

Олексій РОГОТЧЕНКО
провідний науковий співробітник ІПСМ,
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник

ІДЕОЛОГІЧНИЙ ФАНТОМ ВІТЧИЗНЯНОЇ ПЛАСТИКИ ПОВОЄННОГО ПЕРІОДУ (1940–1950 рр.)

Постановка проблеми. У 1940–1960-х в українській скульптурі, як і в решті видів і напрямків образотворчого мистецтва, утвердився офіційний стиль соціалістичного реалізму. Твори української скульптури зазначеного періоду дозволяють зробити висновок, що цей вид мистецтва був найбільш спорідненим тоталітарним проявам пластичного цеху довоєнної Німеччини і Росії. Завданням скульпторів було виховання нового покоління радянських людей і увіковічення подвигів. Отже, можна констатувати, що від другої половини 1930-х в українській радянській скульптурі остаточно сформувався напрямок легального розвитку. Засади соціалістичного реалізму підтримували в першу чергу досягнення російського класицизму та реалістичні традиції в римській імперській пластиці. Жорстка нормативність використання в творчих скульптурних роботах офіційно пропонованих зразків в умовах ідеологічного тоталітарного тиску призводить до деформації пластичного мислення [8].

У скульптурі під прикриттям соціалістичного реалізму насаджувалися натуралізм, літературна описовість, театральність. Художні ради заохочували скульпторів до створення робіт великих розмірів. Послаблений під час війни ідейно-партійний контроль над скульптурним цехом продовжував активний пресинг на митців протягом другої половини 1940–1960-х. Незважаючи на заборони, українські художники-пластики звертаються і до класичного портрету (щоправда, з новими соціалістичними назвами), і до жанрових багатофігурних композицій. Пропонована тема трудових буднів не знайшла такого розповсюдження, як у живописі. Дана розвідка ставить на меті аналіз подій зазначеного періоду у царині вітчизняної пластики з точки зору соціокультурного вектору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У зв'язку з безроздільним домінуванням у мистецтві ідеологічних чинників, цілком виправданим і доцільним стосовно вітчизняної пластики воєнного та повоєнного періодів можна вважати застосування запропонованого російським ученим О. Якимовичем терміну «ідеологічний реалізм» [542, с. 12].

Аналізу вітчизняної скульптури присвячено мало розвідок в українському та світовому мистецтвознавстві. Магістральними у цьому напрямку залишаються дослідження Л. Владича, А. Німенка, В. Попова, К. Звіринського, С. Кілеси, Л. Лисенко, Ю. Маркіна, М. Протас, Д. Степовика, З. Тарахан-Берези. Політичні і соціальні аспекти художнього життя України від 1930-х і перших повоєнних років були практично вилучені ідеологами тоталітарної системи зі сфери об'єктивних наукових досліджень. Донедавна лише за кордоном, у колах української еміграції, здійснювалася певна робота й завдяки цьому систематично публікувалися матеріали, присвячені згаданому часу. В Україні такі статті з'явилися лише в 1990-х. Їхні автори у переважній більшості долають усталені стереотипи й прагнуть давати реальну й принципову оцінку тогочасним подіям. Це насамперед дослідження Н. Асеевої, М. Батога, Г. Складаренко, С. Побожія, О. Тарасенко, О. Федорука, О. Голубця, О. Новицької, О. Петрової, М. Протас, З. Чегусової, А. Ревенко, О. Шпак, М. Селівачова, Т. Кари-Васильєвої, О. Роготченка, В. Рубан, О. Лагутенко, Л. Лисенко, І. Міщенко, В. Габелка, В. Ковалинського, Р. Шмагала, В. Кравченка тощо.

Серед дослідників тоталітарного режиму в СРСР особливе місце посідають історики і мистецтвознавці, які емігрували з колишнього Радянського Союзу. Заборонені на батьківщині теми схвально сприймалися за кордоном і друкувалися там ще до «перебудови». Цікавими і ґрунтовними були праці Б. Левицького, надруковані в Німеччині у 1950–1960-х у 1980–1990-і з Росії до Німеччини емігрують Б. Гройс, автор кількох творів про досліджуваний період, найбільший серед яких — «Стиль Сталін», І. Голом шток, автор «Тоталітарного мистецтва». З України до Німеччини переїздить Б. Лобановський — автор книги «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу». В кожному з наведених творів є дослідження, дотичні до теми пропонуваної розвідки.

Викаад основного матеріалу. Творчість українських пластиків стала частиною радянської ідеологічної доктрини. Скульптор у своїх творах повинен був підтримувати міф про виняткове значення політики партії, демонструвати свою повну згоду з нею, підтверджувати своєю творчістю лише один напрямок — соцреалізм [1, с. 135].

Дивним залишається те, що, незважаючи на ідеологічні утиски, загальний рівень скульптурної школи радянської України досліджуваного періоду не лише не падав, а, навпаки, зростав, набуваючи професіоналізму, майстерності, ховаючись часом за езопову мову. Винятком у процесі стала надмірна заполітизованість, яка, зрозуміло, не сприяла зростанню професійного рівня.



І. Макогон. Знищувач танків. 1945.
Гіпс тонований

Н. Морозова. Родина. 1940.
Гіпс тонований

Часи воєнного лихоліття зупинили стабільний розвиток скульптурного цеху і розділили загін українських скульпторів. Частина митців залишилася на окупованій території, що пізніше відбилося на їх творчих долях і кар'єрному зростанні. Багато скульпторів опинилося на фронті: К. Діденко, О. Олійник, В. Бородай, А. Білостоцький, І. Гончар, І. Макогон, Г. Пивоваров. Частина українських скульпторів працювала в евакуації. У Самарканді опинилися кілька українських мистецьких вузів, які були об'єднані у одну групу, ставши відділенням Московського державного художнього інституту, про що ми писали раніше. В Узбекистані під час війни комфортно працювали О. Ковальов, М. Гельман, А. Матвеев, В. Агібалов. Інша група українських скульпторів опинилася в Красноярську. До Уфи потрапили Є. Фрідман, Б. Яковлев, а до Алма-Ати — М. Лисенко, А. Муравін, Й. Рик [6, с. 485].

Ситуація з творчістю митців, які працювали в окупації, упродовж усіх повоєнних років, а практично — до закінчення століття, на офіційному рівні не обговорювалася і ставлення до неї не оприлюднювалося. Працювати у скульптурному жанрі митцям не заборонялося, але разом

з тим і великих державних замовлень такі художники не отримували. Виключенням були пластики, які плідно співпрацювали з державними структурами і особливо з КДБ. Власне, така ситуація стосувалася не лише скульптурного цеху [7, с. 186].

Показовим є приклад відомого, талановитого скульптора Івана Кавалерідзе. У домашньому архіві митця досі зберігається посвідчення № 412 від 19 травня 1941 р. У документі зазначається, що Іван Кавалерідзе відряджається до Станіслава та Львова на зйомки кінострічки «Пісня про Довбуша». Зазначений також термін закінчення відрядження — 2 липня 1941 р. У дусі документації того часу читаємо наступне: «Проїзд дозволено у м'якому вагоні». В реальності ця фраза підкреслює рівень відряджуваної персони — у даному разі він був високим. Вісім днів напруженої праці на зйомках кінокартини закінчилися з першими вибухами на кордоні. Почалася війна. Практична уся знімальна група, а це понад п'ятдесят осіб на чолі з І. Кавалерідзе, поверталася до столиці. З п'ятдесяти осіб на кінець вересня до Києва доходять двадцять сім. Півмільйонне місто було покинуте. Залишені напризволяще митці створили свою спілку і обрали головою І. Кавалерідзе. Організація художників носила довгу назву «Комітет у справах мистецтва при органі самоврядування Київської міської управи». Комітет встиг зробити декілька цілком реальних справ у сенсі допомоги мистецькому люду. Так, з Дарницького концтабору було звільнено оператора студії науково-популярних фільмів В. Войтенка. Члени комітету переховували митців іудейського походження, організовуючи їм фальшиві документи. За короткий час комітетом організовується кілька художніх виставок. В місті працювали театри і художні гуртки. Але ставлення німецької окупаційної влади до митців різко змінилося після арешту і подальшого розстрілу В. Багазія — голови Київської міської управи. Протягом наступного тижня організацію, керовану І. Кавалерідзе, розформували. Маючи можливість емігрувати з німцями, скульптор залишився в Україні, розуміючи, яка доля на нього чекає. Насправді митець не потрапив до сталінського ГУЛАГу і навіть став членом Спілки художників. У своїй творчості він залишився бунтівником, самобутнім і оригінальним творцем пластичних образів, але великих замовлень уже не отримував. Автор всесвітньо відомого кубістичного конструктивістського Артема, не маючи скульптурних замовлень, став до роботи з архітектором В. Заболотним у Академії архітектури Української РСР. Майстерня В. Заболотного розробляла на той час документацію по відновленню зруйнованого центру столиці. 16 травня 1946 р. у І. Кавалерідзе забрали квартиру, мотивуючи це тим, що помешкання належить Київській кіностудії.

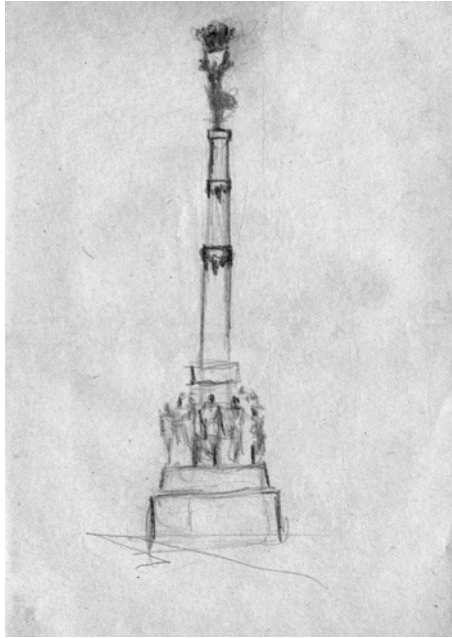


А. Футерман. Туруханський край. 1951. Мармур

Митець з родиною залишився на вулиці. Мистецтво і політика повоєнної України були тісно пов'язані. Зрозуміло, що окупаційне минуле залишалося тягарем на долі І. Кавалерідзе. Попри усі намагання активної праці в кіно і у скульптурі, митець залишився «не своїм». Не допомогли ні виконані 1947 р. скульптурні постаті Й. Сталіна та В. Леніна, ні композиція «Час», яку встановили 1948 р. у приміщенні Верховної Ради УРСР. 1959-го р. І. Кавалерідзе потрапив під критику секретаря ЦК Компартії України А. Скиби, а 1962 р. його критикував у Москві на зустрічі з мистецькою інтелігенцією М. Хрущов. У доповіді, проголошеній перед митцями, він назвав І. Кавалерідзе «скульптором-кубістом»,

а статую Артема — «жахливим видовищем», «потворним формалістичним пам'ятником», автор якого «залишаючись на території, окупованій фашистами, поведився негідним чином». Виступ М. Хрущова транслювався по всесоюзному радіо. Відомий український мистецтвознавець В. Цельтнер вважав, що промову тодішньому Першому секретареві ЦК КПРС готували різні «мистецтвознавці». Від України доповідь писав Г. Портнов, який мав з І. Кавалерідзе ворожі стосунки. Лише відсторонення від влади М. Хрущова зберегло монументи роботи І. Кавалерідзе. Йдеться про пам'ятники Кобзареві в Ромнах та Полтаві, Г. Сковороді у Лохвиці, Артему у Слово'яногірську. «Офіційного визнання» удостоювалися лише ті необхідні ідеології митці, які були слухняними і передбачуваними, на яких можна було вплинути, кого можна було переконати. Кавалерідзе до них не належав. Усвідомлюючи це, він відносно спокійно ставився до того, що його творчість викликала не лише захоплення, а і осуд партійних можновладців, бо не вкладалася у стереотипи безкрилої соцреалістичної пластики. «Критики, які працювали у галузі образотворчого мистецтва й слугували популяризації таких “естетичних уподобань”, досить обачливо ставилися до митця, що попри всі їхні цькування, виявився довгожителем у творчості (перший пам'ятник княгині Ользі у Києві поставив у двадцять чотири роки, останній — Г. Сковороді, — коли йому виповнилося вже дев'яносто» [4, с. 29].

У воєнні і перші повоєнні роки (до початку 1950-х) скульптурна тема була підпорядкована героям війни або політичним діячам. Характерним прикладом слугує творчість Е. Фрідмана, А. Білостоцького, О. Ковальова, які створювали статуї вождів — Леніна, Сталіна, Маркса, Енгельса, Хрущова — для подальшого масового тиражування. Галерею портретів учасників війни (не простих, а героїчних) виконав київський скульптор І. Шаповал. Це портрети Героїв Радянського Союзу І. Закарлюка, П. Мокрого, М. Щербатенко. До низки героїв потрапляють, звичайно, Д. Коротченко (ім'ям якого з часом назвали одну з київських вулиць) та М. Хрущов. У зв'язку з розпочатим будівництвом зруйнованих під час війни міст активно розвивався жанр монументальної скульптури. Бажанням керівництва СРСР стало встановлення у кожному населеному пункті країни пам'ятника Леніну і Сталіну, а вже потім — радянським героям часів громадянської та Вітчизняної воєн. У статтях та доповідях, переважно московських мистецтвознавців, постійно нав'язується думка, що розвиток монументальної скульптури є продовженням геніального ленінського плану монументальної пропаганди на сучасному етапі і що дякуючи саме такому рішенню партії і уряду вулична скульптура досягає великої життєвої правди та історичної кон-



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

кретики образу з внутрішньою характеристикою у реалістичній формі вираження [2, с. 27].

Це була перша задача усієї радянської скульптури. Друга — втілення у пластичних мистецтвах образу радянського патріота, що відстоює у жорстоких боях незалежність своєї Батьківщини. Саме це, з точки зору тогочасних критиків, мало хвилювати радянських скульпторів, де б останні не мешкали. Завданню щодо створення героїчного портрету в скульптурі сприяла постанова уряду про спорудження і встановлення на батьківщині бюстів двічі Героїв Радянського Союзу і Героїв Соціалістичної Праці. Така акція мусила мати перш за все виховний характер, адже погруддя встановлювалися в різних куточках держави. Третє завдання було оприлюднене, але дещо відкладалося у часі: йшлося про розвиток станкової скульптури, яка мала розширити тематичний діапазон. Таке завдання передбачало створення багатофігурних композицій, рельєфів, горельєфів, музейних комплексів, парків слави. Третє завдання було найбільш об'ємним та найтривалішим у часі процесом. Практично усі завдання, поставлені партією і урядом перед українськими

скульпторами, були виконані. Це стосувалося погрудь Сталіна та Леніна, виконаних в бронзі і камені, але наймасовішим залишався тонований гіпс. Такі погруддя обов'язково стояли у кожній школі, інституті, на заводах і в лікарнях, в шахтоуправліннях, в селищних радах, у в'язницях, армійських підрозділах і практично в кожному місці, де працювали люди. Для виробництва бюстів були задіяні цілі скульптурні комбінати, де тисячами тиражувалися різного розміру портрети керманічів: від кабінетних настільних, висотою 15–20 сантиметрів до півтора-двохметрових. Менше, ніж заплановано, було встановлено монументів Сталіну. Зате після його смерті у 1953 р. кількість монументів Леніну стрімко зросла. Так, починаючи з 1947 р., монументи В. Леніну авторства московського скульптора С. Меркурова були встановлені у Києві (автори п'єдесталу — архітектори О. Власов і В. Єлізаров) та у Львові (1949) [3].

1963 р. у Харкові, стратегічно важливому місті на кордоні з Росією, колишній столиці Радянської України, у самому центрі навпроти славетного Держпрому було встановлено монумент В. Леніну роботи М. Вронського, О. Олійника, О. Сидоренка. Це було своєрідною відповіддю-парафразом монументу Т. Шевченку роботи російського скульптора В. Манізера 1939 р. Ритм і конструкція п'єдесталу були дуже схожі між собою. Скульптурна група, виконана в монументі Шевченку з образів героїв його творів, перегукувалися зі скульптурною групою воїнів, робітників та селян у ленінському п'єдесталі. В ті часи не існувало жодного населеного пункту, де б не було встановлено монумент вождю світового пролетаріату. На початок 1970-х у великих містах було встановлено по декілька монументів В. Леніну. Практично усі монументи Сталіну, протягом двох наступних після його смерті років, були знищені.

Пресинг на творчу людину загалом і на скульпторів зокрема з боку радянської влади зазначеного періоду був жорстким і планомірним. На кожних зборах Спілки художників обов'язково згадувалися постанови ЦК Компартії з ідеологічних питань, статті в партійній пресі, що стосувалися розвитку вітчизняного мистецтва. Кожен оприлюднений в газеті чи журналі матеріал нагадував про високі вимоги до пластичного мистецтва. Від митців вимагалось правдиво і яскраво відображати нове життя народу, багатство духовного світу радянської людини — будівника комуністичного суспільства. Скульпторів орієнтували на всебічне вивчення життя і удосконалення власної майстерності. Також продовжувалася непримиренна боротьба з імпресіонізмом, проявами модернізму, натуралізму та схематизму пластичної форми. Статті та повчальні виступи з трибун декларували одне, а в житті відбувалося принципово

інше: всіяко заохочувалося звернення авторів до вивчення і запровадження у своїй творчості кращих традицій світової і російської скульптури, а насправді дозволялося звернення лише до імперського російського портрету часів першої половини XIX ст. Українські пластики це розуміли буквально, тому більшість портретів радянських діячів оздоблюється вінковими орнаментами. У прихованій моді став римський портрет. Скульптори, хто має можливість познайомитися зі скульптурними роботами довоєнної Німеччини, вмідю компіювали ворожі здобутки Арнольда Бреккера, Фріца Климша, Йозефа Торака, Йозефа Вакерле, Пауля Брониша, Артура Хофмана, Георга Кольба [5].

До загону українських скульпторів запрошувалися і російські. Це був, безумовно, політичний реверанс у бік Москви — кількість працюючих в Україні скульпторів була достатньою. Але, як було зазначено раніше, на спорудження центрального монумента столиці — пам'ятника Леніну — 1946-го р. з Москви приїхав С. Меркуров. Архітекторами цього державного замовлення стали С. Власов та В. Єлізаров. Статуя генерала М. Ватутіна теж була розроблена в Москві російським придворним скульптором Є. Вучетичем (архітектор — Я. Білопольський). Монумент встановили на Печерську, поруч із Верховною Радою у 1948 р.

У місті Кадіївка 1947 р. було встановлено пам'ятник партизанам роботи ворошиловоградських скульпторів В. Федченка, В. Мухіна та В. Агібалова. У Чернівцях роком раніше (1946) виріс монумент, виконаний архітектором В. Григором і скульптором Г. Петрашевич. У Львові швидкими темпами був споруджений «Пагорб слави». Скульптурна частина розроблялася групою скульпторів у складі М. Лисенка та В. Форостецького; архітекторами були А. Натальченко та І. Швецько-Вільський. А. Білостоцьким та О. Супрун був виконаний погрудний пам'ятник І. Франку, який після незначних суперечок стосовно місця його встановлення у Києві було урочисто відкрито 1956 р.

Під впливом переможної війни суттєво змінилася дипломатія країни. Вперше за багато років були дозволені перші стосунки з українською еміграцією за кордоном. Скульптори А. Олійник і М. Вронський виконали для Канади скульптурний пам'ятник Т. Шевченку.

Отож, для вітчизняного мистецтва другої половини 1940-х і практично усіх 50-х років минулого століття стануть характерними остаточною перемога соціалістичного реалізму і залякування не лише пластиків, але й усього мистецького загалу. Пропоновані спілчанським керівництвом, викладачами мистецьких вузів, училищ та технікумів теми та сюжети стають практично обов'язковими для виконання. Скульптура

в країні переживає важкі часи адаптації до нових умов життя, але не перетворюється на масове копіювання державних замовлень, що спостерігається в інших видах образотворчого мистецтва. Боротьба з формалізмом несподівано відіграє протилежну дію. Митець стає обережним. Наступне, найдемократичніше десятиліття 1960-х, стане формотворчим у галузі вітчизняної скульптури.

1. Голомошток И. Соцреализм и изобразительное искусство [Текст] / И. Голомошток // Соцреалистический канон / под общ. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. — С. 134–145.
2. Добренко Е. Соцреализм в поисках «исторического прошлого» [Текст] / Е. Добренко // Вопросы литературы. — 1997. — № 1. — С. 26–57.
3. Домогацкий В. О скульптуре. Теоретические работы : исследование, статьи, письма художника [Текст] / В. О. Домогацкий. — Москва : Советский художник, 1984. — 368 с.
4. Кавалеридзе Иван : сб. статей и воспоминаний [Текст] / сост. и примеч. Е. С. Глушенко. — Київ : Мистецтво, 1988. — 123 с.
5. Маркин Ю. П. Искусство Третьего рейха [Текст] / Юрий Петрович Маркин. — Москва : РИП-холдинг, 2012. — 382 с.
6. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття : у 2 кн. [Текст] / ІПСМ АМУ ; ред.-упоряд. О. О. Авраменко. — Київ : Інтертехнологія, 2006. — Кн. 1. — 544 с.
7. Роготченко О. Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960-х [Текст] / Олексій Роготченко // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія : [зб. наук. праць] / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — Київ : Фенікс, 2015. — Вип. 11. — С. 184–197.
8. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм [Текст] / Олексій Роготченко ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — Київ : Фенікс, 2007. — 608 с. : іл.

**Олексій Олексійович Роготченко. Ідеологічний фантом вітчизняної пластики
повоєнного періоду (1940–1950 рр.).**

Анотація. Можна констатувати, що від другої половини 1930-х в українській радянській скульптурі остаточно сформувався напрям легального розвитку. Засади соціалістичного реалізму підтримували в першу чергу досягнення російського класицизму та реалістичні традиції в римській імперській пластичці. Жорстка нормативність використання в творчих скульптурних роботах офіційно пропонованих зразків в умовах ідеологічного тоталітарного тиску призвела до деформації пластичного мислення. У скульптурі під прикриттям соціалістичного реалізму насаджувався натуралізм, літературна описовість, театральність. Художні ради захоували скульпторів до створення

робіт великих розмірів. Послаблений під час війни ідейно-партійний контроль над скульптурним цехом продовжував активний пресинг на митців протягом другої половини 1950-х. Незважаючи на заборони, українські пластики зверталися і до класичного портрету (зоправда, з новими соціалістичними назвами), і до жанрових багатофігурних композицій. Пропонована тема трудових буднів не знайшла у скульптурі такого розповсюдження, як у живописі. Жорстока боротьба з формалізмом не пішла на користь українським скульпторам, які у переважній більшості зберегли творчий потенціал, що проявився у роботах наступних 1960–1970-х.

Ключові слова: соціалістичний реалізм, образотворче мистецтво, скульптура.

Алексей Алексеевич Роготченко. Идеологический фантом отечественной пластики послевоенного периода (1940–1950 гг.).

Аннотация. Можно констатировать, что со второй половины 1930-х в украинской советской скульптуре окончательно сформировалось направление легального развития. Основы социалистического реализма поддерживали в первую очередь достижения русского классицизма и реалистических традиций в римской имперской пластике. Жесткая нормативность использования в скульптуре официально предложенных примеров в условиях идеологического тотального пресинга привела к деформации пластического мышления. В скульптуре насильственно утверждался натурализм под прикрытием социалистического реализма, в моду вошло литературное повествование, театральность. Художественные советы поощряли скульптурные работы больших размеров. Ослабленный во время войны идейно-партійний контроль над скульптурним цехом продовжаж активний пресинг на протязенні второй половины 1950-х.

Несмотря на запреты, украинские пластики обращались и к классическому портрету (правда, с новыми социалистическими названиями работ), и к жанровым многофигурным композициям.

Предлагаемая партийным руководством тема трудовых будней не нашла в скульптуре такого развития, как в живописи. Жестокая борьба с формализмом в результате не повредила скульпторам, в основной своей массе сохранившим творческий потенциал и научившимся пользоваться эзоповым языком. Скульптурный цех достиг больших успехов в работах последующего периода, относящихся к 1960–1970-м.

Ключевые слова: социалистический реализм, изобразительное искусство, скульптура.

Oleksii O. Rogotchenko. Ideological fantom of the native plastic art of the post-war period (1940–1950).

Summary. One can state that by the end of the 1930-s of the 20th century in the Ukrainian sculpture has finally crystallized the trend of the legal development. Social realism approved first of all the achievements of Russian classicism, and the realistic traditions in the Roman imperial plastic arts. Strict standardization, that prescribed the usage of certain official patterns in sculptural works, executed under the circumstances of totalitarian ideological pressure, caused the deformation of plastic thought. Naturalism supported by social realism, literary descriptiveness, theatricality were propagated. Artistic boards encouraged the artists to create large-scale works. Ideological pressure of the party, that had slightly eased during the war resumed by the end of 1940–1960s. In spite of all taboos the Ukrainian sculptures created classic portraits (using, however, the new socialistic titles), and genre multi-figure compositions. The suggested theme of everyday working life was not spread as much as in painting. Savage struggle with formalism worked in favour of the Ukrainian sculptures, who in a majority had managed to preserve their creativity, and demonstrated it in their works of the following 1960–1970s.

Keywords: social realism, fine arts, plastic art.