

*О. М. Донець
Національна бібліотека України
імені В. І. Вернадського
м. Київ*

**ДО ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ГРАФІЧНОГО ЛУБКА
20–40-х РОКІВ ХХ ст.**

**(за матеріалами колекції лубкових картинок Сектору естампів та
репродукцій Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського)**

Графічний лубок – один з найцікавіших видів масового мистецтва, що за три століття пройшов шлях від деревориту у XVII ст. до офсетного друку у ХХ ст. Його історії та розвитку присвячено чимало праць. Та вперше в науковий обіг лубок як поняття і об'єкт для вивчення було введено тільки на початку ХІХ ст. дослідниками І. Голишевим, І. Снегірьовим, Д. Ровинським та ін. Цілком природно, що найбільша увага приділялася картинкам ХVІІ–ХVІІІ ст., адже саме в цей період лубок сформувався як самобутній неповторний вид графічного мистецтва. Тоді виявилися і основні його стилістичні та художні особливості. Кінець же ХІХ – початок ХХ ст. більшість дослідників вважає періодом занепаду цього виду мистецтва. Можливо, таке ставлення виправдане з художньо-естетичної точки зору, але зовсім не виправдане в аспекті історико-культурологічному. Адже якщо розглядати лубок тоталітарного радянського періоду як соціокультурний феномен своєї епохи, він не буде здаватися чимось випадковим і незначним в історії художнього процесу.

Отже, лубкові картини 20–40-х років як явище амбівалентне вивчалися дуже мало, спорадично і до того ж – упереджено і ще чекають не тільки поглибленого дослідження, а й опису та каталогізації, необхідних узагальнень на історико-типологічному та теоретичному рівнях.

Окремі аспекти вивчення радянських лубків принагідно висвітлювалися у працях Ф. Рогінської, Л. Мельникової, М. Масленнікова, Я. Тугендхольда, І. Абрамова, М. Кожина, Б. Бутника-Сіверського, Г. Островського, З. Лашкул. Так, у монографії Ф. Рогінської “Советский лубок” (1929) лубкові картини 20-х років систематизовано за тематикою та художнім змістом,

визначено їх функції та роль у тогочасному мистецтві. У праці висвітлено історію зародження та розвитку радянського лубка, визначені його основні категорії, розглянуті такі проблеми, як “лубок і текст”, “лубок і споживач”. Незважаючи на певну заідеологізованість, зібраний в ній фактичний матеріал має незаперечне значення для сучасних дослідників. Різко негативну характеристику лубкових картинок 20-х років знаходимо у статтях М. Масленнікова “Плакат и лубок” (1929) та О. Михайлова “Критика изобразительных искусств” (1929): “Лубок, выросший количественно, в качественном отношении (идеологическом и художественном) является неудовлетворительным...¹ “Эта огромная продукция страдает идеологическими недостатками и рутинностью форм”².

1962 р. вийшов каталог з передмовою Л. Мельникової “Русский советский лубок (печатная массовая картина) в собраниях Государственной Публичной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. 1921–1945. Каталог” (Л., 1962), який було складено за матеріалами Відділу естампів Державної Публічної бібліотеки ім. М.Є. Салтыкова-Щедрина. У вступній статті упорядниці розглядає друковані картинки зазначеного періоду за тематикою, художніми особливостями, місцем видання, але праця багато в чому дублює монографію Ф. Рогінської.

Названі вище праці написані з ідеологічних позицій, які втратили насогодні свою актуальність. Тому нині, коли радянська ідеологічна система стала здобутком історії, настав час переглянути й усталені погляди на лубок та по-новому підійти до тлумачення самого терміна.

У контексті тоталітарної культури виросла залежність випуску лубків від контролю держави, втрапився зв’язок з корегуючою стихією ринку. В бюлетенях Центросоюзу давалася оцінка кожному лубкові, що мав надійти до друку. Організовувалися справжні громадські суди над ними через відповідні органи. Навіть у дореволюційні часи цензура не змогла так знівелювати лубок. На думку Г. Островського, у другій половині XIX – на початку XX ст. “продолжается жизнь исковерканного, искаженного и все же неугасающего графического лубка, испытывшего на себе все превратности народного искусства в условиях капиталистической формации ... в народном сознании лубок занял слишком значительное и прочное место, чтобы его уничтожить”³.

Сучасний культуролог О. Геніс вважає, що саме внаслідок відсутності вільного художнього ринку, зворотнього зв’язку між попитом і пропозицією склалася понівечена картина радянської масової культури⁴.

Спробуємо прослідкувати процеси створення лубкових картинок у зазначений період.

Модифікація лубка за радянських часів переросла у його трансформацію в дотичні види масового мистецтва – масову друквану картину і репродукційний лубок, їх визначальними рисами є однозначне тлумачення твору, відсутність певного ігрового контексту, творчої інтерпретації художнього зображення глядачем. Художникові замовляли картину для масового відтворення. Так, наприклад, акварельну роботу Б. Йогансона 1926 р., яку художник зробив для Центросоюзу, було використано для масової друкваної картини “Радяський суд” (М. : АХРР, 1928: літогр. кольор. 28x38 см.– 10 к. 50000 пр.). На картинці показано судовий процес над куркулем, який спокусив дівчину і тепер відмовляється від аліментів. Відомо, що робота над цим сюжетом пізніше переросла у одноіменну станкову живописну картину, яка зберігається нині у Державній Третяковській галереї. Картина дістала одностайне схвалення тогочасної художньої критики, натомість як друквана картинка виявилася невдалою спробою гротескного вирішення теми. До таких картинок “на замовлення” належать лубки за оригіналами творів М. Грекова “Бой Ворошилова с казакон” (М. : АХРР, 1928: літогр. кольор. 28,5x57,5 см.– 10 к. 200000 пр.), Б. Йогансона “Праздничная карусель” (М. : АХРР, 1928: літогр. кольор. 28x38 см.– 10 к. 200000 пр.) та ін. Г. Островський назвав випуск таких картинок невдалою спробою наблизити мистецтво до потреб народних мас⁵. Адже система художніх засобів живописної картини суперечить призначенню і стилістиці графічного лубка.

У воєнні та повоєнні роки продовжується випуск масових друкваних картин, які у вищезгаданому каталозі Л. Мельникової подаються як лубки.

У 1947–1948 рр. було випущено цілу серію аркушів за живописними творами художників М. Авілова, А. Пржецлавського, В. Памфілова, М. Соловйова та інших з колекції Музею МВС СРСР. Та, на нашу думку, масову друквану картину не можна віднести до лубка через те, що вона розрахована на пряме нетворче сприйняття, а також через відсутність декоративного начала. Тогочасний художній критик Я. Тугендхольд слідом за М. Масленніковим вказує на “засилие халтуры по всем видам массовой полиграфии (плакат, лубок)”, а також вважає, що до випуску таких лубків-репродукцій “привлекают художников третьего сорта и даже типичных станковистов-живописцев, потому что им можно мало платить, а эти третьестепенные “оригиналы” еще более искажаются в литографии (ибо никакой увязки между художником и литографом нет)”⁶.

Можна погодитися з цим міркуванням, але, на нашу думку, говорити про те, що використовувалися тільки “третьосортні” картини, не можна: були серед них і такі, “якість” яких не викликала жодних сумнівів. І це, зрештою, ще більше “ображало” витвори високого мистецтва: відбувалася

їх профанація у вигляді лубків. Так, наприклад, для лубка “Молодайка” (М. : АХРР, 1928: літогр. кольор.; 27х36 см.– 10 к. 55000 прим.) була використана картина А. Архіпова “Дівчина з глечиком”. Репродукцією цю картинку назвати важко хоча б тому, що основним завданням репродукування є максимально точне відображення оригіналу. У даному ж випадку зміна назви твору (“Молодайка”), відсутність відомостей про розміри полотна, техніку виконання говорить про неточне відтворення оригіналу. Наявність віршованих рядків вводить художнє зображення в новий контекст так, що воно суттєво змінює авторський задум. А. Архіпову, у даному випадку, нав’язано образ “жінчини с правами”, яка “всюду вровень с мужиками” і навіть разом з ними “правит в исполкоме”.

Та, на нашу думку, такі картинки мають анонімного колективного автора. І художник – автор оригіналу – не може вважатися автором друкованого твору.

Зауважимо, що в історії розвитку графічного лубка були відомі приклади, коли станкові гравюри майстрів-професіоналів функціонували як лубкові картини. Сюжет, що прийшовся до вподоби широкому колу споживачів, могли неодноразово передруковувати, відбувалася і контамінація сюжету згідно з народним уподобанням. На думку Т. Зінов’євої, “народу свойствен синкретизм всех й всяческих соображений, которые применительно к восприятию красивого выступают в ипостаси чистого гедонизма без мудрствования. Нравится – и все тут... Логика стилевой эволюции художественных ремесел следует именно этой гедонистической доминанте”⁷.

Відомо, наприклад, що гравюра А. Гочемського “Облога Почаева турками”, що зображує чудесне врятування монастиря Богородицею, функціонувала і як народна картинка. Про це свідчать ілюміновані зразки цієї композиції. Не менш популярним серед широких верств населення був сюжет “Коронування ікони Почаївської Богородиці”, виконаний Ф. Стрільбицьким: існують примірники, розфарбовані від руки, та пізніші літографії⁸.

На думку О. Шпак, до гравюр, призначених для масового розповсюдження, можна віднести також спеціальні “листові свідоцтва” для паломників, які відвідували Києво-Печерську лавру, види міст, монастирів та їх топографічні плани-схеми⁹. Вагому роль тут відіграє також лубковий контекст, в якому графічний твір активно сприймається глядачем, підлягає творчій інтерпретації.

Ось чому особливе місце серед лубків-репродукцій належить станковим роботам художників-бойчуків, залученим наприкінці 20-х років Державним видавництвом України до випуску лубкових картинок.

Так, наприклад, лубок “Танок” було виконано згідно з оригіналом О. Пав-

ленко “Відпочинок на маневрах” (темпера, 1927 р.). Художні особливості та стилістика оригіналу беруть свої витoki з мистецтва іконопису, народного українського малярства, середньовічного українського монументального живопису, давнього лубкового мистецтва. Роботі притаманна умовність у трактуванні образів, теми, рисунка; лінійне моделювання об’єму, спрощеність форм. А невибагливий віршований текст під зображенням, як це не парадоксально, допомагає у створенні того специфічного контексту, в якому станковий графічний твір починає функціонувати вже як лубкова картинка. Ю. Лотман з цього приводу зазначає: “Возможны случаи, когда лубок, передвинутый в иной культурно-художественный контекст, функционирует в ряду обычной графики (восприятие лубка культурным зрителем) или, наоборот, нелубочное изображение, попав в среду, ориентированную на активное “вхождение в текст”, функционирует как разновидность “народной картинки”¹⁰.

Були й такі художники, які послідовно і органічно опанували поетику народної картинки, спиралися на народну естетику, особисту інтерпретацію лубка як фольклорного елемента, включеного до контексту професійного мистецтва. Серед них можна виокремити лубки професійних художників В. Хвостенка, А. Куликова, Т. Мавріної, В. Кондратьєва, братів Ст. та С. Аладжалових, І. Семенова, В. Бунова та ін. У той час, як раніше до створення лубкових картинці вдавалися насамперед “культурні одиниці з селян та робітничої кляси, ті, хто вчився в академії, але курсу її не скінчив, ..бунтарі, п’яниці, дилетанти, неможливі у мистецтві...”¹¹. До оригінальних, самобутніх лубків, що поєднали в собі старі художні форми з новим радянським змістом, належить лубок художника В. Хвостенка (брата відомого українського художника-сценографа О. Хвостенка-Хвостова) “Слесарь Митька Голопупкин” (АХРР, 1928). Текст для лубка взято з частівки:

Слесарь Митька Голопупкин
 На купании в Алушке,
 А текстильщик Митрофан
 В Кисловодске пьет нарзан.

Зміст частівки простий, але її графічне вирішення за авторським задумом набуло гротескно-гумористичного забарвлення. Художник зобразив слюсаря Митька в Алупці і текстильщика Митрофана у Кисловодську, не розподіляючи зображення на якесь окремі картини (що сприймалося б більш органічно): два епізоди розгортаються у різних місцях, та композиційно вони поєднані в одне ціле. Тут бачимо свідоме використання автором

принципу симультанізму, притаманне класичному лубкові сусідство реальності і вигадки, підсвідоме несприйняття натуралістичної правдоподібності. Яскравій гумористичній забарвленості зображення набуває тільки у безпосередньому зв'язку з текстом, шрифт якого добре узгоджується з художнім зображенням. Яскрава декоративність, дотепність, професійна майстерність вирізняють лубок В. Хвостенка. Та з боку тогочасної художньої критики він зазнав немало негативних відгуків. Так, наприклад, М. Масленников з обуренням пише: “Рабочий изображается отдыхающим, пьющим в Кисловодске нарзан или купающимся в Алушке, ... город с его трудовым бытом не получил отражения”¹².

Ф. Рогінська зазначала, що художник “тянет лубок назад, хочет вернуть его на пройденный уже путь. Хвостенко хочет здесь дать цветистую и “напористую” картинку, близкую современной частушке. Но в этой попытке сообразить задорный характер своему изображению, он впадает в крайность и придает Митьке Голопупкину совершенно хулиганский вид, а текстильщику Митрофану – откровенно идиотическое лицо”¹³. Образність, спрощеність форм, ірреальний казковий світ лубка заважав ідеологічній спрямованості мистецтва на реалістичне зображення предметів та явищ соціалістичної дійсності.

Про те, яких модифікаційних змін зазнав графічний лубок у 40-і роки, свідчить робота Т. Мавріної “Іван – червоний борець” (1943). Тут зустрічаємо своєрідне поєднання процесів новаторчості і форм творчого освоєння ресурсів традиції. В ньому віддзеркалилися загальні тенденції розвитку мистецтва воєнних років, завданням якого було відтворити хроніку епохи, оптимізуючи страшну буденність, втілити непохитну віру в перемогу, а також – відчувається тяжіння до “натуралізму еkleктичного великого стилю “1930 років”, який набуває згодом гіпертрофованих форм і досягає свого апогею у післявоєнні роки.

Художниця використала еkleктичне “поєднання несумісного”: розкіш та грандіозність барокових форм поєднана із простотою та невибагливістю народного декоративно-ужиткового мистецтва. Та в контексті тогочасної дійсності цей синтез, можливо, видавався не таким вже й недоцільним, оскільки так художниця підкреслила пафос перемоги над німецькими окупантами. Незважаючи на еkleктичне поєднання народного розпису з бароковим орнаментом, автору вдалося досягти цілісної композиційної побудови.

Використання фольклорних мотивів підкреслює “народність” твору, близькість основній масі “простих” людей. Неважко помітити, що обличчя головного героя має портретну схожість із С. Єсеніним. Тут образ російського поета має узагальнюючий характер і символізує собою тип весе-

лого російського хлопця типове узагальнення подається як символ, який водночас є носієм характерних життєвих рис. Потрібно також наголосити на тому, що текст, його художні особливості (зокрема, наявність просторіч “лясы-балясы”, “подлый гад” і таке ін.) і спосіб розташування на композиційній площині (у картушах) органічно поєднано з художнім зображенням.

Вжите художницею метафоричне кліше “народ-сім’я” якнайкраще сприяло створенню та укоріненню одного з найголовніших радянських міфів – “єдиної сім’ї народів-братів”.

Одним із цікавих нововведень була також побудова лубкової картинки з використанням прийомів колажу. Так, лубок “Конногвардеец Горобец” (1943) роботи братів С. та Ст. Аладжалових містить цитату з відомої картини А. Куїнджі “Ніч на Дніпрі”. Цитата з класичного твору – знайомий образ Дніпра, створений великим майстром, – надає епічного звучання одиничному епізоду воєнних подій, підкреслює значущість подвигу одного воїна, що став складовою частиною загальної перемоги над ворогом в одній із вирішальних битв. Сміливе експлуатування класичного твору також дозволило художникам полегшити процес візуальної ідентифікації глядачем події, про яку йдеться у творі. Адже цей лубок було виконано принагідно до битви радянських військ за Дніпро у червні-грудні 1943 р.

У зазначений період продовжують своє існування такі модифікації мистецтва графічного лубка як лубок-плакат та лубок-карикатура. Характеризуючи плакати періоду громадянської війни, Б.С. Бутник-Сіверський торкається проблеми взаємовпливу плакату і лубка, в результаті якого з’явилася нова форма – плакат-лубок. З.В. Лашкул у монографії “Український советський плакат в годы Великой Отечественной войны (1941–1945)” також згадує про випуск у воєнні роки плакатів-лубків (1962).

Карикатурні, гіперболізовані художні образи часто використовувалися у лубочних аркушах ще у ХІХ ст., у період розквіту сатиричної графіки. Д.В.Сараб’янов стосовно цього зазначає: “Роль текста в изображении, равно как и целый ряд приемов, которые должны были сделать карикатуру максимально доступной широкому зрителю, сближали ее с народной картинкой. Надо отметить, что последняя в середине века сама шла навстречу профессиональной карикатуре, утрачивая при этом особые неповторимые качества, присущие лубку”¹⁴. Карикатура, як і лубок, розрахована на уважне і вдумливе розглядання, тому в плакаті вона не мала успіху.

Взірцем того, як модифікувався лубок у роки Великої Вітчизняної війни, є червонофлотський лубок “Сказав, як у воду глянув...” (1944) відомих художників Б. Пророкова та Л. Соїфертіса, які брали участь у роботі над плакатами Московського відділення “Вікон ТАРС”. Він продовжує традиції використання елементів карикатури в лубку.

Отже, проаналізувавши процеси створення лубкових картинок, можемо зробити спробу розмежування понять “графічний лубок”, “масова друквана картина”, “репродукційний лубок”.

Графічний лубок – декоративна тиражована настінна картинка (здебільшого з пояснювальним прозовим або віршованим текстом), що виконувалася як професійними майстрами різного художнього рівня, так і майстрами-самоуками згідно зі смаками і уподобаннями широких верств населення для масового розповсюдження. Визначальними рисами його є невибагливість техніки виконання, синкретичність (поєднання тексту та художнього зображення), спрощеність образотворчих засобів, розрахованість на декоративний ефект та творчу інтерпретацію художнього образу, а також розповсюдженість у простонародному середовищі.

Масовою друкваною картиною називаємо тиражовану настінну картинку (здебільшого з пояснювальним прозовим або віршованим текстом), видруковану відповідно до оригіналу живописного твору, що виконувався на замовлення державних органів професійними майстрами різного художнього рівня винятково для масового відтворення. Її визначальними рисами є: спрямованість на буквальне тлумачення сюжету, не розраховане на глядацьку інтерпретацію, відсутність декоративного заповнення художнього простору.

Репродукційний лубок за формальними ознаками подібний до масової друкваної картини, але, на відміну від неї, виконувався шляхом механічного поєднання текстів і репродукцій зі станкових живописних робіт професійних художників, що надавало живописним творам певного ідеологічного тлумачення, вводило в новий смисловий контекст. Отже, він належить до однієї з сурогатних форм масового мистецтва – кічу.

Таким чином, з вищевикладеного можна зробити висновок, що при здійсненні аналітичного наукового опису “лубка-репродукції” художник–автор оригінального твору вказується в “області назви”, а не в “області авторства” (Молодайка. За ориг. худ. А. Архипова.– М. : АХРР, 1928 : літогр. кольор.; 27х36 см.- 10 к. 55000 пр.).

Отже, зміни, що відбулися в тлумаченні терміна “лубок” протягом ХХ ст., пов’язані передусім з еволюцією художнього мислення, а також – із зміною соціокультурного контексту. Нині, коли радянська ідеологічна система відійшла в минуле, лубкові картини цього періоду у більшості випадків сприймаються як пародійна, гротескна інтерпретація тогочасної дійсності, а також, що не менш важливо, – як частина нашої історії, що потребує ретельного дослідження.

Ми свідомі того, що висновки, певною мірою, можуть мати поперед-

ній характер: робота чекає подальшого розширення і поглибленого вивчення фактичного матеріалу.

¹ *Михайлов А.* Критика изобразительных искусств // Ежегодник литературы и искусства на 1929 год.– М., 1929.– С. 487.

² *Масленников Н.* Плакат и лубок // Ежегодник литературы и искусства на 1929 год.– М., 1929.– С. 509.

³ *Островский Г.С.* Лубок в системе русской художественной культуры XVII–XX вв. // Советское искусствознание.– М., 1981.– С. 155.

⁴ *Генис А.* Вавилонская башня. М., 1997.– С. 71.

⁵ *Островский Г.С.* Указ. соч.– С. 167.

⁶ *Тугенхольд Я.* Искусство октябрьской эпохи.– Л., 1930.– С. 64.

⁷ *Зиновьева Т.А.* О применении категории “вкус” к народному искусству // Научные чтения памяти В.М. Василенко.– М., 1997.– Вып. 1.– С. 42.

⁸ *Шпак О.* Українська народна гравюра XVII–XVIII ст. (Історія. Іконографія. Засади декоративності.) : Дис. ... канд. мистецтвознавства.– Л., 1997.– 237 с.

⁹ Там само.– С. 47.

¹⁰ *Лотман Ю.М.* Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX веков : Материалы конф.– М., 1976.– С. 253.

¹¹ *Киранов Д.* Украинский лубок // Глобус.– 1929.– № 22.– С. 30–31.

¹² *Масленников А.* Плакат и лубок // Ежегодник литературы и искусства на 1929 год.– М., 1929.– С. 509.

¹³ *Рогинская Ф.* Советский лубок.– М., 1929.– С. 61.

¹⁴ *Сарабьянов Д.В.* История русского искусства второй половины XIX века.– М., 1989.– С. 116.