

СУСПІЛЬНО-КУЛЬТУРНА ПАРАДИГМА ТОТАЛІТАРНОГО Й ІНДИФЕРЕНТНОГО В ПЛАСТИЧНИХ МИСТЕЦТВАХ УКРАЇНИ 1940–1960-Х РОКІВ

ОЛЕКСІЙ РОГОТЧЕНКО

Анотація. У 1940–1960-х роках в українській скульптурі, як і в решті видів, підвидів, напрямків образотворчого мистецтва утвердився офіційний стиль соціалістичного реалізму. Твори української скульптури зазначеного періоду дозволяють зробити висновки, що цей вид мистецтва був найбільш спорідненим тоталітарним проявам пластичного цеху довоєнної Німеччини і Росії. Завданням скульптурних творів було виховання нового покоління радянських людей і увіковічення подвигів. Отже, можна констатувати, що від другої половини 30-х років ХХ століття в українській радянській скульптурі остаточно сформувався напрямок легального розвитку. Засади соціалістичного реалізму підтримували насамперед досягнення російського класицизму та реалістичні традиції у римській імперській пластиці. Жорстка нормативність використання в творчих скульптурних роботах офіційно пропонованих зразків в умовах ідеологічного тоталітарного тиску призводить до деформації пластичного мислення [11].

Постановка проблеми. Дана розвідка пропонує авторське бачення формотворчих процесів, що відбувались у царині скульптурного цеху від 40-х до 60-х років минулого століття. У скульптурі цього періоду насаджувався натуралізм під прикриттям соціалістичного реалізму, літературна описовість, театральність. Скульпторів художні ради заохочували до створення творів великих розмірів. Послаблений під час війни партійний контроль продовжував активний пресинг на скульпторів від другої половини 1940-х до 1960-х років. Незважаючи на заборони, українські пластики звертаються і до класичного портрету (щоправда, з новими соціалістичними назвами), і до жанрових багатофігурних композицій. Натомість пропонована тема трудових буднів не знайшла такого розповсюдження, як у живопису.

Зв'язок із науковими та практичними завданнями. Це дослідження зроблено в контек-

сті розвитку теми, що досліджується в Інституті проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України «Спадщина українського мистецтва у контексті культури ХХ століття», у якій виконавець даної роботи є науковим керівником.

Мета даної розвідки полягає в оприлюдненні маловідомих фактів з історії вітчизняної пластики 1940–1960-х років. Автор пропонує власну версію розвитку подій довкола скульптури цього періоду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема розвитку скульптури України до- і повоєнного часу, на жаль, залишається темою кількох вітчизняних учених. Переважна більшість досліджень написані Л. Лисенко та М. Протас. Позиції авторів збігаються у магістральних оцінках. Близькими за темами українських пластиків були твори художників Російської федерації та Німеччини. З цього приводу написано більше досліджень, ніж про скульптуру українську, але

також недостатньо для висвітлення такої важливої проблеми. Слід згадати мистецтвознавчі та культурологічні розвідки М. Протас [10], І. Кавалерідзе [7], В. Домогацького [3], Ю. Маркіна [8], К. Дьоготь [2], Д. Янко [12], Е. Мисько [4], Г. Кальченко [1] та ін.

Викладення основного матеріалу дослідження. Після архітектури мистецтво скульптури тоталітарних держав посідає провідне місце в ідеологічній політиці. Звичайно, тоталітарність Радянської України ставить її образотворче мистецтво в один ряд з високорозвиненими європейськими країнами — Росією, Німеччиною, Італією. І якщо до початку 1940-х німецькі скульптори, які підтримують фашистську ідеологію, повністю переходять на копіювання принципів «статуарної пластики Поліклета та Праксителя, прийомів Мікеланджело, Родена та Хільдебрандта» [8], то українські майстри пластики під впливом партійних дорогавказів змушені були шукати свій, притаманний саме довоєнному, воєнному і повоєнному часу стиль у змалюванні запропонованого радянського героя. У такий спосіб вітчизняні пластики стають частиною радянської ідеологічної доктрини. Скульптор у своїй творчості повинен був підтримувати міф про виняткове значення політики партії, демонструвати повну згоду з нею, підтверджувати своєю творчістю лише один напрямок. Дивним залишається те, що, незважаючи на ідеологічні утиски, загальний рівень скульптурної школи Радянської України досліджуваного періоду не лише не падає, а, навпаки, зростає, набуває професіоналізму, майстерності, ховаючись часом за езопову мову. Винятком у процесі стає надмірна заполітизованість, яка, зрозуміло, не сприяє зростанню професійного рівня.

Часи воєнного лихоліття зупиняють стабільний розвиток скульптурного цеху і розділяють загін українських скульпторів навпіл: частина митців залишилася на окупованій території, що пізніше відбилося на їхніх творчих долях і кар'єрному зростанні. Багато скульпторів опинилося на фронті. Це К. Діденко, О. Олійник,

В. Бородай, А. Білостоцький, І. Гончар, І. Макогон, Г. Пивоваров. Українські скульптори також працювали в евакуації.

У Самарканді опинилися кілька українських мистецьких вузів, які були об'єднані у одну групу, ставши відділенням Московського державного художнього інституту, про що ми писали раніше. В Узбекистані під час війни комфортно працюють О. Ковальов, М. Гельман, А. Матвеев, В. Агібалов. Інша група українських скульпторів опиняється в Красноярську. До Уфи потрапляють Є. Фрідман, Б. Яковлев, а до Алма-Ати М. Лисенко, А. Муравін, Й. Рик [10].

Показовим є приклад відомого талановитого скульптора Івана Кавалерідзе. В домашньому архіві митця досі зберігається посвідчення № 412 від 19 травня 1941 року. У документі значається, що Іван Кавалерідзе відряджається до Станіслава та Львова на зйомки кінострічки «Пісня про Довбуша». Термін закінчення дії посвідчення — 2 липня 1941 року. У дусі документації того часу читаємо наступне: «Проїзд дозволено у м'якому вагоні». В реальності ця фраза підкреслює рівень відряджуваної персони. У даному разі він був високим. Вісім днів напруженої праці на зйомках кінокартини закінчуються першими вибухами на кордоні. Почалася війна. Практична уся знімальна група, а це понад 50 осіб, повертається до столиці. На чолі з І. Кавалерідзе у кінці вересня до Києва доходять 27. Півмільйонне місто кинуте напризволяще. Залишені митці створюють свою спілку і головою обирають І. Кавалерідзе. Організація носить догву назву «Комітет у справах мистецтва при органі самоврядування Київської міської управи». Комітет встигає зробити декілька цілком реальних справ у сенсі допомоги мистецькому люду. Так, з дарницького концтабору забирають оператора науково-популярної студії В. Войтенка, ховають митців іудейського походження, організовуючи їм фальшиві документи. Комітетом за короткий час організовуються кілька художніх виставок. У місті запрацювали театри і художні гуртки. Але ставлення німецької окупаційної

влади до митців різко змінюється після арешту і подальшого розстрілу В. Багазія, голови Київської міської управи. Протягом наступного тижня організацію, керовану І. Кавалерідзе, розформовують. Маючи можливість емігрувати з німцями, скульптор залишається в Україні, усвідомлюючи, яка доля на нього чекає. Насправді митець не потрапляє до сталінських таборів ГУЛАГ і навіть стає членом Спілки художників. У творчості він залишається бунтівником, самобутнім і оригінальним творцем пластичних образів, але великих замовлень уже не отримує. Автор всевітньо відомого кубістичного авангардного конструктивістського Артема, не маючи скульптурних замовлень, стає до роботи з архітектором В. Заболотним у Академії архітектури Української РСР. Майстерня В. Заболотного розробляє документацію відновлення зруйнованого центру столиці. 16 травня 1946 року у І. Кавалерідзе забирають квартиру, мотивуючи тим, що помешкання належить Київській кіностудії. Митець з родиною залишається на вулиці. Мистецтво і політика повоєнної України були тісно пов'язані. [7].

У зв'язку з розпочатим будівництвом зруйнованих під час війни міст республіки активно розвивається жанр монументальної скульптури. За бажанням керівництва СРСР у кожному населеному пункті країни встановлюють пам'ятника Леніну і Сталіну, а вже потім радянським героям часів громадянської та вітчизняної війни. У статтях та доповідях переважно московських мистецтвознавців постійно нав'язується думка, що розвиток монументальної скульптури є продовженням геніального ленінського плану монументальної пропаганди на сучасному етапі, і що завдяки такому рішення партії і уряду величезна скульптура сягає великої життєвої правди та історичної конкретики образу з внутрішньою характеристикою у реалістичній формі вираження. Це перша задача усієї радянської скульптури. Друга — втілення у пластичних мистецтвах образу радянського патріота, що відстояв у жорстоких боях незалежність своєї Батьківщини. Саме це, з позиції критиків, має хвилювати

радянських скульпторів, де б останні не мешкали. Підтримуючи завдання щодо створення героїчного портрету в скульптурі, виходить постановова уряду про спорудження і встановлення на батьківщині бюстів двічі Героїв Радянського Союзу і Героїв Соціалістичної Праці. Така акція повинна була мати насамперед виховний характер, адже погруддя встановлювали у різних кутках держави. Третє завдання було оприлюднено, але дещо відкладалося у часі. Йшлося про розвиток станкової скульптури, що мала розширити тематичний діапазон. Таке завдання передбачало багатофігурні композиції, рельєфи, горельєфи, музейні комплекси, парки слави. Третє завдання було найоб'ємнішим, перетворюючись на довготривалий процес. Практично усі завдання, поставлені партією і урядом перед вітчизняними скульпторами, були виконані. Найперше це стосувалося погруддя Сталіна і Леніна, виконаних в бронзі, камені, але наймасовішим залишався тонований гіпс. Такі погруддя обов'язково стояли у кожній школі, інституті, на заводах і в лікарнях, в шахтоуправліннях, в селищних радах, у в'язницях, в армійських підрозділах і практично в кожному місці, де працювали люди. Для виробництва бюстів були налагоджені скульптурні комбінати, де тисячами тиражувалися портрети керманічів різного розміру — від кабінетних настільних 15–20 см до півтора-двохметрових. Менше, ніж заплановано, було встановлено монументів Сталіна. Зате після його смерті 1953 року кількість монументів Леніна стрімко зростає. Починаючи з 1947 року в Києві встановлюються монументи В. Леніну авторства московського скульптора С. Меркулова (автори п'єдесталу архітектори О. Власов і В. Єлізаров) та у Львові (1949) також роботи С. Меркулова. Пресінг на творчу людину і конкретно на скульпторів з боку радянської влади зазначеного періоду був жорстким і планомірним. На кожних зборах Спілки художників обов'язково згадувалися постанови ЦК партії з ідеологічних питань, статті в партійній пресі, що стосувалися розвитку вітчизняного мистецтва. Кожен оприлюднений

в газеті чи журналі матеріал нагадував про високі вимоги до пластичного мистецтва. Від митців вимагалось правдиво і яскраво відображати нове життя народу, багатство духовного світу радянської людини — будівника комуністичного суспільства. Скульпторів орієнтували на всебічне вивчення життя й удосконалення власної майстерності. У світлі сказаного продовжувалася непримирима боротьба з імпресіонізмом, проявами модернізму, натуралізму і схематизму пластичної форми. Статті і повчальні виступи з трибун декларували одне, а в житті відбувалося принципово інше. «Заохочення» вивчати і запроваджувати кращі традиції світової і російської скульптури насправді дозволяло звернення лише до імперського російського портрету часів першої половини XIX сторіччя. Вітчизняні пластики це розуміють буквально, і більшість портретів радянських діячів оздоблюються вінковими орнаментами на кшталт В прихованій моді стає римський портрет. Ті митці, хто має можливість познайомитися зі скульптурними роботами довоєнної Німеччини, вміло компілюють ворожі здобутки Арнольда Бреккера, Фрица Клинша, Йозефа Торака, Йозефа Вакереле, Пауля Брониша, Артура Хофмана, Георга Кольба [8].

До загону українських скульпторів запрошуються і російські. Це, безумовно, політичний реверанс у бік Москви. Кількість працюючих в Україні скульпторів є достатньою, але, як було зазначено раніше, на спорудження центрального монумента країни — пам'ятника Леніну — зі столиці 1946 року прибуває С. Меркуров. Архітекторів до такого державного замовлення запрошують вітчизняних — С. Власова та В. Єлізарова. Статуя генерала І. Вагута розробляється в Москві російським придворним скульптором Є. Вучетичем. Архітектор знову український, Б. Белопольський. Монумент встановлюють 1948 року на Печерську поруч із Верховною Радою.

На коштовну (за виконанням) скульптуру керівництво грошей не жаліє. У селі Кадіївка 1947 року на могилі партизан було встановлено пам'ятник роботи ворошиловградських скульп-

пторів В. Федченка, В. Мухіна та В. Агібалова. У Чернівцях роком раніше виростає монумент, виконаний архітектором В. Григором і скульптором Г. Петрашевич. У Львові швидкими темпами споруджується «Холм слави». Скульптурна група авторства М. Лисенка та М. Хворостецького, архітектори — А. Натальченко та І. Швецько-Вільський. А Білостоцький та О. Супрун виконують погрудний пам'ятник І. Франку, який після незначних суперечок стосовно місця його встановлення у Києві, відкривають 1956 року. Під впливом переможної війни змінюється дипломатія країни. Уперше за багато років потроху дозволяються стосунки з українською еміграцією за кордоном. Скульптори А. Олійник, М. Вронський виконують для Канади пам'ятник Т. Г. Шевченку. Радянська преса кволо реагує на подію, повсякчас згадуючи у публікаціях, що це статуя демократа-революціонера, поета-трибуна, який закликав народ боротися за своє визволення. Московський мистецтвознавець Н. Яворська, коментуючи відкриття закордонного пам'ятника, говорить: «Глибоке вивчення життя і творчості Т. Шевченка та широко використане класичне надбання російської скульптури допомогло донести художникам свої замисли до глядача» [6].

Широкого розвитку у повоєнні часи набуває український скульптурний портрет. Це легко пояснити, адже саме портретний жанр найбільш близький до втілення як у живописі, так і в скульптурі образу радянської людини — трудівника, колгоспника, військового, новатора виробництва. Крім того, це бажання критичного цеху — рупору правлячої верхівки у сфері культури СРСР-УРСР. Проблема створення портрету, що розкриває образ трударя, є найважливішим для скульптора повоєнного часу. Орієнтири тодішнього політичного життя країни окреслилися до початку 1950-х років. Кволий інтерес до портретної теми в Україні перших післявоєнних років, з нашої точки зору, пояснюється небажанням авторів потрапити під з'ясування стосунків із владними структурами, якщо портретований виявиться ворогом народу чи неблагонадійним.

Такі випадки траплялися не лише у скульптурі, а й у інших видах та жанрах образотворчого мистецтва. Загальновідомий факт, коли художник Хмелько декілька разів переписував портрети військових начальників у відомому творі «За великий російський народ». Нестабільна політична ситуація в державі спонукає скульпторів бути обережними. Замість постійного побажання з вуст мистецьких критиків створювати образи радянської людини-переможця, пластики намагаються втілити характерні обличчя зображуваних. У деяких випадках такі збіги обставин трапляються. Наприклад, портрет актора Бучми чи портрет академіка Булаковського роботи Ю. Фридмана. Портретований 1946 року Герой Соціалістичної Праці академік Микола Стражеско скульптором І. Шаповалом, звичайно, вибраний не випадково. Персонаж перевірений, до влади лояльний. Щоправда, у портреті відомого лікаря жодним чином не промальовані риси радянської людини, як того вимагала художня рада. Портрет динамічний, безумовно вдалий, але мистецьким критикам він не сподо-

бався, хоча і різкої критики не отримав. Аналогічна історія відбулася і з портретом академіка Б. Патона роботи Л. Муравіна [5].

Висновок. Отже, можна констатувати, що від другої половини 30-х років ХХ століття в українській радянській скульптурі остаточно сформувався напрямок легального розвитку. Засади соціалістичного реалізму підтримували насамперед досягнення російського класицизму та реалістичні традиції в римській імперській пластиці. Жорстка нормативність використання у творчих скульптурних роботах офіційно пропонувані зразки в умовах ідеологічного тоталітарного тиску призвела до деформації пластичного мислення. У скульптурі насаджуються натуралізм під прикриттям соціалістичного реалізму, літературна описовість, театральність [4]. Художні ради заохочували скульпторів до робіт великих розмірів. Ідейно-партійний контроль над діяльністю скульптурного цеху, будучи послабленим під час війни, продовжував активний пресинг на митців упродовж другої половини 1940-х–1960-х років.

Література

1. Галина Кальченко: Альбом / упор. І. І. Верба; сер.: «Художники радянської України». Київ: Мистецтво, 1969. С. 6.
2. Деготь Е. Русское искусство XX века. Москва: Трилистник, 2002. С. 108.
3. Домогацкий В. О скульптуре. Теоретические работы: Исследования, статьи, письма художника. Москва, 1984. 368 с.
4. Маркин Ю. П. Искусство Третьего рейха. Москва: РИП-холдинг, 2012. 382 с.
5. Емануїл Мисько: Альбом / авт.-упор. В. П. Павлов; сер.: «Художники України». Київ: Мистецтво, 1978. 115 с.
6. Історія українського мистецтва: У 5 т. / НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. С. 351.
7. Изобразительное искусство советской Украины: Альбом. Москва: Советский художник, 1956. С. 25.
8. Кавалеридзе Иван: Сб. ст. и воспоминаний / Сост. и примеч. Е. С. Глушенко. Киев: Мистецтво, 1988. С. 29.
9. Маркин Ю. Искусство Третьего рейха // Декоративное искусство. 1989. С. 30–38.
10. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття: У 2 кн. / ІПСМ АМУ. Київ: Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. 544 с.
11. Протас М. О. Становлення української школи скульптури першої третини ХХ століття // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття: У 2 кн. / ІПСМ АМУ. Київ: Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. С. 485.

12. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / ІПСМ АМУ. Київ: Фенікс, 2007. 608 с.
13. Янко Д. Творець краси: До 90-річчя від дня народження скульптора О. Ковальова // Дніпро. 2005. № 11–12. С. 117–123.
14. Сак Л. Макс Гельман. Київ: Мистецтво, 1975. 77 с.

References

1. Halyna Kal'chenko: Albom [Halyna Kalchenko: An album] / upor. I. I. Verba [I. Verba, ed.]; ser: «Khudozhnyky radyans'koyi Ukrainy» [«Artists of Soviet Ukraine»]. Kyiv: Mystetstvo, 1969. С. 6.
2. Degot E. Russkoe iskusstvo XX veka [Russian art of the 20th century]. Moskva: Trilistnik, 2002. S. 108.
3. Domogatskiy V. O skulpture. Teoreticheskie raboty: Issledovaniya, stati, pisma hudozhnika [On sculpture. Theoretical works: Research papers and correspondence by the artist]. Moskva, 1984. 368 s.
4. Markin Yu. P. Iskusstvo Tretego reyha [Art of the Third Reich]. Moskva: RIP-holding, 2012. 382 s.
5. Emanuyil Mys'ko: Albom [Emmanuil Mysko: An album] / avt.-upor. V. P. Pavlov; ser.: «Khudozhnyky Ukrainy» [V. Pavlov, ed.]. Kyiv: Mystetstvo, 1978. 115 s.
6. Istoriya ukraïns'koho mystetstva: U 5 t. [History of Ukrainian art: In 5 volumes] / NAN Ukrainy; IMFE im. M. T. Rybs'koho [National Academy of sciences of Ukraine; M. Rylsky Institute of art, folklore studies and ethnography]. Kyiv, 2007. T. 5: Mystetstvo XX stolittya [20th century art]. С. 351.
7. Izobrazitelnoe iskusstvo sovetskoy Ukrainyi: Albom [Fine art of Soviet Ukraine: An album]. Moskva: Sovetskiy hudozhnik, 1956. С. 25.
8. Kavaleridze Ivan: Sb. st. i vospominaniy [Kavaleridze Ivan: Collected papers and memoirs] / Sost. i primech. E. S. Gluschenko [notes and compilation by E. Gluschenko]. Kiev: Mistetstvo, 1988. С. 29.
9. Markin Yu. Iskusstvo Tretego reyha [Art of the Third Reich] // Dekorativnoe iskusstvo [Decorative art]. 1989. S. 30–38.
10. Narysy z istoriyi obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX stolittya: U 2 kn. [Outline of the fine art history of 20th century Ukraine: In 2 volumes] / IPSM AMU. Kyiv: Intertekhnolohiya, 2006. Kn. 1. 544 s.
11. Protas M. O. Stanovlennya ukraïns'koyi shkoly skulptury pershoiy tretyny XX stolittya [Formation of the Ukrainian school of sculpture of the early 20th century] // Narysy z istoriyi obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX stolittya: U 2 kn. [Outline of the fine art history of 20th century Ukraine: In 2 volumes] / IPSM AMU. Kyiv: Intertekhnolohiya, 2006. Kn. 1. С. 485.
12. Rohotchenko O. Sotsialistychnyy realizm i totalitaryzm [Socialist realism and totalitarianism] / IPSM AMU. Kyiv: Feniks, 2007. 608 s.
13. Yanko D. Tvorets' krasyy: Do 90-rychchya vid dnya narodzhennya skulptora O. Koval'ova [Creator of beauty: On the 90th birth anniversary of sculptor O. Kovaliov] // Dnipro [Dnieper]. 2005. # 11–12. S. 117–123.
14. Sak L. Maks Hel'man [Max Helman]. Kyiv: Mystetstvo, 1975. 77 s.

**Роготченко А. А. Общественно-культурная парадигма тоталитарного и индифферентного
в пластических искусствах Украины 1940–1960-х годов**

Аннотация. В 1940–1960-х годах в украинской скульптуре, как и в остальных видах, подвидах, направлениях изобразительного искусства утвердился официальный стиль социалистического реализма. Произведения украинской скульптуры указанного периода позволяют сделать выводы, что этот вид искусства был наиболее родственным тоталитарным проявлениям пластического цеха довоенной Германии и России. Задачей скульптурных произведений было воспитание нового поколения советских людей и увековечения подвигов. Итак, можно констатировать, что со второй половины 30-х годов XX века в украинской советской скульптуре окончательно сформировалось направление легального развития. Основы социалистического реализма поддерживали в первую очередь достижения русского классицизма и реалистические традиции в римской имперской пластике. Жесткая нормативность использования в скульптурных работах официально предлагаемых образцов в условиях идеологического тоталитарного давления приводит к деформации пластического мышления [11].

**Rogotchenko A. A. Sociocultural paradigm of the totalitarian and indifferent
in the plastic arts of Ukraine in the 1940s-1960s**

Summary. In the 1940s and 1960s, the official style of socialist realism was established in Ukrainian sculpture, as well as in other types of subspecies and directions of fine art. The works of Ukrainian sculpture of this period allow us to conclude that this kind of art was the most related to the totalitarian manifestations of the plastic workshop of pre-war Germany and Russia. The task of sculptural works was to educate a new generation of Soviet people and to perpetuate the feats. So, we can state that from the second half of the 1930s the direction of legal development was finally formed in the Ukrainian Soviet sculpture art. The foundations of socialist realism were primarily supported by the achievements of Russian classicism and realistic traditions in Roman imperial plastics. The rigid normativity of use of officially offered samples in creative sculptural works in the conditions of ideological totalitarian pressure leads to deformation of plastic thinking [11].