

*Тетяна КАРА-ВАСИЛЬЄВА,
доктор мистецтвознавства,
член-кореспондент АМУ*

НОВІ ПІДХОДИ ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОРІЧЧЯ

ХХ сторіччя добігло кінця і саме це спонукає науковців проаналізувати шлях, пройдений нашим мистецтвом в єдиному річищі світового художнього розвитку. Саме з огляду на це в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського заплановано видання багатотомної „Історії українського мистецтва”, де в п’ятому томі буде зроблено аналіз мистецького процесу впродовж усього минулого сторіччя. В основу аналізу покладено принципово нову концепцію розвитку, нові методи і процеси оцінки, суголосні сучасному мистецтвознавству. У подальшому тексті буде подано підхід, який намічено зреалізувати при підготовці видання.

Україна за період свого розвитку в ХХ ст. мала складну історичну долю; навіть її назва змінювалася кілька разів: була Малоросією у складі Російської та Австро-Угорської імперій, на дуже короткий час (1918 – 1919) відчула себе самостійною і незалежною державою під час утворення УНР, потім упродовж 70 років була Українською Радянською соціалістичною республікою у складі СРСР, і, нарешті, визначилася як незалежна, самостійна держава – Україна. За кожною із цих назв стояли кардинальні зміни історичного шляху, складні долі митців та їхніх творів.

Відповідно до кожного історичного розвитку країни можна говорити про хронологічний принцип, у межах якого подано аналіз подій художнього життя. Підставою аналізу культури є чітка концепція розвитку, яка дає можливість з’ясувати переміни художніх позицій митців, появу одних і зникнення інших художніх явищ, стилів, напрямків. У відповідності до цього весь матеріал розвитку мистецтва можна поділити на певні відтинки часу і саме ця хронологічна структура дала можли-

вість виявити в кожному відрізку періоди, відповідну проблематику, пов'язану з певними соціально- економічними, політичними умовами розвитку, ідеологічними та естетичними настановами того чи того періоду.

Отож, уже ХХ сторіччя розподілено на чотири визначальні періоди: перший – початок сторіччя – 10-20-ті роки; другий – 30-ті – перша половина 50-х років; третій – друга половина 50-х – 80-ті роки; четвертий – 90-ті роки.

ПЕРІОД ПЕРШИЙ (ПОЧАТОК СТОРІЧЧЯ – 10-20-ті РОКИ)

Розглядуваний період знаменний яскравими проявами митців на шляху формування національного стилю, який у різних частинах України мав свої локальні відмінності і свої джерела інспірації. Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювали на “національну ідею”: у Західній Україні, формуючи варіант сецесії, митці зверталися до традицій Гуцульщини, вбачаючи в ньому витоки національного мистецтва, натомість художники Центральної України, формуючи варіант модерну, звертаються до героїчної Гетьманщини XVI – XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко. Відбувалося самобутнє прочитання загальнопоширеного стилю модерн в його різних локальних варіантах. Активізований національно-культурний рух мав безпосередній зв'язок із процесами національно-культурного відродження в більшості європейських країн. Саме в цей час українська інтелігенція (західна і східна) все гостріше усвідомлювала себе опальною нацією, гідною зайняти належне місце у світовому культурному процесі.

Велике значення у формуванні нових засад образотворчості, виходу на нові обшири національної художньої культури мали діяльність Василя Кричевського. Будівництво резиденції Полтавського губернського земства (1903) визначило новий напрям нашої архітектури, спрямований від джерел народного мистецтва до творчого модерного використання принципів народного образотворення з вільною трансформацією форм. У споруді використано дерев'яну архітектуру XVI – XVIII сто-

річ, декор керамічними кахлями та розписами, виконаних за малюнками самого В. Кричевського, виразно позначений традиційністю.

Ідеї формування національного стилю активно самоутверджувалися як у Західній, так і в Східній Україні, хоча при втіленні мала свої локальні відмінності, свої джерела інспірації. Так само як для Сходу етапним було будівництво Полтавського губернського земства, так для Заходу – Народного Дому у Львові (1903), спроектованого в архітектурно-проектному бюро Івана Левинського. Підставою діяльності бюро була, з одного боку, глибока зацікавленість народним мистецтвом, з іншого – розробка стилістики професійного мистецтва в контексті творчих пошуків митців Праги, Відня, Петербурга, Кракова, Мюнхена.

Становлення українського стилю відбувалося завдяки активній позиції В. Кричевського, О. Сластіона, С. Васильківського, М. Самокиша, котрі усвідомлювали своє високе громадянське покликання, гуртували навколо себе митців, які спиралися на глибоке вивчення мистецьких та історичних пам'яток, наукових досліджень того часу – М. Сумцова, М. Біляшівського, Д. Щербаківського, Д. Яворницького та ін. Спостерігаємо процес інституалізації культури взагалі й мистецтва зокрема. Так, у Львові у 1904 – 1905 рр. утворюється “Товариство сприяння руській штуці”. На його запрошення до співпраці відгукнулися митці Східної України: С. Васильківський, В. Кричевський, О. Сластіон, М. Жук, І. Іжакевич, І. Бурачек.

У Львові постало при фінансовій підтримці з центральних земель Наукове Товариство імені Шевченка (1892), яке об'єднало вчених різних галузей, літераторів, діячів мистецтва. Всебічний розвиток національної культури забезпечували Українське художньо-архітектурне відділення літературного гуртка у Харкові. Була актуалізована видавнича справа, виходили друком: “Записки Наукового Товариства імені Шевченка”, “Літературно-науковий вісник”, журнал “Зоря”, наукові збірники (етнологічні, антропологічні, історичні, мовознавчі, математично-природничі та ін). Інституалізація у Львові загальноукраїнського процесу відіграє провідну роль у формуванні національної свідомості, національних рис української

культури, її осучаснення (на Сході цьому перешкоджав самодержавний лад Російської імперії). Власне тому переважна більшість авторів вагомих текстів як художніх, так і наукових, були з російської України. Зокрема, постала одна з провідних проблем: стиль художньої національної культури періоду модерну, що розвивається у Європі від кінця ХІХ сторіччя.

Прогресивно налаштовані діячі культури і мистецтва у своїй творчості втілювали ідею модерного національного стилю, але виходили з різного її трактування. Так, В.Кричевський спирався на народне мистецтво, Г.Нарбут – українське бароко, М.Бойчук – на візантійські корені, Я.Струхманчук звертався до традицій ренесансу. На цей час припадають і модернові пошуки в літературі, театрі, музиці. При цьому серед творчої, прогресивно налаштованої інтелігенції посилюється інтерес до історичного минулого свого народу, його культури і мистецтва. З цього приводу є цікаве висловлювання Михайла Грушевського на ювілейному вечорі, присвяченому 25-річчю літературної діяльності Івана Франка: “Останні три десятиріччя нашого віку будуть записані в історії нашої культури як час незвичайний, час пам’ятний і дуже втішний. Він буде уважатися героїчним часом українсько-руської національної й культурної поступової ідеї. Коли ми тепер сміливо можемо дивитися в будуччину певні, що наше слово не вмре, не загине, коли наш нарід займає гідне місце серед інших слов’янських народів і ми можемо без жалю порівнювати наші здобутки з чужими, коли ми почуваємо себе на своїм місці в загальному поході вселюдського поступу й можемо з іншими суспільностями прямувати до ідеалів вільності і справедливості, не сходячи з свого національного ґрунту – се все є заслуга передовсім останніх трьох десятиріч”.

На початку сторіччя живопис, архітектура, скульптура, книжкова графіка, сценографія, декоративне мистецтво були взаємопов’язані визначальною ідеєю цього часу – синтез мистецтв, що особливо яскраво виявився в книжковій справі, в оздобленні та ансамблевому вирішенні предметів побуту і інтер’єрів.

Зародження і формування авангардного мистецтва в Україні тоді відбувалося у надрах стилю модерн, у складному сим-

біозі європейської традиції з інспіраціями народної творчості. Культура України початку ХХ сторіччя як відкрита художня система побутовала в тісному контакті з європейською, синтезуючи впливи модерну Англії, Парижу, краківської і віденської сецесії, мюнхенського югендстилю, модерну Росії. Такі митці, як О.Новаківський, Ф.Кричевський, О.Мурашко, А.Маневич, М.Жук, О.Архипенко навчалися у Кракові, Мюнхені, Відні, Парижі. Найяскравішими представниками українського модерну були П.Холодний, О.Кульчицька, В.Кричевський, М.Максимович.

Від 1905 року спостерігаємо інституалізації культурного життя в Центральній (російській) Україні, пов'язані зі зняттям заборони на все українське. Тут оживають національні видання, періодична преса, театр; сюди переносять і діяльність Наукового товариства ім.Т.Шевченка.

1908 року у Києві, а згодом у 1909 – 1910 роках в Одесі організують виставки, де вперше було представлено найсучасніші течії європейського мистецтва. У них брали участь як російські, так й українські авангардисти – Д.Бурлюк, О.Екстер, О.Богомазов, Н.Гончарова, П.Кончаловський, М.Ларіонов, засновник абстракціонізму В.Кандинський. З 20-х років творці українського авангарду усвідомлюють себе вже як самостійне і самодостатнє явище культури. Авангардний живопис був репрезентований всіма визначальними напрямками модерного мистецтва – кубізмом, фонізмом, експресіонізмом, супрематизмом, кубофутуризмом, конструктивізмом, неопримитивізмом. Характерною рисою українського живопису цього періоду є прагнення митців у художньо-стильовому рішенні до органічного поєднання попередніх стильових напрямків, модерну, опанування стилістикою народного мистецтва, модерними засобами творення образу.

Новаторські досягнення спостерігаються в галузі декоративно-театрального мистецтва. Визначними сценографами в цей час виступають А.Петрицький, О.Хвостов-Хвостенко, В.Меллер, О.Екстер та ін.

Незаперечні художні досягнення графіків, які у цей період усвідомлюють себе як цілісне, принципово нове явище українського мистецтва. Тут маємо ті ж загальноєвропейські

течії мистецтва: символізм, неопримітивізм, футуризм, експресіонізм, сюрреалізм та інші тогочасні стилі. Мистецтво графіки цього періоду реалізує себе в різних формах: станковій, журнальній й книжковій, ужитковій графіці, плакаті, екслібрисі, ескізі театрального костюму та декорації, які були осмислені як художньо самодостатні жанри, їх експонували на виставках. Цьому сприяла широка мережа графічних факультетів у вищих художніх закладах Києва, Одеси, Харкова. В мистецькій студії О.Новаківського у Львові загальне визнання мали В.Єрмілов, Г.Нарбут, М.Синякова, М.Жук, В.Кричевський, С.Налепинська-Бойчук, П.Ковжун, Р.Лісовський. І.Мозалевський та ін.; в українській книжці виявили й реалізували себе митці школи М.Бойчука.

Концепція розвитку українського мистецтва, створена М.Бойчуком, уможливила розробку його національного стилю в контексті пластичних ідей світового мистецтва. Його метод базувався на органічному поєднанні і переосмисленні візантійських коренів вітчизняної художньої культури, народних традицій, ранньоренесансних джерел та тогочасних пошуків сучасного європейського мистецтва. Школа М.Бойчука, його мистецька система (бойчукізм) була спрямована на національне відродження культури розгляданого періоду. Це була цілісна, теоретично обґрунтована концепція, що, спираючись на досвід модерну, передбачала піднесення всіх форм в їх синтезі. Саме тому бойчукісти внесли нове розуміння у розвиток монументального мистецтва, живопису, графіки, впритул підійшли до створення дизайну, до поєднання високохудожньої творчості з виробництвом повсякденних речей – у кераміці, ткацтві, гобелені, комплексному оформленні інтер'єрів.

Скульптура на теренах України на початку ХХ сторіччя розвивалася як складова європейського мистецтва, водночас переживаючи потужний процес формування національної школи пластики. Першу третину цього сторіччя характеризує універсалізм творчих проєктів: усі мистецькі види скульптури підкоряються єдиному ансамблевому рішенню архітектурно-просторового середовища.

Митці Західної України здобували освіту переважно в Кракові, Мюнхені, Римі, Петербурзі, вони засвоюють стиль

модерн, поєднуючи елементи віденської сецесії, „закопанського„ стилю, їхні пошуки відбувалися в контексті європейського мистецтва.

Характерною ознакою початку сторіччя для Києва стало те, що в одному „культурному просторі” одночасно співіснував різностильовий спектр скульптурних напрямків: символізм, імпресіонізм, модерн. У 10 – 20-і роки працювали митці, які навчалися у кращих європейських художніх центрах. Це старші скульптори, такі, як Ф.Балавенський, І.Кавалерідзе, Г.Теннер, І.Севера, Б.Кратко, Л.Блох, а також молода генерація: Ж.Діндо, М.Гельман, М.Лисенко, І.Макагон, Г.Півоваров, Ю.Білостоцький. Визначним новатором серед українських скульпторів, який впроваджував авангардно-модерністські засоби мистецького виразу, був О.Архипенко, чиї пошуки вплинули на розвиток не тільки української, але й східної школи пластики.

Сміливі пошуки, спрямовані на вироблення нових типів промислових, адміністративних, культурно-освітніх і житлових споруд у 20 – 30-х роках позначилися й на архітектурі. Саме тоді було збудовано Дніпрогес, будинок Держпрому в Харкові та ін.

Водночас, саме на початку ХХ ст. спостерігаємо пильний інтерес до декоративного мистецтва як особливої сфери художньої діяльності, підпорядкованої своїм закономірностям і яка має свої засоби емоційного впливу; з’являються професійні митці, дослідники й критики їхніх здобутків. Принагідно варто нагадати, що творчі контакти народних майстрів Г.Собачко, П.Власенко, В.Довгошиї та провідних митців авангарду К.Малеви́ча, О.Екстер, Н.Давидової на ґрунті декоративного мистецтва розробляють нові ідеї творення орнаменту, формують лексику супрематизму, модерні принципи моделювання одягу, предметного середовища.

При цьому слід згадати “промислову революцію” попереднього сторіччя, коли активно заявили про себе технічні засоби й технології, коли на зміну ручній праці прийшло промислове виробництво, і замість унікального витвору народного майстра з’явилися вироби, тиражовані машиною. Саме на початку сторіччя утворюється особлива галузь художньої твор-

чості, що охоплює широкий спектр — від унікальних творів до зразків для масового виробництва, від побутових предметів до виставкових ткацьких виробів, із фарфору, дерева, металу. Соціально-економічні й культурні чинники вплинули й на формування нових стилістичних рис у народному мистецтві, стали причиною змін його художньо-образної мови, руйнування його цілісності.

У 20-х роках на теренах УРСР провадять активний процес українізації у сфері літератури, мистецтва, освіти, науки, культури, що сприяє загальному піднесенню. Творча активність далася взнаки при виникненні численних художніх організацій: „Пролетарська культура” (1919), „Творчество труда” (1919), „Пролетарское творчество” (1919), „Зори грядущого” (1921), Товариство ім. О.Костанді (1922 – 1929), АХЧУ (1923 – 1930), з філіями у Харкові, Полтаві, Херсоні, Чернігові, Одесі, Миколаєві. АРМУ (1925 – 1932), АСМУ (1928 – 1932) та ін. У малярстві варто назвати художників школи М.Бойчука: В.Седляр, І.Падалка, О.Павленко та ін. Визначним осередком творчих пошуків залишався Київський художній інститут, заснований як Українська академія мистецтв (1919). Навколо неї гуртувалися видатні художники й педагоги, прибічники різних мистецьких напрямів: М.Бойчук, М.Бурачек, М.Жук, В. і Ф.Кричевські, О.Мурашко, Г.Нарбут. Серед викладачів маємо назвати відомих представників авангарду — О.Богомазова, В.Пальмова, К.Малевица, В.Татліна. Дух свободи відчувався і в мистецтвознавчих виданнях, зокрема в систематичних випусках журналу “Нова генерація”. Культурна атмосфера у 20-х була настільки приваблива, що деякі діячі науки і культури повернулися з еміграції (наприклад, із Праги 1926 і 1927 рр. І.Севера і В.Касян)¹.

1919 року на базі місцевих художніх училищ у Харкові та Одесі було організовано Вільні художні майстерні; згодом їм було надано статус інститутів (1928).

У 20-х роках засновано й розвинуто мережу державних середніх художніх учбових закладів-профтехшкіл (у Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Луганську) та середньої художньо-промислової освіти (Миргородський та Межигірський художньо-керамічні технікуми, художньо-промислові

школи в Кам'янець-Подільському, Умані, Глинську, Опішні, учбово-виробничі майстерні в Кролевеці, Діхтярях, Решетилівці та інших місцях).

Поступово з початку 20 – 30-х років монументальна скульптура в Україні привертає увагу партії, керманічі якої вбачали в мистецтві політико-ідеологічну зброю у формуванні відповідної свідомості радянської людини. Але оскільки йшлося про радянську людину як таку, то розвиток специфіки національного мистецтва та ще й на «буржуазних» модернових засадах був штучно загальмований. Це наклало свій відбиток на перебіг загальнокультурного процесу взагалі й мистецтва зокрема в наступному періоді.

ПЕРІОД ДРУГИЙ (30-ті – ПЕРША ПОЛОВИНА 50-х РОКІВ)

30-ті роки, особливо від початку другої їх половини, в історії українського суспільства і його культури позначені кардинально протилежними тенденціями розвитку порівняно з попереднім десятиріччям. Тепер уже не йшлося про надії часів “українізації”, які завершилися самогубством головних її натхненників і реалізаторів — М.Скрипника і М.Хвильового. Радянська влада відкрито перейшла від політики загравання з інтелігенцією до жорсткого тоталітарного режиму. За короткий час українська культура зазнала жакликих втрат серед діячів культури і науки: ув'язнені, розстріляні найвпливовіші речники духовного відродження нації. Поміж митців малярства фізично знищено М.Бойчука та його учнів. До Львова емігрували художники М.Бутович, П.Ковжун, В.Крижанівський, П.Холодний, архітектор і мистецтвознавець В.Січинський.

Напередодні Другої світової війни українці Галичини, що перебувала у складі Польщі, опинилися між двома тоталітарними режимами – сталінським і гітлерівським. Та попри це, у Львові ще вирувало повнокровне мистецьке життя, в якому брали участь як місцеві, так і приїжджі українські художники, численні мистецькі угруповання. Важливими подіями були, наприклад, “Ретроспективна виставка українського мистецтва за останні 30 літ” (1935) та “Виставка виробів українського

промислу” (1936) в Народному домі². При всій суперечливості оцінок виставочних експозицій, вони свідчили про орієнтації художників на збереження національної самобутності і неповторності як народного, так і професійного мистецтва, а також пошуків власного шляху розвитку в контексті причетності до сучасних тенденцій європейського культурного процесу.

Українські кооператори, промисловці й керівники банків, таких як “Дністер”, “Промінвестбанк”, часто спонсорували організації культурно-мистецьких акцій; опікувався вітчизняним мистецьким процесом і Галицький митрополит Андрей Шептицький. Чимало художників у різні часи були стипендіатами митрополита (М.Бойчук, О.Новаківський, М.Сосенко, І.Труш та ін).

Офіційне мистецтво 30-х – першої половини 50-х років формувалося на засадах соцреалізму. Тоталітарна субкультура радянського суспільства була напрочуд стійкою. Ось чому в епоху її панування за всіма подіями тодішнього життя приховані були глобальні інтереси, настанови та амбіції влади. Міф про нову дійсність розробляли поза сферою мистецтва. Його загальні контури формували у партійних документах і директивах, резолюціях з’їздів, суспільних науках, офіційній літературі, кіно. Адже від початку всі апологети та ідеологи «партійності» мистецтва (починаючи з Леніна, Луначарського) стояли на чітких позиціях підкорення всього культурного процесу єдиній партійній волі, регламентації і контролю мистецтва відповідними «відповідальними» органами. Проголошений на Першому Всесоюзному з’їзді радянських письменників (1934) метод соціалістичного реалізму фактично знищував усі інші методи в українському мистецтві. З усього розмаїття відомих на той час тенденцій обрано одну-єдину, що відповідала партійним цілям, а, отже, її вважали єдино правильною. Літературна сюжетність у живопису, графіці, скульптурі виходить на перше місце, витісняючи власне пластичний, естетичний образ твору. Ця загальна тенденція панує і в декоративному мистецтві. Впровадження настанов станковізму, оповідності штовхає до створення картин на зразок живопису, але виконаних у gobелені, ткацтві або в круглій скульптурі з дерева, фарфору або глини.

Формування ідеологічних засад усіх тоталітарних держав було схожим, бо вони мали майже однакові вихідні принципи режимів. Дослідники розрізняють загальні ознаки естетики того часу: надреалізм, монументалізм, класицизм, народність і героїзм. Особливого значення надавали «народності». По-перше, тому що поняття “народність” пов’язували з уявленнями про органічність та цілісність і протиставляли механічному, абстрактному; по-друге, воно означало простоту і зрозумілість на противагу складності елітарного мистецтва; по-третє, заради «здорової народності» ведено було боротьбу з хворобливим “занепадництвом”. Найголовнішим у цих постулатах було те, що “народність” цю асоціювали зі “своїм” мистецтвом, на противагу мистецтву “інших народів”, а народну фольклорність протиставляли професійному мистецтву як ідеальний зразок³. У тоталітарних культурах народ фактично був доповненням до влади, її знаряддям і об’єктом маніпулювання. Саме тому постійно декларували єдність народу і вождя, формували “мистецтво для народу” й заради цього 1936 року розпочали компанію проти формалізму, а згодом – проти космополітизму (1946)⁴.

Художнє втілення, тобто візуальне творення, “образу епохи” відведено було живопису, архітектурі, скульптурі, частково декоративному мистецтву. Відбувалося цілеспрямоване формування і становлення “великого стилю” 30–50-х років; вироблено низку пропагандистських кліше: зображення колгоспників, ударників, спортсменів з упевненою походою, готовністю здійснити героїчний вчинок, бачимо радісних, святкових жінок із букетами квітів та ін. Було розроблено іконографію вождя, свята, щасливого дитинства. В основі мистецтва доби тоталітаризму лежить чітко реалізована ідея святково-оптимістичної, а радше — ідеалістичної атмосфери, звідки й пішли штампи сюжетів “радість праці, свята”. Позірний оптимізм такого світосприйняття не мав нічого спільного з реаліями життя, він був ідеологічним засобом психічної атаки на здоровий глузд народних мас. Так, наприклад, саме у часи голодомору, трагізму колективізації створювали роботи, що прославляли колгоспний лад.

Для виконання функції образотворчої пропаганди з допомогою методу соціалістичного реалізму перед митцем ставили

чітке завдання: створювати радісну картину здійсненої мрії. Ілюзію в реалістичному образі мали трактувати як відображення “правди життя”. Ці стильові ознаки оптимістичного міфу про «щасливе життя» з його еkleктичностію, станковізмом побутуватимуть аж до 40 – 50-х років. Художні образи вождя, радянського народу, воїна, матері, колгоспниці, тракториста чи радісна природа, багата збіжжям нива стали визначальними ознаками естетики соцреалізму і критеріями оцінки художнього твору, його автора. “Міф – є вимисел”, – повчав творець соцреалізму Максим Горький. “Соцреалізм виник як національний варіант спільного для всього ХХ сторіччя феномену мистецтва тоталітарної держави”, – стверджує І.Голомшток⁵. Великі маси людей, червоні прапори, сонячне сяйво – ці штампи трафаретно кочують у творах образотворчого мистецтва, механічно переносяться в твори декоративного. В народне мистецтво вводяться ознаки і принципи станковізму.

Важливою прикметою розглядуваного мистецтва було звернення до неокласики як стильового орієнтиру, що фактично стало каноном офіціозу. Все світиться радісною героїкою, потужною помпезністю. Час 30 – 50-х років – це структурований континуум, не співвіднесений ні з реальним історичним розвитком світового мистецтва, ні з реаліями життя; саме тому спостерігаємо повну ізоляцію мистецтва соцреалізму від загального світового художнього процесу.

Все вищезазначене стосувалося безпосередньо й українського культурного життя. Так, наприклад, в образотворчому, передусім декоративному, мистецтві вияв національної своєрідності зводився до поверхових рис, іноді штучного застосування орнаменту в станково вирішених гобеленах або плакатних тематичних панно чи рушниках. Проте, незважаючи на пресинг тоталітарного режиму, українська інтелігенція у відповідь на обов’язкове дотримання принципу соцреалізму намагалася чинити опір, шукати нові форми творення⁶.

Скульптурі, поряд з архітектурою цього періоду відводили провідну роль в ідеологічній пропаганді. Станкова пластика перейшла на типово передвижницькі жанрові композиції, монументальна скульптура втілювала спотворене розуміння монументальних форм; вони були великі за розміром, але

станкові за суттю. Втім, чимало українських скульпторів як старшої (Ф.Блауенський, І.Кавалеридзе, Б.Кратко, І.Севера), так і нової генерації (Ю.Білостоцький, Ж.Діндо, М.Гельман, М.Лисенко, А.Писаренко, Г.Петрашевич, Г.Пивоваров, М.Панасюк) поряд з кон'юнктурними, ідейними виробами створили чимало талановитих робіт.

Український живопис, який у 20-х роках бачимо в руслі загальносвітового культурного процесу, з другої половини 30-х уже ізольований від світу репресіями та позамистецьким тиском ідеології, набуває одновекторності соцреалізму. Проте й тоді бачимо митців різних генерацій (Ф.Кричевський, І.Їжакевич, М.Самокиш, Г.Світлицький, К.Трохименко, О.Шовкуненко, М.Дерегус, В.Костецький, І.Штільман, І.Хворостецький), які змогли вирватися, виборсатися, вислизнути із затісних для справжнього таланту лещат офіційного методу.

Особливо відчутну підтримку в 30-х роках отримав політичний плакат. Образ вождя і політичні гасла і цитати стали притаманні також станковій і книжковій графіці. Тому у відносно надійному становищі опинилися представники реалістичної школи графіки (І.Їжакевич, В.Заузе, В.Мироненко, М.Дерегус, Г.Пустовіт), які у цей складний період створили чимало високохудожніх творів. У період Другої світової війни графічне мистецтво було найбільш дієвим і мобільним. Маємо різні за жанром роботи – фронтові зарисовки, станкові роботи, портрети, листівки. Розширюється і збагачується лексика образотворчої мови плакату; викликають інтерес роботи А.Страхова, І.Кружкова, В.Литвиненко, В.Касіяна.

Гасло мистецтва “соцреалізму” – “соціалістичне за змістом і національне за формою” розглядали як введення в органічну структуру народного орнаменту поширених сюжетів радянської дійсності, що спричинило порушення семантичної символічної значущості, й заміну її плакатною зрозумілістю. Превалювання принципів станковізму призвели до зміни функціонального призначення виробів народного мистецтва; прагматично-прикладну та обрядову функції витіснено в бік сувенірно-агітаційного, виставкового напрямку⁷.

Загальна централізація всього мистецького життя кристалізувалася у створенні Укрхудожспілки (1936), яка керувала

усім творчим і виробничим життя художніх артілей, затверджувала еталони-зразки професійним художникам, вимагала виконання виробничого плану, насаджувала систему державних замовлень. Саме у цей час відбувається штучне впровадження в орнамент радянської символіки, спрощеності орнаментального вирішення, посилення плакатності, оперування доступними ідеологічними та міфологічними конструкціями.

Зауважимо, що процес формування художнього образу в декоративному мистецтві періоду соцреалізму мав кілька фаз. Якщо на перших етапах відчувалося механічне дотримання всіх норм і канонів, особливо в плані станковізації творів (ця тенденція зберігалася впродовж 30 – 50-х років), то поступово наростала й інша тенденція. Чимало митців, передусім графіків, живописців, скульпторів, уникаючи жорстких вимог офіційного мистецтва, масово відійшли до сфери “декоративно-прикладного”, внаслідок чого вона набула інших функцій, зокрема позбавлення речей їх ужитковості з переважанням декоративного начала. Саме в цій царині вирішувались суттєві проблеми та проводились несподівані експерименти. Творчі пошуки в таких галузях, як художня кераміка, скло, текстиль, дерево, метал, підготували ґрунт для піднесення розвитку професійного декоративного мистецтва на небувалий рівень⁸.

На цей період припадають трагічні часи вітчизняної війни, коли було повністю зруйновано осередки народного мистецтва і відбувалося їх поступове відновлення, накреслюється чіткий водорозділ між офіційним декоративним мистецтвом, спрямованим у руслі настанов соцреалізму, й народним мистецтвом, яке зберігає притаманні йому традиційні риси.

ПЕРІОД ТРЕТІЙ (ДРУГА ПОЛОВИНА 50-х – 80-ті РОКИ)

Про 60-і роки прийнято говорити і писати як про «час відлиги», а про 70 – 80-і – як про «час застою». Натомість маємо періоди, коли в межах соцреалізму виокреслюється кардинальне оновлення, відбувається накопичення нових якостей, а згодом – радикальний перегляд пластичної мови мистецтва. Внаслідок цього паралельно із офіційним мистецтвом виникає

«андеграунд». Хронологічні рамки самого явища та його різні назви – дисидентський рух, мистецтво неоконформістів, інше мистецтво – дослідники означають межами кінця 50-х – 1980-х років. Це час неофіційного мистецтва, що знаходилося в ізоляції й опозиціювало соцреалізму. Так, у Львові такою „тихою опозицією” були майстерні Я.Музики, І.Севери, М.Сельського, О.Кульчицької, Г.Смольського. Справжньою «духовною академією», або як ще називали її – „підпільною академією”, була майстерня К.Звіринського, де не лише формувалася нова мова мистецтва, а й набували вправності його учні, які в подальшому стали яскравими творчими митцями (А.Бокотей, П.Маркович, Р.Петрук, О.Минько. Л.Медвідь, З.Флінта)⁹.

У Києві центрами «вільного мистецтва» були творчі майстерні Г.Гавриленка, Ю.Луцкевича, М.Вайнштейна, О.Дубовика, Г.Якутовича, кінорежисера С.Параджанова. Справжньою академією дисидентства стала садиба етнологі і митця Івана Гончара.

Становленню альтернативної культури в 60-х сприяла тимчасова лібералізація режиму. Коли були повернуті імена Леся Курбаса, Миколи Куліша, зняті звинувачення в „буржуазному націоналізмі” зі Скрипника, Хвильового, Шумського, Сосюри, Довженка, постає український поетичний кінематограф. Саме у цей час з’явилося ціле покоління молодих митців-«шестидесятників» (у літературі – Л.Костенко, І.Драч, Д.Павличко, В.Стус, В.Симоненко; у критиці – Є.Сверстюк, Ю.Бадзьо та ін.).

Проте від початку 70-х років суспільно-політична ситуація в СРСР й в Україні різко перейшла в стадію „застою”. Частина митців, не згодних із „генеральною лінією партії», залишають країну, ще більше дисидентів потрапляють під репресії (безробіття, заслання, табори, божевільні, в’язниці). 70-ті роки І.Кабаков у своєму есе «On Emptiness»¹⁰ називає цей період терміном «порожнеча», маючи на увазі стан безвиході, відчаю. В середовищі творчої інтелігенції чітко викристалізовується розуміння того, що комуністичне суспільство, за висловом Л.Гумільова, було «химерною», чи правильніше сказати, невірним ворогом кожної творчої особистості, не зважаючи на коло і галузь її зацікавлення.

Високих досягнень у 60 – 70-х роках набуває книжкова графіка, особливо в створенні цілісного ансамблю книги. Провідними митцями виступають А.Базилевич, Г.Якутович, О.Данченко, Г.Гавриленко, С.Гебус-Баранецька, А.Чебикін та ін. Тоді ж спостерігаємо зміцнення творчої співдружності монументалістів та архітекторів. На відміну від попередніх воєнних та повоєнних років, коли синтез мистецтв бачимо, переважно, в унікальних спорудах, тепер творчість монументалістів і скульпторів виявляється у масовому будівництві. В цей час виконують масштабні декоративно-монументальні розписи і мозаїки на типових уніфікованих спорудах масового будівництва. Негативною рисою більшості цих панно, виконаних переважно через систему Художнього фонду, був стандартний набір символів та фольклорних образів.

У зв'язку з цим, при Академії архітектури УРСР було створено спеціальний Науково-дослідний інститут художньої промисловості з низкою експериментальних лабораторій, які розробляли нові зразки декоративних тканин, керамічних виробів і меблів з метою подальшого їх впровадження у масове виробництво для окраси побуту та оздоблення громадських інтер'єрів. Внаслідок збільшення виробів масового вжитку й підвищення їхнього мистецького рівня, в коло інтересів Інституту включено було вивчення народного мистецтва, використання його традицій. Художників заінтересував фольклоризм, хоча на різних етапах його розуміли по-різному: від механічного цитування в орнаментах і малюнках тканин, формах керамічних виробів 50 – 60-х років, до чіткого усвідомлення в 70 – 80-х роках специфіки професійного мистецтва, переосмислення традицій народного. Ознакою цього періоду були широке введення творів художньої промисловості в оздоблення громадських споруд, співпраця з архітекторами на стадії проектування та пошуки художнього образу споруди з національним колоритом. Були створені цілісні за своїм художнім рішенням інтер'єри таких унікальних споруд Києва, як Республіканський будинок кіно, готелі “Київ”, “Русь”, “Золотий колос”, “Феофанія”, де керамічні вироби й декоративні тканини несли визначальне емоційне навантаження і мали національне забарвлення. Автори застосували

оригінальні прийоми організації архітектурного простору декоративними засобами.

Період 60 – 80-х років досить плідний у галузі пошуків індивідуальних особливостей професіональних митців та розвитку художньої промисловості. Вже наприкінці 50-х років почали працювати фарфорові, фаянсові заводи, підприємства художнього скла, кераміки, нові потужні текстильні комбінати. На цих підприємствах знайшли своє місце художники-професіонали, випускники Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, Київського училища прикладного мистецтва, шкіл декоративного мистецтва. Це, передусім, склярі (І.Зарицький, П.Аверков, І.Аполонов, А.Зельдич, Л.Митяєва, С.Голембовська, С.Сміян), фахівці з фарфор-фаянсу (О.Рапай, В. та М.Трегубови, П.П'яніда, І.Сень, Г.Кломбицька, В.Шербина, О.Жнікруп), керамісти (Н.Федорова, Н. та В.Протор'єви, Т.Драган, З.Флінта, Т.Левків та ін.).

Система художніх промислів у цей період набуває особливого розвитку як за своєю структурою, так і за художньою спрямованістю. Роль художника в системі промислів, форма спілкування з народним майстром не завжди були однозначними. У 50-х роках відчувається вплив станкового мистецтва при не зовсім правильному розумінні специфіки основ народної творчості, що призвело до абсолютизації ролі художника на підприємстві, на відміну від народного майстра, роль якого зводилася до пасивного втілення в матеріалі ескізу, попередньо розробленого художником.

Наступне десятиріччя позначилося новим розумінням етнографічних традицій. Художники відчули негативність механічного повторення, “цитування” образотворчого ряду для творчості й розвитку народного майстра. Намітилась тенденція до глибшого вивчення, уважнішого ставлення до специфіки його творчості.

Найпліднішими в розвитку художніх промислів стали 80-ті роки. Більшість майстрів отримали професійну підготовку в спеціальних навчальних закладах – училищах, технікумах. Тому твори, які раніше мали утилітарне призначення, перетворювалися на унікальні, часто орієнтовані на виставки, на окрасу громадських інтер'єрів. У таких промислах, як ткаць-

кий, вишивальний, килимарський, головною постаттю став майстер, який зберігає і творчо продовжує традиції майстерності. Водночас намітилася тенденція до зростання ролі художника на фабриці.

В 1971 році маємо низку виробничо-художніх об'єднань з розгалуженою системою філіалів в осередках народного мистецтва, системою надомної праці та організованого постачання і збуту продукції: Київське ім. Т.Шевченка, Львівське ім. Лесі Українки, Одеське ім. Ж.Лябурб, Харківське “Україна”, “Вінничанка”, “Полтавчанка”, Косівське “Гуцульщина”. Цьому процесу сприяла постанова 1975 року “Про народні художні промисли”, і вже 80-ті роки прикметні бурхливим розвитком цих промислів, які одночасно з масовою продукцією створювали високохудожні твори мистецтва з урахуванням національних традицій.

У галузі вишивки слід відзначити вишивальниць О.Василенко з Решетилівки, О.Великодної з Полтави, Г.Герасимович з Косова, М.Федорчак-Ткачової зі Львова, М.Коржук та П.Березовської з Клембівки, у галузі ткацтва Г.Верес з Обуховичів, що на Київщині та Г.Василяшук із с.Шешори Івано-Франківської області, які 1968 року отримали звання лауреатів Державної премії ім. Т.Шевченка.

В цей період спостерігаємо також певне поживлення в гончарстві, декоративному розписі, різьбленні по дереву. Серед майстрів кераміки, які уславилися на міжнародних виставках, слід назвати: Л.Головко, П.Цвілик, О.Залізняка, родину Пошивайлів та інших майстрів з Опішні, цієї своєрідної гончарної столиці України. Особливого розквіту в цей період набув декоративний розпис. Це, в першу чергу, творчість К.Білокур, Г.Собачко-Шостак, М.Тимченко, Є.Миронової, чисельна група майстрів із Петриківки. Щодо різьблення по дереву, то центром його у цей час були західні області України, зокрема Косів, де працюють М.Кишук, В.Корпанюк, Ф.Шкрібляк, І.Грималюк, М.Тимків.

У 50 – 60-і роки на Наддністрянщині продовжує працювати найстарший майстер жанрової «круглої» скульптури П.Верна, в 70 – 80-х роках – майстер з Чернігівщини А.Штепа, лемківські майстри «круглої» скульптури – М.Орисик, В.Одрехівський, А.Сухорський, закарпатський різьбяр В.Свида.

ЧЕТВЕРТИЙ ПЕРІОД (90-ті РОКИ)

Художнє життя цього десятиріччя відзначається надзвичайною широтою і калейдоскопічністю. Виникають численні галереї, які формують арт-ринок, численні „проекти”, „акції”, поширення набуває концепція „артефакту”, маємо численні виставки за кордоном. Українські митці розглядають свою творчість в контексті тенденцій світового культурного процесу з переважанням авангардистських течій.

Творення “образу” сучасні митці розуміють як особливу, специфічну галузь пізнання світу, наповнену емоційною змістовністю, філософським світосприйняттям; їхні пошуки тяжіють до образотворення з посиленням індивідуального, неординарного бачення природного та соціального довкілля, втілення його в особливій манері виконання, емоційно насиченій і змістовній. Відбувається зміна принципів формотворення: відступає принцип корисності та утилітарності, утворюється своєрідна “дифузія” декоративного та образотворчого мистецтва, що породжує просторове мистецтво, де традиційні матеріали — скло, дерево, глина, нитки — використовують як засоби формотворення.

Професійне декоративне мистецтво 90-х років — це багатогранне явище української національної культури, що розвивається в руслі загальноєвропейського і світового художнього процесу, де категорія прекрасного є і залишається визначальною. Митці знаходять нові шляхи та засоби втілення естетично-емоційної виразності за допомогою новаторського формотворення, специфіки візуальної взаємодії з довкіллям з використанням новітніх технологій і матеріалів.

Мета цього тому — показати в історичній ретроспективі шлях, що ним пройшло українське мистецтво впродовж усього двадцятого сторіччя. Шлях — складний, суперечливий, звивистий і негладкий, де кожний відтинок часу відповідав соціально-політичним, інколи сприятливим, інколи ворожим і загрозливим для розвитку національної культури у всіх її проявах тенденціям. Так, символізм, авангардні течії, що виникли на початку сторіччя, були знищені (а точніше — творці їх), оголошені ворожими, викреслені з історії мистецтва пануючим у 30

– 50-х роках соцреалізмом, з яким, в свою чергу, вели боротьбу представники андеграунду, новітні авангардистські течії.

У той же час назріла потреба переглянути з позицій сучасного бачення історії процеси в українській культурі впродовж ХХ сторіччя. Ввійшли до наукового обігу старі нові імена, замовчувані раніше течії й окремі періоди історії. Перегляду з позицій сучасного мистецтвознавства потребують й усталені в минулому поцінування художніх явищ і течій.

„Історія українського мистецтва” була написана з позицій офіційного погляду на розвиток мистецтва і вийшла друком у 1967 – 1968 рр., охоплюючи період лише до середини сторіччя.

Монографії з питань культури, що вийшли друком у Європі та Америці, ХХ сторіччя розглядають як мистецтво минулого сторіччя лише з огляду на розвиток новаторських течій, що виникли на початку сторіччя¹¹. До того ж Україна, присутня не як цілісна країна, а як частина Росії¹². Якщо авангардні напрямки початку сторіччя розглядають досить прискіпливо, то мистецтво після 30-х років, мистецтво тоталітарних режимів, вся його складність зводилася до спрощеного наголошення розгляду лише негативного, хоча мистецтво соцреалізму було досить повно проаналізовано в мистецтвознавчій літературі¹³.

Отже, в томі розглядеться увесь період мистецтва ХХ сторіччя в усіх його проявах і стилістичних напрямках. Дослідження такого характеру і спрямування могло з’явитися в Україні лише сьогодні. До цього часу аналіз українського модерну і авангарду та особливостей мистецтва „соцреалізму”, висвітлення сучасного мистецького процесу не були предметом глибокого і всебічного культурологічного і мистецтвознавчого дослідження з відомих причини.

Том, де йдеться про мистецтво минулого сторіччя – це, власне, перша спроба накреслити і висловити свій погляд на визначальні процеси, що відбувалися у нашому недалекому минулому, на теренах нашої країни, намагання відтворити цілісну картину мистецького життя в контексті загальноєвропейського художнього процесу.

1 Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ сторіччя. Л., 2001. – С.14.

2 Там само. – С.18-19.

3 Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусства // Социалистический канон. – СПб., 2000. – С.11-14.

4 Там само. – С.12-13.

5 Голомшток И. Соцреализм и изобразительное искусство // Социалистический канон. – СПб., 2000. – С.140.

6 Див.: Роготченко О. Політичні та соціально-економічні умови розвитку українського мистецтва в період тоталітарного режиму 1930—1950-х рр. // Мистецтвознавство України. – 2003. Вип. 3. – С. 274-282.

7 Див.: Новицька О. Г. Народна творчість і соціалістичний реалізм // Мистецтвознавство, 2000. – Л., 200. – С.115—129.

8 Див.: Голубець О. Деформації в термінології мистецтва соціалістичного реалізму // Соціалістичний реалізм і українська культура. – К., 1999. – С.17-20.

9 Карло Звіринський (1923 – 1997). Спогади, статті, малярство. – Львів, 2000.

10 Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism // Cambridge, Mass., VTI Press, 1999.

11 Див.: Read Н. A Concise History of Modern Sculpture // New York- Washington, 1964. Herbert Read. A Concise History of Modern Painting // New York – Washington, 1975.

12 Див., напр.: Степанян Н. Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы. – М., 2004.

13 Див.: Голомшток И. Тоталитарное искусство. – М., 1994; Паперный В. Культура Два. – М., 1996; Социалистический канон. Сборник статей. – СПб., 2000; Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. – Львів, 2001.