарнітура «Мысль».
Ум. др. арк. 13,3. Обл.-вид. арк. 16,75. Наклад 300 прим. Зам. № ..-.....

Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України
01133, Київ, вул. Щорса, 18-а, тел. (044) 529-2051, 529-4677
Свідоцтво ДК № 1186 від 29.12.2002

ТОВ «Видавничий дім А+С»
04071, Київ, вул. Лук'янівська, 63, оф. 97, тел. (044) 496-9824
Свідоцтво ДК № 2270 від 25.08.2005

Видруковано у ТОВ Друкарні «Бізнесполіграф»
02094, Київ, вул. Віскозна, 8, тел. (044) 513-6290