

ФОРМУВАННЯ ОБ'ЄДНАНЬ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ У 20-Х РР. ХХ СТ.

Висвітлюються процеси формування різнопланових за змістом і художніми вподобаннями масових і таких, що стали соціально впливовими, художніх об'єднань 20-х рр. ХХ ст. в Україні.

Ключові слова: *художні організації, асоціація художників, українська культура, художні виставки, художня культура.*

Освещаются процессы формирования разноплановых по содержанию и художественным вкусам массовых и таких, которые стали социально влиятельными, художественных объединений 20-х гг. ХХ в. в Украине.

Ключевые слова: *художественные организации, ассоциация художников, украинская культура, художественные выставки, художественная культура.*

The processes of formation of mass and socially influential art associations of 1920s in Ukraine, which were diverse as for their content and artistic styles, are covered.

Key words: *art organizations, association of artists, Ukrainian culture, art exhibitions, artistic culture.*

В останні роки вийшло друком немало наукових, науково-популярних праць, в яких тією чи іншою мірою автори висвітлюють процеси еволюції художньої культури, зокрема формування різноманітних об'єднань художньої інтелігенції України. І все ж залишається актуальною необхідність детальнішого розгляду еволюційних процесів становлення та розвитку різнопланових художніх організацій 20-х рр. ХХ ст. в Україні, адже саме вони зробили вагомий внесок у духовну скарбницю України.

Формування всеукраїнської художньої організації здійснювалося двома фактично паралельними, але різними за настановами й потужністю потоками, що, врешті-решт, сприяло утворенню наймасовіших і найвпливовіших художніх об'єднань — АРМУ (Асоціації революційного мистецтва України) й АХЧУ (Асоціації художників червоної України).

З метою об'єднання всіх активних художньо-революційних сил, регулювання процесів художньої культури й проведення планової роботи в галузі образотворчого мистецтва в 1925 р. організаційно оформилася АРМУ — як федеративне об'єднання художників різних формальних течій і груп. Зокрема, до організації ввійшли М. Бойчук, О. Богомазов, М. Бурачек, І. Врона, К. Гвоздик, В. Касіян, В. Меллер, І. Падалка, С. Прохоров, В. Седляр, В. Єрмилов, О. Хвостенко-Хвостов та інші відомі митці; за даними на 1929 р., у складі АРМУ перебувало 1802 особи (переважно — безпартійні; за національністю — українці, росіяни, євреї та представники інших народів; чоловічої і жіночої статі; середній вік — 30-35 років). Філії організації існували

в Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Умані, на Донбасі, а персональне членство мали й митці з Москви, Ленінграда, Парижа.

Фінансовою основою діяльності художньої організації були членські внески, певні державні субсидії, позики державних і громадських установ, прибутки від виставок, виступів митців, різних акцій.

Вищий орган організації — щорічний Всеукраїнський з'їзд АРМУ, який обирав керівний орган — Центральне Бюро Асоціації — в складі голови, дев'яти членів і чотирьох кандидатів; філіями керували місцеві бюро. Основні положення організації й діяльності АРМУ зафіксовані в Статуті [28]. На I Всеукраїнському з'їзді АРМУ (6-7 червня 1926 р. в Харкові) за участю представників усіх філій, а окрім того — представників урядових установ, провідних літературних організацій, театального об'єднання «Березіль», агітбригад, було затверджено ідейну платформу організації [5]. Наведемо суть її головних позицій: мистецтво визнано формою суспільної марксистсько-ленінської ідеології в інтересах класової боротьби пролетаріату за комунізм; класовий нейтралітет мистецтва заперечується; проголошується курс на зближення мистецтва з життям суспільства. Одним з найважливіших обов'язків організації є боротьба за підвищення якісного рівня української художньої культури, позбавлення її провінціалізму. При цьому наголошується рівноправність і рівноцінність так званого «практичного мистецтва» та власне образотворчого (станкового) мистецтва; у станковізмі з реалістичним напрямом заперечується побутово-натуралістичний реалізм як «пережиток буржуазної доби». Особлива увага приділяється формалістичній художній творчості: йдеться про пошук такої («універсальної») художньої форми, яка була б адекватною новому революційному змісту і водночас зважаючи на національні традиції й особливості запитів українських мас.

Реальний стан справи не завжди і не в усьому збігався зі змістом декларацій. По-перше, більшість членів АРМУ поділяла на творчі позиції «бойчукізму»; пристрасним апологетом цієї художньої концепції був І. Врона — голова і провідний ідеолог організації. Безперечно, творча програма М. Бойчука, основана на кращих традиціях українського народного мистецтва, іконопису, монументального візантійського живопису, гравюри, італійського проторенесансу тощо, була прогресивним явищем у пошуках національного художнього стилю. Але, всупереч проголошеній толерантності, АРМУ часто не відштовхувала тих художників, які не поділяли принципів «бойчукістів»: так, до організації не потрапила київська художня професура на чолі з В. Кричевським; вийшов з об'єднання В. Пальмов — художник «вільної форми», якого стримували суворі «бойчукістські» принципи композиції. Навіть інспектор НКЮ висловив серйозні зауваження стосовно дій АРМУ: з одного боку — спостерігається намагання негайно «увігнати» всіх художників до організації, а з іншого — виявляється нетерпимість до митців різних художніх угруповань, яких буквально

«заганяють» у підпілля, використовуючи засоби ідеологічної боротьби, а не творчої змагальності [10].

Однак зосередимося на позитивній діяльності та творчих здобутках представників АРМУ.

Напружений пошук універсальних мистецьких форм, численні творчі експерименти, особисті таланти художників дозволили їм знайти самобутні шляхи в художній культурі доби, досягти значних здобутків і збагатити українське мистецтво творами різних стилістичних напрямів на світовому рівні.

Досвідчені й духовно загартовані «бойчукісти», чие переконання «Мистецтво — масам» було щирим бажанням урятувати простих людей від просвітницького примітивізму, створили чудові стінописи як «новітні фрески», зрозумілі й прийнятні для загалу на рівні «генетичної пам'яті». Висока пластична культура, лапідарність композиції відзначали, зокрема, розписи Селянського санаторію ім. ВУЦВК поблизу Одеси: художники називали цю роботу «дивом ХХ ст.», а вражені селяни говорили: «...гарно, як у церкві» [15, с. 74]. На думку деяких дослідників, простодушністю народної картинки наділив «монументалізм» М. Бойчука його молодший брат, «український Піросманішвілі» — Т. Бойчук. У станкових роботах «бойчукістів» О. Павленка, В. Седяра та М. Шехтмана, наприклад, виразні ознаки експресіонізму, драматичні мотиви соціального буття.

Значних успіхів досягли «бойчукісти» й у галузі графіки: так, І. Падалка став засновником харківської графічної школи, яка формувала нові принципи поліграфічної продукції згідно з уявленням про якісне революційне мистецтво для народу. Його роботи демонструвалися на багатьох зарубіжних художніх виставках (Кюльн, 1928; Амстердам, 1929; Венеція, Відень, Лондон, 1930-1931) [14]. Уболіванням за свій народ, котрий переживав тяжкі незгоди (голод, погроми), сповнені експресивно-реалістичні твори члена АРМУ В. Касіяна. Нові грані свого таланту розкрив у спектралістичних полотнах О. Богомазов.

Надзвичайно вагомим був внесок митців цього об'єднання в театральну-декораційне мистецтво: новаторським духом посткубізму, народного футуризму й конструктивізму сповнені сценографічні роботи О. Хвостенка-Хвостова до вистав «Валькірія», «Містерія-Буф», «Любов до трьох помаранчів» та інших; незабутні сценічні образи створені конструктивістом В. Меллером; висот самостійного жанру сягнув театральний плакат.

Унікально багатоманітною за стилістикою і жанрами є творча палітра представника АРМУ В. Єрмилова: колористично-пластичні композиції в дусі посткубізму й супрематизму, розписи агітпоягу «Червона Україна»; портрети (рельєфи), обкладинки журналів «Авангард» і «Арт», книжкове оформлення, шрифтові композиції, промграфіка, дизайн середовища тощо. Наведені відомості надають

лише часткового уявлення про багатий і безцінний творчий доробок АРМУ [3; 9; 11].

Значне місце в діяльності організації посідала виставкова робота: спершу програмні виставки влаштовували на місцях — у Києві, Одесі, Дніпропетровську, Умані, потім створювалися регіональні виставки; поряд із цим широко практикувалися пересувні виставки — як засіб зближення мистецтва із суспільним життям. АРМУ брала участь у «Жовтневій виставці мистецтва народів СРСР», Усесоюзній виставці графічного мистецтва (Москва), Всеукраїнській Жовтневій виставці (Харків).

Від самого початку існування Асоціації відбувалася ретельна підготовча робота до Всеукраїнської виставки цього провідного художнього об'єднання, але через брак коштів реалізувати задум удалося лише в березні 1927 р. І Всеукраїнська виставка АРМУ проходила в Харкові, в приміщенні Соціального музею (колишній архієрейський будинок на території Покровського монастиря), який на той час був одним з найпопулярніших культурних закладів для масової публіки. Сімсот експонатів виставки свідчили про творчий діапазон організації: станковий живопис, роботи монументалістів (ескізи і фото декоративних панно, святкового художнього оформлення міст), книжкова й промислова графіка, архітектурні проекти, стенографічні інновації, витвори самодіяльних митців, яких опікувала АРМУ. Особливу увагу публіки роботи театральних художників привернули новизною форм, оригінальністю композицій, колористичною виразністю.

На думку критиків, виставка віддзеркалила складність і напруженість творчих пошуків у вітчизняній мистецькій царині: «Мистецтво наше перебуває ще в перехідній стадії від недавніх провінційних форм просвітянського, етнографічного змісту... Ми відкрили новий стиль українського театру, нові досягнення мистецтва взагалі», — зауважував І. Врона [2, с. 13].

Реалізуючи свої ідейно-естетичні настанови, АРМУ налагодила видавничу справу: видання каталогів, численні виставки стали нормою (особливо ефектним був великий ілюстрований каталог Всеукраїнської виставки); надруковані також праці В. Седляра «Мистецтво революції й АРМУ», «АХРР і АРМУ». Представники організації друкували численні статті в газетах і часописах [8].

Митці з АРМУ вважали своїм обов'язком і «живе», безпосереднє спілкування з різною аудиторією: для селян, робітників, студентів влаштовувалися лекції, творчі зустрічі з майстрами, консультації; у колі художників-опонентів регулярно проводилися палкі дискусії.

Отже, в цілому Асоціація дотримувала задекларованих нею положень і завдань. Безперечним позитивом були спроби встановлення зв'язків із зарубіжними художніми колами, тісні контакти з вітчизняними літературними, театральними, архітектурними й іншими творчими об'єднаннями, агітбригадами; взаємодія з громадянами

нехудожнього фаху, котрі виявляли готовність співпрацювати з організацією, активна студійна робота при клубах тощо.

Але на четвертий рік існування АРМУ відбувся різкий перелом у житті й діяльності організації: загострилися стосунки між групами і течіями, «хворобливі» уточнення ідейних засад у дусі тогочасних політичних подій і різкі випадки опонентів переросли в справжню боротьбу з класових позицій, що призвело до самоліквідації окремих художніх гуртів зі складу організації. Уявлення про змістово-естетичні та формально-стилістичні особливості нового пролетарського мистецтва перетворилися на примітивні схеми, посилювалися тенденції до модифікації пролеткультівських настанов. Глибоке осягнення специфіки новітньої мистецької діяльності і творче самовиявлення змінилися гучними, але непродуктивними деклараціями [1].

II-й Всеукраїнський з'їзд АРМУ (1929) змушений був констатувати кризовий стан організації як на структурно-функціональному, так і на програмно-ідеологічному рівнях. Делегати від «старшої генерації» митців, для яких примат формальної якості залишався невід'ємною складовою пролетарської класової ідеології, не могли порозумітися з представниками «нової генерації», що виступали проти ідеологічного і соціально-класового спрямувань Асоціації.

Проблеми творчого процесу відійшли на другий план, головна увага приділялася взаєминам АРМУ з іншими творчими об'єднаннями, дискусіям про політичну благонадійність: «Зараз необхідно загострити відносини з такими організаціями як «Нова генерація», «Літературний Ярмарок», ВЦСПП, «Березіль» [24]. Асоціація осуджувала ті групи, що потрапили «в немилість» партійно-урядових структур, наголошувала на необхідності «чистки» власних рядів.

Намагаючись урятувати організацію, з'їзд вніс зміни до Статуту, прийняв рішення про переїзд ЦБ Асоціації з Києва до Харкова, висунув пропозицію про створення єдиної Федерації художнього профілю в Україні [7].

На пленарних засіданнях ЦБ АРМУ (вересень і грудень 1929) значалося, що постанови з'їзду не виконуються, немає монолітної згуртованості об'єднання, а тому було ухвалене рішення про скликання нового з'їзду для вирішення долі АРМУ — самоліквідації або перетворення на іншу організацію [25; 26].

Самі митці дедалі більше відчували ідеологічний і морально нездоровий тиск не тільки зі сторони влади, а й власної організації. Промовистим фактом є розгляд на зборах АРМУ персональної справи видатного українського художника-новатора В. Єрмилова, який входив до складу двох організацій — Асоціації та «Нової генерації». Від нього вимагали публічного осуду позицій «Нової генерації», а в іншому разі вважали перебування майстра в АРМУ неможливим [27]. Навіть Голова Центральної Президії АРМУ, авторитетний діяч вітчизняної культури (колишній ректор КХІ, директор

Музею західного мистецтва) І. Врона змушений був писати «покаянні статті», де осуджував ідейно-естетичну платформу «бойчуків» як «буржуазно-куркульську». Така атмосфера суперечила творчій природі об'єднання і наближала його занепад.

Іншим масштабним художнім об'єднанням 1920-х рр. була АХЧУ — Асоціація художників Червоної України, але її поступ відбувався не так стрімко і вдало, як в АРМУ. Ще на початку 1923 р. група київських художників — Ф. Кричевський, І. Іжакевич, Г. Світлицький, М. Самокиш та інші — вирішила об'єднатися для організації пересувних художніх виставок у традиціях Товариства передвижників, тільки на основі творів революційно-демократичної тематики (подібно до позицій АХРРУ). Спершу творче об'єднання було нечисленним, не мало чіткої програми, міцних зв'язків з державними установами і масами, а тому не відіграло помітної ролі в художньому житті України.

Наприкінці 1925 р. утворилася ініціативна група АХЧУ в Харкові й окреслилися спільні кроки в діяльності двох осередків організації [22]. Помітне зрушення сталося після підписання угоди про співпрацю між АХЧУ і АХРРОм (грудень 1925 р.), яка передбачала об'єднання мистецьких сил для агітаційно-пропагандистського обслуговування суспільства заради виконання соціально-революційних завдань часу, залучення численних працівників до образотворчого мистецтва. Обидві сторони зобов'язалися твердо дотримувати цієї програми, разом вирішувати всі художньо-ідеологічні питання (винятком були лише національні аспекти розвитку мистецтва), звітували одна одній за основними пунктами угоди. Українські митці взяли за основу Статут АХРРУ, дещо змінивши його згідно з національними особливостями [18].

Керівництво АХЧУ від самого початку свого існування боролось за право називатися організацією всеукраїнського рівня, яка б об'єднувала потужні сили художників-реалістів України, але в жовтень 1926 р. в складі Асоціації налічувалося лише 60 осіб (48 у київському осередку; 12 — у харківському). Нарешті, в серпні 1926 р. офіційно зареєстровано й затверджено Статут АХЧУ, а об'єднання набуло статусу Всеукраїнської Асоціації. За рік філії АХЧУ утворилися в Одесі, Полтаві, Чернігові, Херсоні, Миколаєві та Прилуках, а кількість членів зростає до 196 осіб [29].

I-а Всеукраїнська нарада вповноважених АХЧУ (січень 1927 р.) затвердила склад Тимчасової Центральної Президії (головою обрано Ф. Кричевського), ухвалила проект декларативних положень, що стали ідеологічними, художніми і тактичними завданнями Асоціації. На II-ій Всеукраїнській нараді АХЧУ (червень 1927 р.) проведено перереєстрацію членів організації і вирішене питання про участь у Жовтневій виставці до 10-річчя радянської влади під проводом НКО [23].

Усеукраїнський з'їзд АХЧУ (1928 р.) ухвалив рішення про переїзд Правління до Харкова (у зв'язку з чим з організації вийшов Ф. Кричевський); затвердив план роботи і висловив пропозицію щодо скликання об'єднаної ради АХЧУ й АРМУ для обговорення можливостей створення Федерації художників [4].

Узагалі, стосунки АХЧУ з АРМУ й АХРРОм потребують пояснень: дослідники нерідко називають АХЧУ українським відділенням АХРРУ, але сама організація всіляко відмежовувалася від російського об'єднання, звинувачуючи його в якомусь міфічному «героїчному реалізмі» і висловлюючи критичне ставлення до діяльності АХРР в Україні [21]. АХРР же, навпаки, підкреслювала адміністративно-організаційну залежність АХЧУ від неї. Ставлення українських реалістів до АРМУ ще складніше: маючи амбітні плани самим посісти провідну позицію в царині вітчизняного мистецтва, вони вважали суперників недостатньо витриманими ідеологічно, не визнавали їх художньої платформи, тактики дій і водночас робили спроби об'єднатися з АРМУ. Очевидно, приваблювало її вигідніше становище, адже організація мала насправді масовий характер, симпатії центральної влади, краще фінансове забезпечення тощо.

Асоціація художників Червоної України намагалася спрямувати творчі сили художників-реалістів на користь соціалістичного будівництва — відбити волю, ідеї і почуття робітничо-селянських мас у станкових роботах і монументальних панно, поширити серед загалу здобутки «мистецтва матеріальної культури», щоб сприяти наближенню до висот комуністичного побуту. Оскільки ядро організації було добре обізнаним з мистецькою спадщиною, сподівання на успіх пов'язувалися з використанням досягнень українського мистецтва минулих епох.

Станковий живопис членів АХЧУ достатньо широко представлений у музейних колекціях, досліджений і не потребує коментарів. Менш відомо, що митці здійснили художнє оформлення десяти Палаців праці Донбасу на замовлення Всеукраїнської профспілки гірників та інших об'єктів громадського призначення.

Асоціація надавала великого значення виставковій роботі, але в цьому напрямі їй не завжди щастило: так, Київська виставка під назвою «По селах, містечках і містах України» (травень 1926 р.), де демонструвалися роботи сорока художників, влаштувалася майже за повної відсутності коштів, об'єднання змушене було орендувати зали під заставу експонатів [20]. Оскільки офіційно статут АХЧУ затверджено на початку бюджетного року, організація не отримала державних дотацій для проведення власних виставок. Тому впродовж 1927 р. АХЧУ брала активну участь у загальних виставках, зокрема була експонентом урочистої й відповідальної Жовтневої виставки (1927), яку відкривав нарком освіти М. Скрипник і де 125 художників показували свої роботи. Було продано 27 картин, серед

покупців — НКО (придбав 20 робіт), Музей революції (2), приватні особи (5) [20]. Узагалі ж виставка не справила належного враження ні на публіку, ні на критиків. Часопис «Всесвіт» опублікував статтю В. Хмурого, в якій зазначалося, що українське образотворче мистецтво ще впродовж тривалого часу не досягне рівня української літератури і театру [17]. У 1928 р. АХЧУ організувала декілька регіональних виставок, спеціальні студії для художньої молоді Києва і Харкова.

Немало зусиль члени Асоціації віддавали культурно-політико-просвітницькій діяльності — у формі публічних лекцій, диспутів, організації екскурсій до визначних художніх центрів тощо. Плани роботи об'єднання передбачали й організацію дослідницько-лабораторної діяльності для розробки художніх напрямів і стильових течій спільно з кафедрами мистецтвознавства та налагодження видавничої справи, зокрема випуску художніх листівок, плакатів, репродукцій і власного часопису [19].

Але на 1929 р. АХЧУ, як і АРМУ, занурилася в ідейно-політичні проблеми, з'ясування стосунків між творчими об'єднаннями, що негативно позначилося на її розвитку. Група митців (І. Іжакевич, Г. Світлицький та ін.) вийшла з Асоціації, утворивши Українське мистецьке об'єднання. АХЧУ майже цілком зосередилася на виданні художньо-агітаційної продукції.

Заслужують на увагу й інші художні об'єднання, що виникли й діяли в 1920-х рр. Так, певний час існувала група київських художників-монументалістів на чолі з Л. Крамаренком та І. Тараном, яка не прагнула офіційного оформлення, оскільки нова влада вважала монументальний живопис пріоритетним напрямом мистецтва для пропагандистських цілей, а тому всіляко йому сприяла (пізніше ситуація буде прямо протилежною).

У 1927 р. з АРМУ вийшла група художників під проводом В. Пальмова і, об'єднавшись із групою Л. Крамаренка, організаційно оформилася як ОСМУ — Об'єднання сучасних митців України; його Статут був подібний до Статуту АРМУ [13]. Членом організації став також блискучий художник-новатор А. Петрицький, а близькі стосунки з ОСМУ підтримували живописець О. Богомазов, графік О. Усачов, мистецтвознавець Ф. Ернст. Склалися місцеві осередки організації в Харкові, Одесі, Житомирі. Митців об'єднувала чітка ідейно-художня програма: мистецтво — це ідеологічна надбудова суспільного життя, яка повинна формувати нову психологію широких робітничо-селянських мас і бути чинником боротьби за комуністичні форми суспільної життєдіяльності. Стилістично об'єднання орієнтувалося на сучасні прогресивні художні напрями, поширені в західноєвропейському мистецтві. Ключовими поняттями творчості членів ОСМУ були: «сучасність», «образ перебудованого індустріалізованого світу», «оновлена людина». Митці добре усвідомлювали величезний розрив між досягненнями художньої культури і художньо-

культурним рівнем мас і вбачали свою місію в тому, щоб зменшити цей розрив активним долученням загалу до образотворчого мистецтва, але без утрати високої якості художньої продукції, тобто навчити робітничо-селянські маси розуміти і відчувати художні твори.

Художники, згуртовані «програмним» завданням, вирізнялися своїми творчими концепціями, естетичними вподобаннями і стилістичними манерами, а тому продемонстрували самобутні варіанти вирішення поставлених завдань [6].

Наприклад, В. Пальмов так описав свій шлях до нових творчих відкриттів: «Станкова картина, втративши тепер старі засоби впливу (сюжет і речі) перейшла до абстрактності, а потім і до експериментальності і, як така, відірвалася від повсякденної широчини громадського життя. Постає необхідність знайти те реальне, що пов'язане з дійсністю, яка існує, і от цим реальним відтоді зробився для мене колір. І я вирішив заходитися біля кольоропису, замість живопису» [12]. Колористична драматургія відзначала твори В. Пальмова, незалежно від обраної стилістики — неопримітивізму, експресивного реалізму або і так званого, «спектралізму». Здебільшого автор зображував героїку праці, щирість людських почуттів, але святкові, бадьорі барви життя на полотнах художника ставали дедалі хмурнішими, як перед лицем смерті: через цю кольорову дію виразно «прочитувалися» реалії суспільного життя 1920-х рр.

Надзвичайно широко виявив себе в пошуках нової художньої форми А. Петрицький: його конструктивістські сценографічні роботи спричинили справжню революцію в театральному мистецтві. Через асоціативні кольори, естетику речей, форм, матеріалу в усіх елементах — завісі, конструкції, плакаті тощо, — художник передавав ритм, колористику і фактурність сучасного життя, виступаючи в театрі не як фантаст, а як великий оптиміст з домішкою веселої іронії. В експресивно-реалістичних індустріальних пейзажах художник поставав дійсним вихованцем і бардом великого Міста — мінливого, гамірного, заклопотаного «Палацу Праці». Проте понад усе митець підносив Людину своєї доби, і серія портретів літераторів, артистів, художників 1920-х рр. є найяскравішим творчим доробком майстра. На думку мистецтвознавця О. В. Шила, А. Петрицький створив нову жанрову модифікацію — «монтажний портрет», де накладання семіотичного «реєстру» натюрморту на традиційний портрет збільшувало метафоричну «ємність» образу [31].

Молода художниця І. Жданко представила новочасні зразки оформлення порцеляни як опозицію «селянізму» й «міщанству», що на той період переважали у форматах і декорі виробничих продуктів для масового споживача. Цей перелік можна продовжувати, і він, безперечно, свідчитиме, що художнє об'єднання (ОСМУ) було одним з найцікавіших і найплідніших у вітчизняній мистецькій сфері 1920-х рр.

Члени об'єднання регулярно експонували свої роботи на українських, всеросійських і престижних зарубіжних виставках, де їх часто купували для приватних колекцій. Проте вітчизняні критики звинувачували митців з ОСМУ в неповазі до реалістичної спадщини й особливій прихильності до французького постімпресіонізму, посилювався ідеологічний тиск на творчий гурт авангардистів світового рівня. Виразно заявила про себе в новаторських художніх процесах 1920-х рр. і «Єврейська культурліга» (Київ), де визрів посткубінний експресіонізм. Його різні грані представлені зокрема роботами М. Епштейна, О. Тишлера [16].

Молодіжні художні сили радянської республіки створили свою організацію — ОММУ (Об'єднання мистецької молоді України, 1928), до якої ввійшли переважно студенти Київського художнього інституту. Вони підтримували творчі стосунки з організацією письменників-комсомольців завдяки спільним поглядам: боротьба проти «ворожій ідеології» і «формалістичних збочень» у творчому середовищі, утвердження реалістичного стилю відображення дійсності, єднання з митцями народів СРСР.

Об'єднавчі традиції серед художників існували і в Західній Україні, де працювали визначні митці П. Холодний, О. Архипенко, К. Мацкевич, М. Бутович, Р. Лісовський, П. Овжун і зростала молода генерація. Серед найвідоміших об'єднань — «Artes», АНУМ (Асоціація незалежних українських митців), СУМ (Союз українських митців), ГДУМ (Гурток діячів українського мистецтва).

Отже, відбувся процес самоорганізації художніх сил України за підтримки державних структур. Поза межами організацій залишилося небагато митців, ставлення до них було нерідко як до «ідеологічних ворогів» або абсолютних непрофесіоналів, що, звісно, не відповідало дійсності.

Таким чином, генеза й становлення впливових художніх об'єднань в Україні свідчить про те, що саме ці процеси дозволили об'єднати зусилля художньої інтелігенції у боротьбі за створення нових напрямів художньої творчості, нових художніх шкіл, нових полотен, у яких з новаторських позицій на підґрунті традиційного мистецтва було зроблено значний внесок у духовну скарбницю вітчизняних культури й мистецтва.

Список літератури

1. Афанасьєв В. А. АРМУ. Рік 1929-й / В. А. Афанасьєв // Художнє життя Харкова першої половини ХХ століття : тези доп. та повідомл. наук. конф. / Харк. худож.-пром. ін-т. — Х., 1993. — С. 27–28.
2. Врона І. До відкриття 1-ї Всеукраїнської виставки АРМУ / І. Врона // Нове мистецтво. — 1927. — № 12/13. — С. 13–19.
3. Даниленко В. Паростки дизайнерської діяльності у Харкові початку ХХ століття / В. Даниленко // Художнє життя Харкова першої половини ХХ століття : тези доп. та повідомл. наук. конф. / Харк. худож.-пром. ін-т. — Х., 1993. — С. 40–41.

4. Державний Архів Харківської області, ф. Р-1017, оп. 1, од. зб. 339, арк. 389. Переписка АХЧУ з Харківським окружним відділом профсоюзу «Всерабіс».
5. Державний Архів Харківської області, ф. Р. 820, оп. 1, од. зб. 584, арк. 4. Стенограма засідання колегії Головопросвіти УРСР.
6. До Статуту Об'єднання сучасних митців України : основ. положення // Нове мистецтво. — 1928. — № 14/15. — С. 8–9.
7. З порога смерті... : Письменники України — жертви сталінських репресій. Вип. 1 / [Л. С. Бойко, В. С. Брюховецький, І. В. Зуб та ін. ; упоряд., передм. О. Г. Мусієнко]. — К. : Радян. письменник, 1991. — 494 с.
8. Мистецтво революції й АРМУ. — К., 1926. — 56 с.
9. Нове мистецтво. — 1926. — №2.
10. Павлов В. П. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років / В. П. Павлов. — К. : Мистецтво, 1983. — 192 с. : ілюстр.
11. Павлова Т. В. Художник чеховської провінції / Т. В. Павлова // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX — початку XX ст. — К., 2000. — С. 45–54.
12. Пальмов В. Про мої роботи / В. Пальмов // Нова генерація. — 1929. — № 8.
13. Статут Національної спілки художників України (1991)
14. Титов Х. Матеріали до історії книжкової справи на Україні XVI–XVIII. Всезбірка передмов до українських стародруків / Х. Титов // Зб. іст.-філол. від. УАН. — К., 1924. — № 17.
15. Українське народне малярство XIII–XX століть : Світ очима народних митців : альбом / авт.-упоряд.: В. І. Свенціцька, В. П. Откович. — К. : Мистецтво, 1991. — 304 с.
16. Український авангард 1910–1930 років : альбом / авт. вступ. ст. та упоряд. Д. О. Горбачов. — К. : Мистецтво, 1996. — 400 с. : ілюстр.
17. Хвильовий М. Камо грядеши // Культура і побут. — 1925. — 30, 31 квіт., 21 черв.
18. Центральний державний архів вищих органів влади України (ЦДАВОВУ), ф. 166, оп. 6, од. зб. 595, арк. 34–35. Договір між АХРР і АХЧУ
19. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 6, од. зб. 595, арк. 54–60. Звіт АХЧУ про діяльність до 1.10.1929
20. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 6, од. зб. 595, арк. 56. Київська художня виставка АХЧУ
21. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 6, од. зб. 595, арк. 65–66. Основні розходження між АХЧУ, АХРРом і АРМУ
22. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 6, од. зб. 595, арк. 18–19. Пояснювальна записка до відділу мистецтв НКО в справі організації і діяльності АХЧУ.
23. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 6, од. зб. 595, арк. 63–64. Проект загальноопераційного плану АХРУ на 1927–28 рр.
24. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 6, од. зб. 417, арк. 23. Протокол №1 засідання Президії ЦБ АРМУ від 22.03.1929.
25. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 5, од. зб. 417, арк. 30–36. Протокол Пленарного засідання ЦБ АРМУ 30.09.1929.
26. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 5, од. зб. 417, арк. 41–42, 43. Протокол поширеного засідання ЦБ АРМУ 23.12.1929.
27. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 5, од. зб. 417, арк. 45–46. Протокол поширеного засідання ЦБ АРМУ 27.07.1930.

28. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 4, од. зб. 180, арк. 39. Статут ВАПЛІТЕ.
29. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 6, од. зб. 417, арк. 41–42, 43. Чисельність АХЧУ.
30. ЦДАМЛМ, ф. 578, оп. 1, од. зб. 76, арк. 426. Проект створення Всеукраїнської художнього видавництва АХЧУ.
31. Шило О. В. Модифікація жанру у серії літературних портретів А. Г. Петрицького // «Художнє життя Харкова першої половини ХХ століття» : тези доп. та повідомл. наук. конф. / Харк. худож.-пром. ін-т. — Х., 1993. — С. 25–27.

Надійшла до редколегії 15.08.2012 р.