

Олексій РОГОТЧЕНКО

## **УНІКАЛЬНІСТЬ ВІТЧИЗНЯНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ НЕПОКОРИ 1940–1960-х**

**Постановка проблеми.** Дана розвідка пропонує авторську версію що до несхожості мистецьких спротивів на території колишнього СРСР у післявоєнний період. Дана розвідка розглядає у якості доказів, унікальні розсекречені в архівах спецслужб матеріали, що безпосередньо доводять злочинні дії державної а також мистецької влади періоду 1940–1960 рр. В дослідженні вперше оприлюднюються матеріали, які підтверджують співпрацю керманічів вітчизняного образотворчого мистецтва з каральними органами.

**Зв'язок із науковими та практичними завданнями.** Даний текст підготовлено як продовження дослідження майбутньої дисертаційної роботи «Особливості розвитку художнього процесу в Україні 1950–1980-х рр.» яка виконується автором в Інституті проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України.

**Мета** даної розвідки полягає у доведенні, на основі архівних джерел та інтерв'ю з учасниками процесу, унікальність українського руху спротиву в образотворчому мистецтві. У мистецтвознавчій літературі, особливо російській, у творах О. Морозова «Кінець утопії», «Соцреалізм і реалізм» й І. Голомштока «Тоталітарне искусство» стверджується думка, що образотворче мистецтво усього СРСР від межі воєнного лихоліття до хрущовської відлиги було схожим. З таким твердженням важко погодитися в першу чергу тому, що митці інших республік не відчули тих утисків, які відчули на собі українські митці. Це по-перше. По-друге — до російського чи білоруського митця, як і до митця інших союзних республік не була такої прискіпливої уваги Комітету державної безпеки, як до митців України. Московське керівництво ніколи не довіряло Україні, в першу чергу через те, що до України вкрай негативно ставився Й. Сталін. Цю нелюбов підтримували високопосадовці і воєначальники. Яскравим прикладом можуть слугувати вислови маршала Г. Жукова про Україну та українців під час підготовки наступу на Київ.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Після тривалого мовчання вітчизняної та російської мистецтвознавчої думки стосовно процесів спротиву офіційній доктрині, після публікації досліджень, де мистецький спротив описувався виключно езоповою мовою через нерекомендованість, а практично заборону, головним

редакторам видань і видавництв на теренах України друкувати тексти, де б висловлювалася незгода з офіційною думкою держави стосовно мистецтва, зрештою після розвалу імперії СРСР почали з'являтися у вітчизняному мистецтвознавстві критичні дослідження з описанням, а скоріше з фіксацією, процесів раніше небажаних і не дозволених до оприлюднення. Піонером відродження істини слід назвати київського мистецтвознавця Бориса Лобановського. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві у ґрунтовній праці «Реалізм і соціалістичний реалізм» автор спробував відродити істину і розповісти правду про те, що не висловлювалося на офіційних виступах і головних мистецтвознавчих доповідях при обговоренні виставок. Практично у цей же час (у 1989 р.) світ побачив значну за обсягом і досі найбільшу за числом оприлюднених творів книгу англієця Метью Боуна «Живопис соціалістичного реалізму». Далі, уже на початку нового тисячоліття (у 2002 р.) у Москві вийшла друком праця Катерини Дьоготь «Русское искусство XX века», де проблемам нонконформізму — мистецькому спротиву — було приділено достатньо уваги. В українському мистецтвознавстві проблеми мистецького спротиву розглядалися менш ґрунтовно. У боротьбу за відродження скривджених імен активно включилися львівські мистецтвознавці на чолі з Орестом Голубцем, у праці якого «Між свободою і тоталітаризмом» достатньо освітлені прояви нонконформізму часів СРСР. У київській мистецтвознавчій школі до проблем мистецького спротиву зверталися О. Федорук, О. Петрова, Г. Скяренко, О. Авраменко, О. Роготченко, В. Сидоренко, Л. Смирна, Н. Горова та інші.

**Викладення основного матеріалу дослідження.** Мистецькі процеси, що відбувалися в Москві не було тотожними аналогічним подіям в Києві, Львові, Одесі тощо. «После Второй мировой войны стало ясно, что проект коллективного советского искусства так и не стал тотальным, — а в его системе это означало не что иное, как тотальное поражение. Приватные формы существования искусства показали свою неистребимость» — напише в книзі «Русское искусство XX века» відомий вчений Катерина Дьоготь [1, с. 154]. З таким твердженням стосовно української образотворчості погодитися важко. Адже приватний сектор чи «приватні форми» в УРСР практично не існували за винятком дрібних артілей і міні-цехів ужиткової кераміки та біжутерії, які, зрозуміло, не мали впливу на мистецьке життя. І якщо мистецькі процеси республік СРСР розвивалися власними шляхами, то соціокультурні поля часто були схожими. Абсолютно вірно підкреслює К. Дьоготь, що «Многие художники постсталинского времени (особенно те, кто прошел лагерь и ссылку) (а в українському варіанті окупацію, насильницьке вивезення до Німеччини або полон. — О.Р.) уже не идентифицировались с государством и желали расторгнуть для себя негласный договор, к которому сводилось советское искусство» [1, с. 154]. «Во время короткого периода либерализации, продолжающегося от смерти Сталина (1953) до 1962 года, это нонконформистское (по отношению к соцреализму) искусство запрещено не было, но имело молодежный и “экспорт-

ний” статус. На московському Фестивалі молодіжних і студентських творчих ініціатив 1957 року молоді союзнаві “авангардисти” увиділи першу в СРСР виставку сучасного американського мистецтва, що зіграло свою роль в моді на абстрактну живопись. Врештеш, мистецька свобода була обмеженою і не занадто несподіваним виявилася перехід цього мистецтва в статус забороненого, який стався в кінці 1962 року: на ювілейній виставці “30 років МОСХ” в московському Манежі тогочасний лідер країни Хрущов назвав декілька робіт антирадянськими, після чого публічно виставитися для тих, хто не був членом Союзу художників, стало так само неможливо, як вступити в цей Союз. В результаті мистецтво, яке втратило сфери публічності (стало “підпольним”) означало особу систему інституцій» [1, с. 154]. Насправді Микита Сергійович Хрущов не лише назвав деякі роботи на ювілейній виставці антирадянськими, а й дозволив собі у присутності преси назвати їх авторів «підарасами» (маючи на увазі гомосексуалістів). Таким чином оприлюднена Катериною Дьоготь дата дає підстави вважати 1962 р. початком нонконформістського руху. Варто згадати, що на цей час скандал довкола статті «Мистецтво не терпить шумихи» авторства Василя Касіяна та Михайла Деревуса, опублікованої у газеті «Правда України» від 27 вересня 1959 р. на четвертій сторінці, тривав вже три роки. А митців Аду Рибачук та Володимира Мельниченка очільники Спілки українських художників вже давно назвали «формалістами і продовжувачами традицій М. Бойчука та В. Єрмилова». Справжня боротьба митців незгодних з офіційною доктриною почалася не в Москві і не у 1962 р. 1958 р. московська журналістка Алла Ласкіна у популярному журналі «Молода Гвардія» наважилася надрукувати статтю про творчість АРВМ (аббревіатура імен і прізвищ Ади Рибачук та Володимира Мельниченка) з детальною розповіддю про тиск української влади на митців. Зокрема, у статті йшлося про брудні технології. Малися на увазі виступи М. Деревуса та В. Касіяна, які засудили твори молодих художників заочно, бо насправді ці твори були сховані і широкий загал з ними не був знайомий. Реагуючи на події в Україні московське спілчанське керівництво запропонувало зробити виставку творчого дуєту у Москві. Влітку 1958 р. в московському клубі заводу «Серп і молот» було відкрито виставку «Молоді молодим». Від України взяли участь АРВМ, від Росії Ілля Глазунов. Ця виставка не була погоджена з керівництвом УРСР і викликала незадоволення місцевих очільників. Випадок розглядався на закритих і відкритих зборах Спілки художників УРСР. Київський живописець Олексій Михайлович Артамонов був тоді член парткому і заступником голови ревізійної комісії. Він пригадував, що не усі члени парткому підтримували відверту боротьбу з молодими митцями, як пропонували «з гори». «Горою» називали поради із райкому, або відділу культури ЦК Компартії<sup>1</sup>. Досліджувати такі факти сьогодні

<sup>1</sup> З бесіди О. Роготченко з О. Артамоновим. Вересень 2002 р.

вкрай важко, адже у переважній більшості випадків прямих документів не збереглося, бо вони ніколи не існували. Вказівки надавалися у телефонних розмовах або усно при зустрічах керівників творчих спілок та інших організацій з працівниками спеціальних відомств. До відділу культури київської газети «Вечірній Київ», який очолював журналіст Вегін надійшла пропозиція написати «критичний» матеріал про дії митців АРВМ і висвітлити цей факт як негативний приклад. Телефонували зі Спілки художників. Формальний привід був. Малося на увазі, що митці не пройшли художню раду і самовільно відібрали твори для виставки. Вегін мав розмову з В. Касяном і запропонував йому публічно підписатися під критичним матеріалом. В. Касян відмовився і у такий спосіб завадив публікації<sup>1</sup>.

Роком пізніше (у 1959-му) в Москві у столичному парку Сокольники відкрилася Американська національна виставка. Ця експозиція справила вибуховий ефект, бо разом зі смаком кока- та пепсі-коли радянський глядач, включно з українським, познайомився з небаченими раніше творами справжніх абстракціоністів. Тоді на московській виставці експонувалися твори Дж. Поллока, М. Ротка, А. Олбрайта, І. Тангі, О. Калдера, Де Кунінга. Поодинокі прихильники американського способу життя в СРСР, об'єдналися у доволі міцний молодіжний рух «стиляги» (від слова «стиль»). Правоохоронцям вже стало неможливо забороняти музику Бітлів та Елвіса Преслі. На вулицях міст з'явилися перші хіппі, які сповідували американський стиль вільного життя і вільного кохання [2]. Зародження і розвиток нонконформізму, як мистецтва спротиву в Україні на відміну від інших республік СРСР мало принципові відмінності. «Подпольный характер искусства означал, что оно не располагает такими банальными приметами искусства новейшего времени, как нейтральные стены и зритель, не знакомый с художником лично. При этом частный рынок у многих подпольных авторов 1950–1960-х, в отличие от членов Союза художников, был; однако это был не черный рынок, лишенный публичности. Покупатель (иностранный дипломат, тайно посещавший художников дома) приобретал не товар, а своего рода знаки страдания: ценность этическую, а не рыночную, и, следовательно, абсолютную, а неисчислимую» [1, с. 155].

Отже, версія високоповажного московського вченого пропонує бачення явища народження і ствердження нонконформізму переважно з точки зору відсутності діалогу митця з покупцем і аполітичності першого. Таку точку зору підтримує і відомий московський критик Олександр Морозов. У ґрунтовній праці «Соцреалізм і реалізм» автор пише: «В 60-х годах, например, публика нередко сбиваясь где-то в глубинах Манежа гуляющими группами, среди которых шли горячие споры о неких выставленных картинах. И никогда это не были шедевры соцреализма.

---

<sup>1</sup> Із бесіди О. Роготченко з В. Мельниченком 22 липня 2015 р. Фонд В. Мельниченка, запис №4.

Люди собирались у холстов Лактионова, Глазунова, каких — то молодых “левых”... Широкою публіку обыкновенно привлекала умильная салонная декоративность или, напротив, толика диссидентской соли в сюжете, непривычные для советской живописи формы, почерпнутые как раз за пределами реализма» [3, с. 14]. Вже наприкінці тексту великої і потужної мистецтвознавчої розвідки про соцреалістичне минуле держави О. Морозов напише: «Между старшими и младшими на рубеже 1960–1970-х годов возник барьер стилистического характера. Напрашивается сопоставление: начало 1960-х, а затем и 1970-х знаменуются в нашем искусстве нарастанием полемических настроений, заметными обострением споров, множественностью всякого рода дискуссий. Однако характер их существенно различается. На волне “оттепели” главное направление полемической активности определялось по оси “художник — власть»» [3, с. 14]. Тобто, вивчаючи і аналізуючи тексти російських учених, доходимо висновку, що спротив наших північних сусідів у 1960-х базувався на відсутності реального покупця і розбіжностей у стилістичному характері творів. Простежуючи шляхи відродження і ствердження мистецтва спротиву в Україні від межі 1950-х до початку 1970-х, приходимо до принципово інших висновків. Практично всі українські вчені, хто досліджував проблеми вітчизняного нонконформізму розглядають версію ствердження спротиву, як початок національного відродження образотворчого мистецтва, літератури і музики після нищення вітчизняної культури тоталітарним режимом упродовж 1930–1950-х. Розбіжності у відродженні другої хвилі в Україні і тихим стилістичним спротивом Росії разючі. Львівський вчений Орест Голубець в ґрунтовній монографії «Мистецтво ХХ століття: український шлях» слушно констатує, що «За значущістю в українській історії ХХ століття, період так званої “відлиги” 1960-х можемо порівняти до “українізації” 1920-х. “Прорив шістдесятників” став немовби тією потужною опорою, без якої, образно кажучи, не можливим було б зведення “трансчасового мосту” модерного українського мистецтва» [4, с. 106]. О. Голубець, як і переважна більшість вітчизняних учених вважає час зародження мистецтва спротиву 1959–1960 рр. Насправді ж практика АРВМ на острові Колгуєв і перший офіційний конфлікт з викладачами КДХІ у 1954 р. дає всі підстави віднести початок нового мистецтва до осені 1954-го. «Послаблення ідеологічного пресингу справило в Україні надзвичайний ефект; який можна порівняти з дією раптово звільненої могутньої пружини. Процес національного відродження ініціювали діячі культури і науки, вцілілі представники інтелігентів старшої генерації і нового покоління, сформованого в період духовного підпілля. Зокрема в кінці 1950-х — першій половині 1960-х років були здійснені видання “Українського історичного журналу”, “Української радянської енциклопедії”, “Словника української мови”, “Історії Українського мистецтва”, “Історії міст і сіл України”. Повернулися з небуття цілі галузі науки, як-от, генетика, кібернетика і комп’ютерні технології. Поступливість влади була, однак, тимчасовою.

Паралельно з “неоукраїнізацією”, в період “відлиги” зароджувалася нова, лицемірно-вишукана форма “тихого тоталітаризму”» [4, с. 106]. Це твердження підтримує і продовжує Віктор Сидоренко у монографії «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань». У другому розділі «Мистецько-культурні аспекти еволюції нонконформізму» у главі «Нонконформізм у політичному контексті» читаємо: «Прикметним був той факт, що в другій половині 1950-х років хвиля відродження мистецького життя піднялася саме в Києві, який швидко став епіцентром основних подій... 20 грудня 1954 р. Об'єднання українських письменників “Слово” надіслало до Москви Другому Всесоюзному з'їзду письменників телеграму такого змісту: “Українські письменники — політичні емігранти вітають з'їзд і висловлюють співчуття письменникам усіх поневолених народів СРСР. 1930 р. друкувалося 259 українських письменників. Після 1938 р. з них друкувалося тільки 36. Просимо з'ясувати в МГБ, де і чому зникли з української літератури 223 письменники”. Дані про письменників вражають своїм трагізмом. За підрахунками Юрія Лавріненка, автора антології “Розстріляне відродження”, із 223 зниклих в СРСР українських письменників розстріляно — 17, покінчило самогубством — 8, заарештовані, заслані до концтаборів або якимись іншими заходами вилучені з літератури (розстріляні або померлі в концтаборах) — 175, зникли безвісти — 16, померли своєю смертю — 7. Лише 1956 р. почалася неспівмірна реабілітація кількох імен. Жертв репресій серед художників було, мабуть, не менше: вони гинули в таборах або просто тихо вмирали, позбавлені можливості творити» [5, с. 64]. 1960-і роки окрім реальних перемог у видавничій сфері і удаваного лібералізму стосовно творчих людей, увійшли в історію як потужний масовий пресинг не лише на вільнодумців, а й на практично усіх членів творчих спілок, про, що ми докладно розповідали вище. Реабілітація майже не торкнулася священнослужителів, які поверталися із сталінських таборів, а також представників інтелігенції, чії строки закінчувалися у другій половині 1950-х. Театр масових показових амністій лікарів, інженерів, селян тривав до кінця 1960-х. Водночас були «... проведені розстріли членів підпільних націоналістичних організацій та посилений контроль процесів “відлиги” в західних регіонах України» [6, с. 302]. З середини 1950-х в творчі спілки направляються «куратори» від Комітету державної безпеки, які безпосередньо відповідають за культуру тісно співпрацюють з відділами кадрів організацій і з їх керівництвом. З цих часів починається «будівництво» достатньо розгалуженої системи агентів, які набиралися комітетом серед художників, письменників, композиторів, журналістів, тощо. Так в Києві у Спілці художників та КДХІ офіційно одержували платню 33 особи, які співпрацювали з с КДБ. Агенти входили у довіру до простих членів спілок, пропонуючи останнім послухати політичний заборонений анекдот, підписати листи у підтримку політичних в'язнів, або послухати заборонене радіо. Серед агентів було багато псевдонаціоналістів. Кожен зі співробітників — «джерело» («источник» мовою ори-

гіналу) — мав свою жаргонну кличку-«поганяло». Багатьох вербували серед тих, хто був у окупації, хто добровільно виїжджав на роботу до Німеччини і, звичайно, тих хто співпрацював із Німецьким режимом. У Спілці художників групу «національно свідомих» очолював митець — «джерело», який служив під час Другої світової війни у поліції і мав кличку «Атлант». Влаштувалися спектаклі з виключенням членів зі Спілки, але дивним чином «потрібні виключені» поверталися назад до членів СХ, а згодом практично усі вони обійняли керівні посади. Більшість справ агентів залишалися не тільки в Києві, а дублювалися для архівів Москви, де вони зберігаються і нині. Особливу увагу «свідомих» було прикуто до тих, хто насправді не сприймав офіційну доктрину тоталітарної влади. Зі свідчень учасників процесу можна зробити висновок, що переважна більшість простих митців, до яких підсиляли стукачів, це розуміла. Разом з тим творити «заборонене» мистецтво погоджувалися далеко не усі. Досліджуючи мистецтво спротиву слід пам'ятати, що одного лише бажання працювати не у реалістичній манері, чи намагатися включити до композиції твору певну національну ознаку — вишивану сорочку, хрест на цвинтарі, церкву на краю села чи не побоятися поставити поруч жовтий і блакитний кольори, було замало. Митець наражався на боротьбу з Системою, наслідки ж такої боротьби могли бути трагічними. Однокурсницю Володимира Мельниченка і Ади Рибачук, дочку відомого єврейського письменника Переца Маркіша, замордованого у застінках НКВС, заарештували на третьому курсі КХІ, не пред'явивши жодних звинувачень. Основною провиною молодої художниці був родинний зв'язок з ворогом народу — її батьком. Дівчину заарештували в інституті восени 1953 р. Під час зимових канікул однокурсник Ольги Маркіш скульптор Микола Рапай поїхав до Москви у свою першу «подорож» на пошуки своєї коханої. Протягом тижня він щодня відвідував кабінети слідчих на Лубянці аж поки на сьомий день один із працівників відомства врешті повідомив юнакові у якому таборі і за що перебуває під вартою київська студентка-художниця. Також співробітник порекомендував юнакові підшукати собі іншу наречену. Під час літніх канікул 1954 р. М. Рапай поїхав до концентраційного табору, де і одружився з коханою. Під час записування шлюбу у спеціальну книгу працівник табору побажав аби ув'язнена Ольга Рапай стала б повноцінним членом суспільства. Але такі випадки були поодинокі<sup>1</sup>.

Насправді система контролювала практично усі розмови у колективах заводів, фабрик, навчальних закладів. Наведемо маловідомі документи з розсекречених в останні роки архівів Комітету державної безпеки. З документа наведеного нижче можна зробити висновок наскільки потужною була система слідкування за населенням.

<sup>1</sup> Із бесіди О. Роготченко з В. Мельниченком 22 липня 2015 р. Фонд В. Мельниченка, запис №4.

Совершенно секретно  
Секретарю ЦК КП(б)У  
тов. Хрущеву Н. С.

СПЕЦИАЛЬНОЕ СООБЩЕНИЕ  
о реакциях в связи с повышением цен  
в системе государственной торговли

В дополнение к спецсообщению, направленному Вам 16 апреля с. г., приводим новые данные, характеризующие настроения населения г. Киева вокруг повышения цен на некоторые продукты и товары в системе государственной торговли.

Среди рабочих

Наборщик Киевской книжной фабрики ПОДЛЕСНЫЙ:

«... Когда же будет конец этому нетерпеливому безобразию. Идет весна, а рабочие не имеют в чем ходить на работу, приобрести обувь совершенно невозможно, в очередях стоят только спекулянты и приезжие, местные власти не реагируют на рост спекуляции.

В печати много пишут о росте цен за границей, а что делается в СССР нигде не слова».

Рабочий той же фабрики АМДУРСКИЙ о повышении цен сказал:

«... Цены растут, зарплата совершенно становится нереальной, налоги плати непосильные, заем бери, лотерею Осовиахима необходимо до 3–5 % от зарплаты и есть еще всякого рода членские взносы и ничего не остается. Народ возмущается».

Рабочий типографии «Коммунист» ТУФ Борис, оценивая отрицательно повышение цен, высказывал требование о повышении зарплаты, так он говорил:

«Что это делается, на все повышают цены — на сахар, колбасу и все остальные продукты, и в одни руки дают только по одному килограмму, нельзя так жить рабочему, теперь могут жить только спекулянты и воры, а честный рабочий подохнет с голоду. Надо требовать прибавку заработка».

Среди интеллигенции

Академик КРЫЛОВ, заведующий кафедрой математической физики при институте строительной механики Академии наук УССР, по вопросу повышения цен высказался в антисоветском духе:

«... Сейчас само государство стало спекулянтом, колхозники приезжают, берут, сколько хотят.



В Харькове сейчас много хуже, чем у нас, когда-то мы могли продавать вещи, рубашки и прочее, а теперь уже нечего продавать.

Кроме того, я слышал, что за квартиру будем платить в три раза дороже, да увеличение налогов все это чувствительно ударит по бюджету, правда, мы еще пока в привилегированном положении, а представьте положение тех, кто получают зарплату 100–150 руб., они должны голодать или спекулировать».

Аналогично высказывался академик ПФЕЙФЕР:

«... Если государство повышает цены, то это означает девальвацию.

Прямо поразительно, одна морковь — рубль, два буряка — два рубля. Когда-то я помню на копейку давали 2 пучка редиски, сколько же при теперешних ценах надо зарабатывать я не знаю».

Доцент мединститута СОКОЛИНСКИЙ высказывался следующим образом:

«... Большие налоги нужны для того, чтобы снизить покупательскую способность населения.

Будет такое положение: товаров будет много, а покупателя не будет, за отсутствием денег у населения».

Аналогично расценивает повышение цен дирижер театра Музкомедии ЦВИК, который сказал:

«... Цены на продукты вздорожали потому, что основная масса продуктов вывозится в Германию, продуктов не хватает, и поэтому подняли цены, чтобы уменьшить покупательную способность».

Профессор медицины ПОЛЛАК о повышении цен сказал:

«... Я знаю только одно, что теперь наукой заниматься нельзя, надо бегать и читать лекции, чтобы заработать на обед. Ах, черт возьми, скорее бы все кончилось в ту или другую сторону, все надоело, все стало противным. Несчастный народ, который стоит в очередях».

Среди служащих

МУРИН — работник Киевской киностудии в антисоветском духе высказывался о повышении цен:

«... Кормить надо “друзей” (немцев), а нам самим подыхать, и молчат все, как бараны. Потом еще чего-нибудь набавят и ничего, надо же выжать 57 миллиардов на оборону».

ВИНОКУРОВ — администратор киностудии, кандидат КП(б)У, в разговоре с источником сказал:

«... Дороговизна жуткая и, главное, сказать ничего нельзя, цифры упрямая вещь, надо 50 с лишним миллиардов по бюджету на оборону, вот с нас и тянут, потому что печатать бумажки нельзя, а с нас монету вытянуть никто не запретит. Вот и живи, жутко становится».

Другой администратор той же студии ОРЛОВСКИЙ, говорил:

«... Продукты повышены в цене, выжимают из людей последние соки и все это на оборону. До каких пор будет такая мучительная жизнь».

Некоторые считают, что повышение цен приведет к росту спекуляции.

По этому поводу ХЛЕВНЕР — старший экономист отдела труда УНХУ УССР, сказал:

«... Повышение цен ведет к тому, что некоторые уже начинают переключаться на спекуляцию.

Моей знакомой учительницы сын бросил работу и теперь спекулирует, покупает радиоприемники и зарабатывает до 500–600 руб. в неделю, зачем же ему работать за 250 руб. в месяц и голодать».

Такое же мнение высказала ЗАЦЕПИНА — служащая украинского радиокомитета:

«... Среди некоторых низкооплачиваемых служащих появились тенденции уйти с работы, так как при этих ценах и налогах они не в состоянии прожить на их ставку. Вместо этого они намерены стоять в очередях и заниматься спекуляцией».

По фактам антисоветских высказываний приняты агентурно-оперативные меры.

Народный комиссар внутренних дел УССР Серов  
«18» апреля 1940 года

№ 1280/сн [7].

Коротка фраза «По фактам антисоветских высказываний приняты агентурно-оперативные меры» означає, що переважна більшість людей, чії імена згадуються у рапорті оперуповноваженого будуть зняті з посад. Якщо у завідувача відділу кадрів або «джерела» буде особиста неприязнь, на таку особу за клопотанням МДБ буде відкрито карну справу за 57 статтею чинного карного кодексу. «Дитячі» строки починалися від 5 років, але таких випадків було вкрай мало. Переважна більшість згадуваних у документах одержать десять без права листування. Антирадянська тема суворо каралася представниками закону, бо крім боротьби з інакомисленням реальним мала і інші аспекти — залякування тих, хто був поруч.

**Висновки.** Досліджуючи мистецький спротив повоєнного часу в Україні, автор доходить висновків, що етимологія спротиву вітчизняних митців докорінно відрізнялася від спротиву мистецьких кіл інших республік СРСР та країн соцтабору. Жодна з республік радянської імперії не пережила такого нищівного ставлення до митців і до національного мистецтва як Україна. Крім звичного на усій території СРСР залякування митців, до українських художників, письменників, журналістів,

композиторів застосовувалися спеціально розроблені у Центральному комітеті комуністичної партії й Вищій партійній школі методи. Кількість осіб, які співробітничали з КДБ в УРСР була набагато вищою ніж в інших республіках держави. У такий спосіб спротив митця державній офіційній програмі наражав останнього на немигучі переслідування, включно до ув'язнення.

### Література

1. Деготь Е. Русское искусство XX века [Текст] / Е. Деготь. — М. : Трилистник, 2000. — 224 с.
2. Павельчук І. Витоки абстрактної творчості Карла Звіринського [Текст] / І. Павельчук // Образотворче мистецтво / Нац. спілка художників України. — 2010. — № 1. — С. 74–77.
3. Морозов А.И. Соцреализм и реализм [Текст] / А.И. Морозов. — М. : Галарт, 2007. — 272 с.
4. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття [Текст] / О. Голубець. — Л. : Академічний експрес, 2001. — 176 с.
5. Сидоренко В.Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань [Текст] : розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / В.Д. Сидоренко // Ін-т проблем сучас. мистец. Акад. мистец. України. — К. : ВХ[студіо], 2008. — 188 с. : іл.
6. Зайцев Ю. Ті, що не мовчали [Текст] / Ю. Зайцев // Львівщина : Історико-культурні та краєзнавчі нариси / упоряд. та відп. ред. Ю. Бірюльов. — Л. : Центр Європи, 1998. — С. 325–354.
7. Галузевий Державний архів Служби безпеки України (ГДА СБ України), ф. 16, оп. 33 (1951 р.), спр. 83, арк. 133–137. Копія. Машинопис.

### Олексій Роготченко. Унікальність вітчизняної мистецької непокори 1940–1960-х

**Анотація.** Дана розвідка є результатом роботи автора з нещодавно відкритими архівами, матеріали яких проливають світло на події 60–65-літньої давнини. Інформація з архівних джерел, а також інтерв'ю з учасниками процесу розкривають з принципово іншої точки зору проблему спротиву вітчизняних митців офіційному мистецтву у період 1940–1960-х. Стають зрозумілими вчинки тих художників, літераторів, композиторів, які чинили спротив, а також тих осіб з мистецького соціуму, хто не чинив спротиву. Адже, як доведено у викладеному матеріалі, жодна з республік радянської імперії не пережила такого нищівного ставлення до митців і до національного мистецтва як Україна. Крім звичного на усій території СРСР залякування митців, до українських художників, письменників, журналістів, композиторів застосовувалися спеціально розроблені у Центральному комітеті комуністичної партії й Вищій партійній школі методи. Кількість осіб серед представників творчої інтелігенції УРСР, які співробітничали з КДБ, була набагато вищою ніж в інших республіках держави. У такий спосіб спротив митця державній офіційній програмі наражав останнього на немигучі переслідування, включно до ув'язнення.

*Ключові слова:* мистецтво, спротив, соціалістичний реалізм.

**Алексей Роготченко. Уникальность отечественного творческого сопротивления 1940–1960-х**

**Аннотация.** Настоящее исследование является результатом работы автора с недавно открытыми архивами, материалы которых проливают свет на события 60–65-летней давности. Информация архивных источников, а также интервью с участниками процесса раскрывают с принципиально новой точки зрения проблему сопротивления отечественных художников официальному искусству периода 1940–1960-х. Становятся понятными поступки тех художников, писателей, композиторов, которые сопротивлялись режиму, а также поступки тех, кто не сопротивлялся. Как доказано в данном исследовании, ни одна из республик советской империи не пережила такого мощного прессинга в отношении творческих людей и в отношении национального искусства как Украина. Кроме привычного на всей территории СССР запугивания творческих людей, к украинским художникам, писателям, журналистам, композиторам применялись специально разработанные в Центральном комитете коммунистической партии и Высшей партийной школе методы. Количество сотрудничавших с КГБ представителей творческой интеллигенции в УССР, было многократно большим, чем в иных республиках государства. Таким образом, сопротивление творца официальной государственной культурной программе делало его мишенью для преследования, вплоть до тюремного заключения.

*Ключевые слова:* искусство, сопротивление, социалистический реализм.

**Olexiy Rogotchenko. The uniqueness of Ukrainian artists counterstand in 1940–1960s**

**Summary.** The present article is the result of the author's studies of newly revealed archive materials that shine a light on the events that took place 60–65 years ago. Information from the archive sources and conversations with the process participants bring to light the problem of counterstand movement of the Ukrainian artists against the official art of 1940–1960s from profoundly new points of view. The actions of the artists, writers, and composers, who stood against the official regime, become clear, as well as the action of those who did not. As we prove in this article no other republic of Soviet empire did not experience such kind of pressure in respect of creative people and national art. Beside generally accepted stalking of creative public on the territory of the Soviet Union, Ukrainian artists, writers, journalists, and composers suffered from the methods of pressure specially created by the Central Committee of the communist party and Higher party school. The number of representatives of creative intelligentsia, who cooperated with KGB exceeded that in other republics. Thus, the counterstand of an artistic person to the official state cultural program made this person into the target of persecution up to confinement.

*Keywords:* art, counterstand, socialist realism.