

Галина СКЛЯРЕНКО

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО 1930–1950-х рр. Етапи, спрямування, твори

В історію вітчизняного мистецтва 1930-ті — перша половина 1950-х рр. увійшли під знаком тотального панування соціалістичного реалізму, знищення художніх напрямків 1920-х рр., повної ідеологізації творчості та її суцільного підпорядкування вимогам радянського політичного устрою. Однак, при уважному аналізі художнього життя країни та самого мистецтва цей час виглядає далеко не однозначним, в ньому виокремлюються певні періоди. Та й утвердження соцреалізму в Україні, розвиток її мистецтва в ці роки порівняно з іншими республіками СРСР і, зокрема, з Росією, мав свої особливості, розставляючи інші акценти у картині епохи.

Ця своєрідність мистецько-культурного поступу стає чи не найбільш очевидною саме сьогодні, коли є можливість розглядати вітчизняне мистецтво вцілому — в його підрадянських та західних областях. Адже історія України, її довготривала бездержавність та розірваність на окремі частини суттєво вплинула на її мистецтво. І тут, як не парадоксально, виняткове значення епохи тоталітаризму для України полягає в тому, що саме на неї припадає довгоочікуване об'єднання національних земель, утворення її сучасних державних кордонів. Не варто забувати, що до 1939 р., коли за умовами пакту Молотова-Ріббентропа до радянської України були приєднані Західні землі (Буковина і Закарпаття увійшли до складу УРСР 1944-го, а Крим — 1954 р.), розірване між різними державами українське мистецтво розвивалося у протилежних суспільно-політичних умовах. Тому, якщо у Східній, радянській Україні епоха соцреалізму офіційно була розпочата відомою постановою ЦК ВКП (б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій», що призвело до утвердження повного державного контролю над мистецтвом, то у Західній Україні цей час позначений активним залученням до ідей європейського модернізму, формуванням творчого середовища не тільки у Львові, а й в Ужгороді, Станіславі, Чернівцях. Якщо у Києві та Харкові 1930-ті стали

часом політичних репресій, поступового і все більш жорсткого протиставлення радянського мистецтва світовому, що, врешті, призвело до принципового відгородження від західного художнього процесу у повоєнні роки, то у Львові продовжували проходити виставки за участю майстрів світового модернізму — експонувалися твори Пікассо, Дерена, Вламінка інших, діяло об'єднання АРТЕС (1929–1935), що програмно шукало нових шляхів у мистецтві, поєднуючи власний регіональний і світовий досвід, а у 1930–1939 — АНУМ (Асоціація національного українського мистецтва), яка намагалася залучати до своїх виставок як західноукраїнських, так і радянських митців. Та й взагалі, саме кінець 1920-х — 1930-ті рр. в Галичині стали періодом надзвичайної активізації художнього життя, організації різних мистецьких угруповань, серед яких варто згадати хоча б польське «Товариство приятелів красних мистецтв». Тоді ж на Закарпатті було створене «Товариство діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі», що заклало основи своєїрідної школи живопису. Тому фактично, на відміну від Росії, де вплив соцреалізму став майже тотальним у 1930-ті, в Україні епоха його панування розпочалася пізніше, охопивши мистецтво з середини 1940-х рр. 1930-ті ж у радянській Україні пройшли під знаком «боротьби з націоналізмом», знищення інтелігенції, масових репресій та голодомору 1933 р., що завдав невиліковних травм національній свідомості. Не випадково Спілка художників України була створена лише 1938 року, відіграючи з цього часу у вітчизняній художній культурі далеко не однозначну роль: державного контролю над мистецтвом, ідеологічного проводу, професійної спілки, творчо-виробничої структури тощо.

Такий погляд на мистецтво розглядуваної епохи незвичний для українського мистецтвознавства, де традиційно головне місце посідає саме образотворчість радянської України. Він висуває багато проблем і запитань, вимагаючи аналізу та дослідження не тільки фактично забутих, викреслених із вітчизняної культури (таких, наприклад, львівських художників як О. Ган, Л. Лілле, М. Володарський, Е. Яніш, Т. Войцеховський та інші, образотворчої спадщини Бруно Шульца, який у 1930-ті експонував свої живопис та графіку у Львові), а й уваги до ранніх етапів творчості визнаних українських майстрів (А. Ерделі, Ф. Манайло, М. Райх-Сельська, О. Шатківський та інші), які значною мірою окреслили провідні тенденції образотворчості пізніше, у 1960-ті рр. Неописаним лишається на сьогодні й мистецтво Криму, де у 1930-ті продовжували працювати такі митці, як М. Волошин, Ф. Богаєвський та М. Самокиш, причому останній невдовзі набув статусу провідного українського художника, став одним із перших у СРСР лауреатів державної сталінської премії. 1930-ті рр. у Криму — час, коли репресії стосовно художників «кримськотатарського Ренесансу» 1920-х поєднувалися із новою організаційно-художньою діяльністю, позначений ви-

ставками, на яких виступали «забуті» історією мистецтва А. Ярмухамедов, М. Абсеямов, Халілев, А. Устаєв, С. Османов, Т. Афузов, Л. Брюмер, Соглобов, Гаман-Шпажинська, Медведовський, Людовий, Бирзгал та інші [1].

У 1930-ті кордони радянської культури ще не перетворилися на «залізну завісу». Це станеться пізніше — з 1947 по 1954 р. Тоді ж окремі вибіркові виставки зарубіжного мистецтва ще відбувалися. Можна згадати виставки творів К Кольвіц у Києві, Одесі та Харкові 1932 року, американських художників Джон Рид-клубу у Харкові 1933-го, Ф. Мазереля у Києві та Харкові 1935-го, виставку іспанського революційного плакату в Києві 1938-го [2]... Підтримувалися контакти між радянськими та західноукраїнськими, зокрема львівськими митцями. Упродовж 1930-х у Харкові виходить друком журнал «Західна Україна», який так чи інакше висвітлює її культурне життя. Сюди, до Львова, виїжджають не тільки багато художників з радянської України — достатньо згадати такого видатного майстра як П. Ковжун, експонує свої твори М. Глушенко, який жив на той час у Москві. Слід зазначити, що радянське мистецтво викликало тоді надзвичайний інтерес, тим паче, що в Західній Україні авангардистські ідеї 1910-х — 1920-х рр. не були поширені, та й нові колективістські риси життя, побуту, культури, декларації нового змісту та демократичного спрямування мистецтва здавалися перспективними та надихаючими. Зв'язок між радянським та західноукраїнським мистецтвом довоєнного часу — нова тема для мистецтвознавчих та культурологічних досліджень. Варто згадати, хоча б, твори 1930-х рр. Романа Сельського — картину «Броненосець «Потьомкін»», написану під враженням від перегляду славетного фільму С. Ейзенштейна, «Червоні прапори», «Вечір із друзями (Слухають радіо)», що поєднали український та французький досвід живопису з новими актуальними сюжетами та настроями. Пізніше, після приєднання до УРСР, виставки львівських та закарпатських митців будуть сприйматися як ковток свіжого повітря, як певний вихід у європейський простір з його модерністськими ідеями, як своєрідне бачення національних традицій, не затьмарених радянською ідеологією, наступ якої і тут після 1939 р. жорстко позначився на творах та долях художників. У 1939–1941 рр. у Львові засновують Оргкомітет художників, через який влада здійснювала селекцію митців на «придатних» і «непридатних» бути носіями нового мистецтва. Залучення до цієї структури відомих західноукраїнських художників, як і доволі розмаїта виставка образотворчого мистецтва західних областей України 1940-го р. у Москві, мали перехідний характер до утвердження соцреалістичної естетики. 1939 р. у Львові проходила Перша виставка митців Радянської Львівщини, де твори І. Труша, Р. Сельського, В. Турина, Я. Музики та інших були представлені як «радянське мистецтво».

Можливо, варто слідом за літературознавцями [3] позначити в мистецтві початок загальної епохи соцреалізму в Україні серединою 1940-х рр., вимагаючи і від «західних» художників, які здебільшого навчалися у Європі, і від «східних», що переважно пройшли школу Києва, Петербурга та Москви, повністю змінити своє мистецтво, так чи інакше підпорядковуючи його новому політико-естетичному канону. Не випадково, аналізуючи радянське мистецтво 1930-х рр., московський мистецтвознавець М. Герман охарактеризував одну з його головних рис як «певну розгубленість» [4], де, з одного боку, ще зберігалася пам'ять про «імпульс 1920-х», з їхніми образно-пластичними надбаннями та професійною культурою, з іншого — було необхідно підключитися до нових вимог. В Україні ж ця «розгубленість» підсилювалася і необхідністю відмовитися від ідей національного відродження 1920-х. Задекларована соцреалізмом нова формула мистецтва — «національного за формою та соціалістичного за змістом», відкидала не тільки намагання залучити українське мистецтво до європейських культурних надбань, а й осмислити зміст та тенденції національного художнього досвіду, що визначав творчі позиції М. Бойчука та багатьох інших провідних вітчизняних митців. Промовисто з цього приводу звучать слова І. Падалки: «Ніхто з нас, вивчаючи свій фах в минулому, не міг передбачати сучасні вимоги щодо мистецтва і, звичайно, не міг намалювати картини бездоганні на сьогодні» [5]. Продовжуючи думку Падалки слід зазначити, що «бездоганні» для радянського мистецтва твори з'являться в Україні пізніше, наприкінці 1940 — початку 1950-х, визначивши його подальші естетичні стереотипи та настанови.

Виокремлюючи 1930-ті як певний період у вітчизняному мистецтві, варто порівняти «знакові» картини 1930-х і 1940-х, аби різниця між ними стала очевидною. І «Кадри Дніпробуду» К. Трохименка (1937), і «Переможці Врангеля» Ф. Кричевського (1934), де ще присутній, нехай вже згасаючий, досвід початку ХХ ст. з його увагою до художньої мови, фахових засад мистецтва та нових людських образів-типів, що принесла революція, суттєво відрізняються від «Тосту за великий російський народ» М. Хмелька (1949), «Сталін на крейсері «Молотов» В. Пузиркова (1949), «Під захист росіян» В. Шаталіна (1954) чи «Господарів землі» О. Максименка (1947) та інші, де зрозуміла сюжетність композиції все більше нагадує театральні постановки, а брехливість радянсько-ідеологічного міфу набуває квазіестетичного характеру.

Отже, в загальному розвитку мистецтва так званої «тоталітарної доби» в Україні можна виділити кілька періодів: з середини 1930-х до 1941 року, коли поступове і болісне утвердження соцреалізму проходило під знаком «стилю бадьорості», що мав інтерпретувати реальність крізь образи нового радянсько-міфу, поєднуючись із поступовим відкиданням попереднього модерністсько-

го досвіду, що в цілому трактувався тепер як «формалізм»; та від середини 1940 — до середини 1950-х, коли соцреалістичні ідеї не тільки повністю перекрили вітчизняне мистецтво, а й набули жорсткої канонічності.

Окремої уваги заслуговує період Великої Вітчизняної війни. І не тільки через спустошені українські музейні збірки, знищення митців, нову хвилю творчої еміграції — Україну залишили В. Кричевський, Я. Гніздовський, С. Гординський, С. Луцик, М. Осінчук, М. Мороз, Л. Перфецький, М. Кміт, М. Азовський, М. Неділок інші. Наслідком війни стають масові депортації населення західних областей України, 11 травня 1944 р. здійснюється постанова Державного комітету оборони № 5859 про виселення кримських татар з Кримської АРСР. Одночасно в творчій свідомості воєнних років дослідники відзначають нові несподівані риси: війна, як не дивно, «розковувала», вивільнювала свідомість, у мистецтво повертався його трагічний вимір, потреба переглянути життєві цінності, висуваючи на перший план відкинута радянською системою милосердя, особисту відвагу, духовну силу. У повоєнні десятиліття тема війни стане однією з провідних у радянському мистецтві, а її тлумачення, постійно залишаючись під суворим ідеологічним контролем, стане засобом політичних маніпуляцій історією.

Однак, говорячи про роки війни, варто згадати кілька творів, що мають особливе значення для вітчизняного мистецтва, несуть відкриту особисту авторську позицію. Серед них — документальна кіноповість Олександра Довженка «Україна в огні», що, ніби продовжуючи ідеї 1920-х, показувала події війни як національну трагедію народу, болісно і пристрасно сприйняту митцем через людські страждання. Офіційною реакцією на цей твір, як відомо, стала постанова політбюро «Про антиленінські помилки й націоналістичні збочення в кіноповісті Довженка “Україна в огні” від 31 січня 1944 р...» Тоді ж були створені кілька графічних серій київського художника Зіновія Толкачова, що посідають особливе місце не тільки у радянському, а й європейському мистецтві.

...Восени 1941 р. художник розпочав графічну серію «Окупанти», над якою працюватиме до 1944 р. Різнопланові за образним звучанням — то жорстко гротескні у зображенні фашистів, то глибоко психологічні чи майже символічно-узагальнені («Дівчина з біркою», «Жінка з Канева», «За колючим дротом» інші), — його композиції відкривали «непарадний» бік війни, де не було ані державних вождів, ані переможних військ, ані генералів та маршалів. Їхній головний зміст розкривався з іншої точки зору — через страждання жінок, дітей, старих, які взяли на себе справжній тягар жорстоких випробувань. Напружено емоційні, відверто драматичні, ці твори повертали в мистецтво образність експресіонізму, притаманну художнику ще з 1920-х рр. і «притишену»

у 1930-ті. Тепер же експресіоністичність життя перевершувала експресії мистецтва. Від художника вимагалися лише мужність і відвага дивитися на те, що відбувається, прямо, чесно і відверто. Толкачов їх мав. 1944 р. з військами радянської армії він опинився у Польщі в містечку Соколуві поблизу Майданека, а в січні — в Освенцимі. Під враженням від побаченого він розпочинає серії творів — «Майданек», «Квіти Освенцима», «Освенцим», над яким буде потім працювати все життя, переводячи малюнки у літографії. Він малює на тому папері, який вдається знайти — офіційні бланки комендатури та коменданта Аушвіца (Освенцима), оберпрезидента провінції Верхня Сілезія, фірмові бланки «І.Ф.Фарбеніндустрі». Штampi казенних паперів увійшли до образного ладу його творів як невід'ємні компоненти, підкреслюючи документальну основу зображеного, підсилюючи їхнє звучання як звинувачувальних документів. Він малював затаврованих дітей, купи жіночого волосся, серед якого стирчала дівоча кіска з бантиком, газові камери... На початку 1945-го з'явилася дивна і несподівана, як на той час, графічна серія «Христос на Майданеку». Вона складалася з п'яти аркушів: «Ворота відкриті», «Явлення», «Се людина», «Газова камера», «Крематорій» і зображувала Ісуса Христа — ось він добровільно входить у відкриті ворота концтабору; у строкатій арештантській куртці стоїть серед в'язнів, приймаючи на себе їхню долю (на його куртці нашиті жовта зірка, трикутник, квадрат та інші знаки, якими гітлерівці мітили людей у концтаборах за різними категоріями). А потім він проходить крізь те пекло, яке тут, на землі, одні люди вигадали для інших. Від цих творів віяло тим особливим знанням і баченням світу, що відкривається людині у хвилини справжнього прозріння, коли, як мішура, злітає декорація будь-яких ідеологічних конструкцій, і людина та її життя постають у своїй оголеній та страшній правді. В контексті радянського мистецтва цей цикл, що розкриває людські страждання через вселюдський культурно-релігійний символ, залишився самотнім. Проте у світовому мистецтві подібне бачення знаходить відгук у широкому колі імен та творів. Можна згадати літографії О. Кокошки, присвячені Першій світовій війні — «Іов» та «Страждання», малюнок Г. Гроса 1928 р. «Розп'ятий Христос у противогазі», через який він показував трагедію людини у світовій війні, графіку Є. Барлаха кінця 1930-х, «Біле розп'яття» М. Шагала 1938 р., відомі рельєфи Д. Манцу на «Воротах смерті» 1940-х рр... Упродовж 1945 р. твори З. Толкачова широко експонувалися в Польщі, викликаючи підтримку публіки та критики. Вдома ж, в Україні, реакція була протилежною: пристрасні та правдиві малюнки митця були визнані «ворожими, несумісними з принципами радянського мистецтва». Парадоксом, на жаль, традиційним для радянської дійсності, було те, що цих робіт Толкачова тоді, фактично, майже ніхто тут не бачив. Він показав у Києві лише кілька аркушів із циклу «Квіти Освенцима»

та «Майданек». Серію ж «Христос на Майданеку» та інші експонувати навіть не збирався. Більшість із них зберігалася в сховищах Київського музею західного та східного мистецтва, директором якого на той час був давній товариш Толкачова Василь Овчинніков. Але без відома і дозволу їх обох «хтось» подивився і доповів «компетентним особам»... Наприкінці 1940-х ім'я Толкачова (а разом із ним і В. Овчиннікова за його триптих «Бабин Яр») стало майже прозивним. Його таврували всі — від партійних зборів художників до пленуму ЦК КП(б)У, від сесії Академії мистецтв СРСР у Москві до колишнього товариша і однодумця В. Касіяна, звинувачуючи у «космополітизмі, який завжди йде поруч з буржуазним націоналізмом», «насаджуванні християнських цінностей», «викривлюванні образу радянської людини» [6]... Ім'я Зіновія Толкачова надовго було викреслене з офіційного мистецтва, активно працювати він зміг лише у середині 1960-х рр. Проте повністю його воєнні серії були показані глядачам лише у післярадянській час.

Особливе місце в радянському мистецтві належить картині Володимира Костецького «Повернення» (1947) — одному із найбільш правдивих, чесних і щирих образних відгуків на пережите в часи Великої Вітчизняної. На відміну від більшості помпезних полотен того часу, твір звертався до особистих людських переживань, повертаючи в мистецтво справжній «людський вимір», психологічність. Художник пише також низку портретів, серед яких варто виділити портрети генерала С. Ковпака та скульптора М. Лисенка, відзначені глибиною і неоднозначністю психологічної характеристики. Не випадково тогочасні критики закидали митцеві «деяку суперечливість загального емоційно-го тону, наче людям Костецького перш за все важко живеться на світі» [7]...

Та повернімося у 1933 р. до розширеного пленуму Оргбюро Спілки Радянських художників та скульпторів України, матеріали якого тоді ж були надруковані у збірці «До перебудови образотворчого фронту». Тим паче, що ці документи й досі не стали предметом мистецтвознавчого аналізу. За радянських часів це було зрозумілим, адже більшість із доповідачів та учасників пленуму впродовж 1930-х — початку 1940-х були репресовані. Його головна тема — заперечення попереднього дискусійного десятиліття і намагання зрозуміти нові вимоги, що їх ставила перед митцями держава, проголошуючи новий єдиний напрямок творчості — соціалістичний реалізм, що супроводжувався «зростанням боротьби проти класово ворожих проявів і, насамперед, проти українського націоналізму». У доповідях критика А. Хвилі та наркома освіти В. Затонського «ворогами української культури» називають М. Скрипника, В. Курбаса, В. Єфремова, Г. Нарбута, мистецтвознавців Д. Щербаківського, Ф. Ернста, критиків І. Врону, В. Хмурого, активно працюючих художників звинувачують у «формалізмі». У своїх виступах більшість з них (В. Седляр,

А. Страхов, В. Меллер, О. Хвостенко-Хвостов, І. Падалка, Б. Кратко, В. Овчинников, А. Таран, В. Касян, З. Толкачов) «розкаюються» у попередніх «помилках», обіцяють надалі робити «ідеологічно витримані і бадьорі речі». Доведений до відчаю кількарічною травлею Михайло Бойчук прилюдно зрікається своїх творчих переконань: «Кожному з нас, і особливо мені, потрібно ясно, чітко сказати, за що він — за соціалістичний реалізм чи за своє минуле. Я ясно і недвозначно відповідаю: за соціалістичний реалізм, проти того, що зветься тепер «бойчукізмом» [8]...

Чи не найбільш незалежно і вільно виступає Анатоль Петрицький, наголошуючи: «... мені «формалізм» дав дещо корисного, бо я навчився всім дисциплінам малярства і зробив багато цікавих з технічного боку праць. (...) Формалізм був для мене засобом відходу від умираючого старого, формалізм для мене був процесом шукання художньо-виразної мови. Я керувався бажанням знайти більш співзвучну, більш гостру форму для виразу своєї думки, я щиро хотів промовляти до мас своїми картинами» [9]. Він говорить про великий талант Пікассо, про особисту відповідальність митця за свою творчість, про необхідність формальної майстерності, без якої мистецтво неможливе... Наприкінці 1930-х М. Бойчук, В. Седляр, І. Падалка, А. Хвиля були знищені, А. Петрицький став членом КПРС, народним художником СРСР, двічі лауреатом сталінської премії...

Головна тема, обговорювана на пленумі — нове мистецтво соціалістичного реалізму, обшири та риси якого ще не визначені. У своїй промові А. Хвиля підкреслює необхідність зробити мистецтво зрозумілим широким масам, вивести його «на рівень досягнень в промисловості і сільському господарстві» (!), соцреалізм в його розумінні — «це бадьорий творчий заклик через образ до мас, це свіже, бадьоре повітря..., що грає в яскравих фарбах з полотна...» [10]. Головні засади нового мистецтва будуть викладені через рік на Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників у Москві у доповідях О. Жданова та М. Горького. Творити радянське мистецтво тепер означає «знати життя, щоб уміти його правдиво змалювати в художніх творах, змалювати не схоластично, не мертво, не просто як «об'єктивну реальність», а змалювати дійсність в її революційному розвитку. При цьому правдивість та історична конкретність художнього зображення повинні поєднуватися із завданням ідейної переробки і виховання трудящих в дусі соціалізму» [11]. Головними рисами мистецтва визначаються партійність, ідеологічно-пропагандистське спрямування, канонічність висловлювання. Розробляється жорстка ієрархія видів, жанрів та тем, де провідне місце відводять живопису у формі «тематичної картини» на історико-революційну тему, зображенням героїчної праці радянських людей, вагому роль відіграють портрети партійних вождів, героїв війни та праці, сцени радян-

ських свят, пейзаж та натюрморт відносять до «нижчих» жанрів, проте ідеологічні вимоги поширюють і на них. Радянське мистецтво має бути перш за все оптимістичним, піднесеним, зображувати позитивних героїв, бути зрозумілим, позбавленим будь-якої багатозначності чи образної невизначеності. У вітчизняному та світовому мистецтві визначають «позитивні» та «негативні» періоди, що інтерпретують за лєнінською теорією «двох культур», через що з історії «викреслюють» цілі етапи, «як ідеологічно шкідливі». М. Горький наголошував: «Нам необхідно знати все, що було в минулому, але не так, як це вже було розказано, а так, як це висвітлюється вченням Маркса-Лєніна-Сталіна» [12]. В цьому зв'язку період 1907–1917 рр. у вітчизняній культурі класифікують як «найбільш ганебне і безсоромне десятиліття». Всю історію мистецтва тепер розглядають крізь призму «єдиного методу», що суттєво вплине на засади самого мистецтвознавства: «...метод соціалістичного реалізму просяк всі жанри мистецтва, що принципи його творчого методу однаково пристосовані до зображення соціалістичної дійсності та до відновлення минулого, до відтворення людини і до показу природи» [13]. Упродовж 1930-х вимоги до мистецтва уточнюються в «боротьбі з формалізмом» у викривальних кампаніях, зокрема йдеться про статті у газеті «Правда» 1936 р. (26 січня — проти музики Д. Шостаковича, 20 лютого — «Какофонія в архітектурі», 1 березня — «Про художників-пачкунів»). Ближче до кінця 1930-х все більше звужується діапазон мистецького вислову, різко обривається художня динаміка. У 1939 р. затверджуються державні сталінські премії, в яких, як підкреслювала критика, потрібно було бачити «окрім визнання заслуг та успіхів окремих майстрів, ще й керівні вказівки на те, які види мистецтва і які жанри являють сьогодні головний інтерес, які художні прийоми і засоби найліпшим чином відбивають сьогоднішні завдання» [14]. Одним із перших лауреатів став М. Самокиш за полотно «Перехід через Сиваш» (1935). Показово, що насправді картина була далека від декларованого реалізму, виростала радше із засад пізнього академізму, засвідчуючи постійне протиріччя між риторикою та практикою соцреалізму, що мав не стільки «демократичні», скільки суто імперські амбіції.

В ієрархії офіційних тем в українському мистецтві одне з провідних місць від середини 1930-х рр. посідає «Шевченкіана», стимульована широким державним святкуванням 125-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка. Поряд із «Лєнініаною» вона збереже своє місце в образотворчості й у подальші десятиліття, віддзеркалюючи не тільки інтерпретацію образу та творчості поета, а й візії національної культури, її місце в радянській системі.

Використання творчості Шевченка в тих чи інших ідеологічних конструкціях розпочалося набагато раніше. Ще наприкінці XIX ст. літератори піддавали критиці «культ Шевченка», що склався в українській культурі, перекиваючи

не тільки можливість вільного й різнобічного аналізу його творчості, а й залучення до національної традиції нових, інших, тепер уже модерністських мистецьких ідей. Про це писали І. Франко, М. Драгоманов, М. Среблянський, М. Евшан, пізніше В. Семенко та поети пан-фурутистського журналу «Нова генерація», для яких, попри все, авторитет Кобзаря зоставався непорушним [15]. Невипадково Є. Маланюк у книзі «Нариси з історії нашої культури» зазначав, що «цитатами з Шевченка, як цитатами з Біблії можна доводити все», і кожна з «ідеологій» та «партій» у нас може — за допомогою цих цитат — з триумфом проголошувати Шевченка своїм» [16]. Тому цілком зрозумілим є факт залучення поета до радянського ідеологічного пантеону. Це розпочалося відразу після революції — його ім'я було зазначене у проекті плану монументальної пропаганди у переліку осіб, яким республіка планувала встановити пам'ятники. З того часу поетові присвячували величезну кількість художніх творів (живописних картин, скульптур, графічних аркушів, кінофільмів), більшість з яких мала апологетичний або ілюстративний характер, вибудовуючи «через Шевченка» радянський канон національного бачення. Про це пише Г. Грабович, зокрема підкреслюючи: «... найрішучий наступ проти Шевченка розпочався, коли він став об'єктом офіційного святкування — не просто культу, а культу, твореного тією системою, тією державою, яка стояла проти всього, що він представляв» [17]. І саме через Шевченка, через ідеологічно затверджене образно-тематичне прочитання його біографії (найпоширенішими сюжетами були «Тарас-пастух», «У засланні», «Шевченко в гостях у російських письменників» інші) й образів його поезії у суспільній свідомості формувалася «статус України» та ідея підрядності, «молодшого брата», що вимагає постійної опіки, яка відводилася Україні в СРСР. У 1930-ті були створені такі канонічні для радянського мистецтва роботи, як картини І. Їжакевича «Тарас-пастух», «Одне-однісіньке під тинном», «Перебендя», К. Трохименка «Тарас Шевченко і Енгельгардт», Д. Крайнієва «Друзі у хворого Шевченка», В. Костецького «Тарас Шевченко на засланні. Після муштри» інші. Більш вигадливі сюжети «Шевченкіани» з'явилися у повоєнні роки: «Зустріч Т. Г. Шевченка з В. Г. Белінським на вечорі у О. М. Струговщикова» Ю. Балановського (1952), «О. М. Горький читає твори Т. Г. Шевченка селянам у селі Мануйлівці» К. Трохименка (1949), «Тарас слухає кобзаря» М. Дерегуса (1956), «В. І. Ленін оглядає проект пам'ятника Т. Г. Шевченка в Москві» В. Задорожного (1958) інші. Особливе місце в цьому ряду належить картині Г. Меліхова «Молодий Тарас Шевченко в майстерні К. П. Брюллова» (1947), де через сюжетну сцену алегорично відтворено взаємодію російського і українського мистецтва.

...Післявоєнний період позначився в СРСР новими ідеологічними кампаніями, які суттєво вплинули на художній розвиток. Як справедливо зазначає

М. Герман, це був час «приголомшеної війною і одночасно звільненою свідомості, час різких змін моральних пріоритетів, нових надій, іншого погляду на минуле і на майбутнє. А головне, час зовсім неоднорідний, де ситуація постійно, принципово та «несинхронно» змінювалася, причому в різних галузях політики і культури по-різному» [18]. Тому на його початку — радість перемоги, відчуття свободи, братання з «другим фронтом», а вже з 1946-го — розгортання «холодної війни», викривальні ждановські ідеологічні кампанії — постанови про журнали «Звезда» і «Ленинград», «Про одну антипартійну групу театральних критиків», «Про репертуар драматичних театрів і заходи щодо його поліпшення», «Про кінофільм «Большая жизнь», «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі, «боротьба з космополітизмом», «буржуазним націоналізмом», «впливами Заходу» тощо. В постанові «Про недоліки і заходи поліпшення видання політичних плакатів» зокрема зазначалося, що впродовж війни у графічній продукції проявився рух «назад, до нереалістичного умовного зображення», чому потрібно покласти край [19]. В Україні до цього додалися постанови 1946 р. «Про перекручення та хиби в «Нарисі історії української літератури», «Про журнали «Перець» та «Вітчизна», «Про репертуар драматичних і інших театрів України»... 1949 р. Пленум ЦК КП(б)У оголосив про зростання ідеологічної боротьби, в якій «буржуазний націоналізм та безрідний космополітизм завжди виступають вкупі, як дві сторони однієї медалі» [20]. У програмній статті в газеті «Радянська Україна» від 6 березня художник О. Пащенко закликав боротися не тільки проти «формалістів, ідейно хибних творів», а й проти критиків, яким він залишав лише опис та коментування експонованих на виставках творів. В. Касіян у статті про присвячену йому ж самому книгу, відмежовуючись від її автора, якого звинуватили у «космополітизмі», наголошував: «... так зване «європейське визнання» для радянського художника давно перестало бути похвальною оцінкою його творчості ...Для радянського художника похвалою є висловлювання про його творчість представників партії і уряду, оцінка широких трудящих мас» [21].

Трагічні пустоти, як зазначив мистецтвознавець О. Голубець, виникли у повоєнному мистецтві Західної України, де частина художників опинилася на еміграції, інша — була репресована. До Львова направили випускників радянських художніх вузів для «перевиховання» тих, хто залишився, та ідейного підсилення мистецького середовища. Однак, «здійснюваний здебільшого обмеженими і примітивними в своїй основі особами, процес ідеологічного «перевиховання» місцевих художників перетворювався на суцільний морально-психологічний терор... Пройшовши мистецьку школу західного типу і гарт модерністичних течій, вони аж ніяк не могли серйозно сприймати метод соціалістичного реалізму, ... а тому багатьох чекав важкий шлях духовного «роздво-

ення», який неминуче вів до відчутних морально-психічних травм, розчарування, пияцтва. У створеній атмосфері... часом навіть важко було зрозуміти, чого ж вимагалось, адже пропонувані зразки соцреалізму переважно взагалі неможливо було назвати творами мистецтва» [22]. Відбувалося розшарування творчих сил не за художніми, а суто особистими переконаннями, де одним вдалося зберегти творчу особистість, інші ж вдавалися до виконання робіт, що суперечили їхнім переконанням. Достатньо згадати, хоча б, полотна Й. Курилася «Свиноферма в колгоспах Західної України» (1949), Л. Левицького «Дума про возз'єднання» (1951–1954), В. Манастирського «Зустріч возз'єднаних» (1954) інші.

Наприкінці 1940-х — початку 1950-х антиформалістичні кампанії заторкують різнобічні аспекти мистецтва. Все більш парадоксальним стає декларування опертя на традиції передвижників як головних для радянського мистецтва, адже загальновідомо, що їхня творчість була просякнута соціальною критикою, зверненням до правдивого, реалістичного відображення життя. Тепер же різниця між «старим» реалізмом і соцреалізмом прокреслюється саме через відкидання його головних рис: «...якщо передвижники у своєму мистецтві показували з особливою реалістичною силою негативні сторони російського життя, досягнувши найвищої майстерності сатиричного, викривального жанру, то радянський живопис зображує переважно позитивні сторони життя, розвиваючи жанр стверджуючий» [23]. На відміну від «стилю бадьорості» 1930-х мистецтво 1940–1950-х набуває ознак «тріумфального класицизму», з його помпезністю, тяжінням до багатофігурних сцен та святкових маніфестацій. Чи не найповніше стиль десятиліття відбився у картинах М. Хмелька, що повністю відповідали змістовим та формальним параметрам повоєнного соцреалізму. «Хрущов і Ватутін під Києвом», «Тріумф Батьківщини, що перемогла», «Навіки з Москвою, навіки з російським народом», «Переяславська рада», написані у 1947–1954 рр., являли собою багатофігурні сцени з театральнокупісною композицією, яскравим кольором, чіткою деталізацією, святково-піднесеним настроєм.

У 1948 та 1949 рр. у Москві закривають Музей нового західного мистецтва та Державний музей образотворчого мистецтва ім. О. Пушкіна. В музеях України проходять «ідеологічні чистки» колекцій — знищують або переносять до «спецхрану» твори широкого пласту мистецтва кінця ХІХ — 1920-х рр. Антизахідна політика в культурі набуває все більшого розмаху, виключаючи будь-які виставки позарадянського мистецтва в СРСР. Поширюються рішення Постанови ЦК ВКП(б) від 14 серпня 1946 «Про підписку та використання іноземної літератури», де йдеться про скорочення числа організацій, яким дозволено випускати закордонні видання без попередньої цензури. Ставлення

до «іншого» досвіду формують головні теоретики країни: «Найслабкіший твір радянського живопису або скульптури несумірно вищий від «наймодніших» та найславніших творів формалістів Америки, Франції та Англії» [24].

З 1949-го в практику входить писати картини «бригадним методом», що остаточно знищує всяку творчу індивідуальність, розглядаючи мистецтво як відвертий пропагандистський засіб. Подібні роботи пишуть не тільки молоді, а й поважні художники. Серед них «Переяславська Рада» М. Дерегуса, С. Репіна, С. Савенкова (1951), «За мир» В. Вихтинського, Б. Жукова, Е. Левіна, Л. Чернова, Л. Шматько (1950), «Гімн любові народної» О. Шовкуненка, П. Білецького, І. Рєзніка (1951), «Передвижники» Й. Карася, С. Солодовникова, Г. Томенка (1951) інші.

Друга половина 1940-х позначилася широкою кампанією проти «живописності», що мала остаточно викоренити залишки «формалізму». В живописі утверджувалася жорстка форма висловлювання, базована на точному малюнку, ясності сюжету й чіткій композиції. Вона супроводжувалася боротьбою з «етюдизмом, суб'єктивним ліризмом, перебільшенням ролі пейзажного жанру». 1948 р. у доповіді «Про роботу Оргкомітету і заходи поліпшення діяльності спілок радянських художників» О. Герасимов підкреслював необхідність знищення залишків імпресіонізму, сезанізму, стилізаторства та естетизму, які тягнуть митців «до буржуазно-насолоджувального розуміння ролі мистецтва, до аполітичності і безідейності, до імпресіоністичної крихкості форм, до «живописності» як абстрактної і незалежної від змісту категорії» [25]. Якщо у 1930-ті роки імпресіонізм як систему живопису хоча й критикували, проте трактували як вид живописної мови, то наприкінці 1940-х його тлумачать як «реакційний напрямок в мистецтві». Визначальним завданням художника стає «монументально-історична картина на сучасну тему», або «пейзаж-картина», позбавлена авторської суб'єктивності та живописних проблем. Боротьба «з імпресіонізмом» триватиме до 1954 р.

У другій половині 1940-х рр. в українське мистецтво приходить нова генерація художників, яка на довгі десятиліття визначить офіційне обличчя вітчизняної образотворчості — В. Пузирков, О. Лопухов, В. Шаталін, В. Задорожний, П. Сулименко та інші. Одночасно в українських вузах навчаються ті, хто стане головними «реформаторами» мистецтва років «відлиги», головне спрямування якого полягатиме у програмному протистоянні саме цьому «ганебному десятиліттю» 1940–1950-х.

... Повоєнні роки — початок активної творчості одного з провідних українських художників другої половини ХХ ст. Тетяни Яблонської. Хоча її перші роботи з'явилися на виставках ще у 1938–1939 рр., саме тепер вони стають етапними для вітчизняного живопису. «Ворог наближається», присвячена

рокам Великої Вітчизняної війни, «Перед стартом», «У парку», що являли собою живі жанрові сцени, позначені безпосередністю сюжетів, натурною достовірністю зображення, яскравістю колористичного рішення. Та найважливішою для цього періоду стала славетна картина «Хліб» (1949), що отримала державну премію, зразу ж висунувши молоду художницю в шерг провідних майстрів соціалістичного реалізму. Не зважаючи на штучність композиції, позуючих, немов для кіно, персонажів, вона і нині привертає увагу насиченим колоризмом, що склав головну рису виняткового живописного таланту Т. Яблонської. У подальші роки, як відомо, художниця буде складно і болісно звільнятися від соцреалістичних схем (твори 1970–1990-х рр.), повертаючись до складного, глибокого, підкреслено індивідуального, емоційно неоднозначного живопису...

Отже, розмова про «тоталітарні десятиліття» в українському мистецтві сьогодні лише починається. Її неупереджений розгляд здатний додати нового виміру до історії нашої культури, на відміну від соцреалізму поєднавши, нарешті, правду мистецтва із правдою життя.

1. Див: *Заатов І.* Кримськотатарське образотворче і декоративно-прикладне мистецтво ХХ ст. (Генезис, еволюція, сучасний стан). — Сімферополь, 2002; *Глаголев А.* Искусство Крыма // Искусство. — 1935, № 2; *Червоная С. М.* Искусство татарского Крыма. — М., 1995.

2. Из истории художественной жизни СССР. Интернациональные связи в области изобразительного искусства 1917–1940. Материалы и документы. — М., 1987.

3. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики. — К., 2001.

4. *Герман М.* Снова об искусстве 30-х. Некоторые вопросы истории и анализа // Вопросы искусствознания. — М., 1995. — Вип.1–2. — С. 121.

5. До перебудови образотворчого фронту. Стенограма доповіді й виступів на першому пленумі Оргбюро Спілки Радянських художників і скульпторів УСРР 27.XI. — 2.XII.1933. / За редакцією Є. Холостенка і М. Шапошнікова. — К., 1934. — С. 130.

6. Див.: Київська правда. — 1948, 19 червня; *Касиян В.* О недостатках книжной графики Украины // Искусство. — 1948, № 6; Академия художеств СССР. Третья сессия: Вопросы теории и критики советского изобразительного искусства (24 января — 1 февраля 1949 г.) — М., 1949. — С. 113.

7. *Недошивин Г.* Критические заметки об украинской живописи // Искусство. — 1951, № 5. — С. 17.

8. До перебудови образотворчого фронту. — С. 112.

9. Там само. — С. 93, 94.

10. Там само. — С. 39, 54.

11. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. — М., 1990. — С. 4.
12. Там само. — С. 18.
13. История русского искусства. — М., 1961. — Т. XII. — С. 12.
14. Искусство. — 1947, № 3. — С. 3.
15. *Скляренко Г.* «Ти — наш!». Шевченко в рецепції новітнього мистецтва // Неопалима купина. — 2007, № 5–6.
16. *Маланюк Є.* Нариси з історії нашої культури // Дніпро. — 1991, № 1. — С. 177.
17. *Грабович Г.* Шевченко, якого не знаємо. — К., 2000. — С. 129.
18. *Герман М.* Четыре года после Победы // Вопросы искусствознания. — М., 1995. — Вип.1–2. — С. 187.
19. Искусство. — 1948, № 6. — С. 7.
20. Київська правда. — 1949, 6 березня.
21. *Касіян В. І.* Про шкідливу книгу мистецтвознавця М. Зубаря // Київська правда. — 1948, 19 червня.
22. *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. — Львів, 2001. — С. 68.
23. *Соседова М.* О жанровой живописи // Искусство. — 1952, № 3. — С. 8.
24. *Кеменов А.* О формализме и его апологетах // За социалистический реализм. — 1948, 6 апреля.
25. Искусство. — 1948, № 6. — С. 7.