

Конвенціональний живопис як форма відображення ідеології тоталітарної системи

МАРИНА ЮР

Анотація. Встановлено, що в межах ангажованого мистецтва соцреалізму, що відображувало доктрину тоталітарної системи, український живопис вирізнявся розмаїтими художніми експериментами. Показано, що художники, незалежно від обставин, прагнули до розвитку художньої форми, але через ідеологію радянської держави формувалася конвенціональний живопис, в якому визначальними була «геройка» та «ентузіазм» епохи.

Ключові слова: конвенціоналізм, соцреалізм, український живопис, художній експеримент, гетерогенна культура.

Постановка проблеми. 1920-ті роки означили творення нової політичної та культурної парадигми радянської держави, орієнтованої на «нову людину» — будівника комунізму. Під цим гаслом радянська влада узурпувала право на політичне, інтелектуальне, культурне, моральне життя громадян, руйнувала реальний та ментальний універсум. Мистецтво керувалося політично нав'язаним набором художніх протоколів, стало ангажоване, з'явився контроль за діяльністю митців. Ідейна та стилістична основа мистецтва соцреалізму повинна була формуватися, як пише Б. Лобановський, «загоном реалістів, перейнятих оптимізмом і вірою в побудову найсвітлішого майбутнього. Ця віра повинна була стати природною необхідністю, а тому й «усвідомленою» волею» [5, с. 14]. І далі відзначає: «Саме реалізм в уявленні ХІХ століття здавався найпридатнішим напрямом для розв'язання ідеологічних завдань. Майстри, віра яких вважалася беззаперечною, щодо об'єктивності видимого світу, могли створити живу, дохідливу модель майбутньої дійсності» [5, с. 14]. Розуміння мистецтва реалізму

ідеологами мало інший зміст: не художнє перетворення навколишньої дійсності, а утвердження через нього ідейного змісту. Натомість художня форма, її виразність, нівелювалася, тому зображення набували дещо «плакатного» стилю. Така конвенція з художниками мала формувати ідеологічну платформу, на якій зароджувалася нова культурна парадигма, — з пріоритетом ідейного, освітнього, «маскультурного» концептів. Тотальна нормативність визначала макрорівень конвенціональної моделі мистецтва, натомість на мікрорівні ці угоди мали менший вплив через індивідуальний творчий підхід художників до інтерпретації та імплементації цих нормативів у творах, що уможливлявало розмаїту стилістику, художню мову, вибраний ракурс розкриття теми тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському мистецтвознавстві мистецтво соцреалізму висвітлювали з двох протилежних боків. За часів радянської держави унормованою була позитивна оцінка діяльності партії та ролі її керманічів у мистецькому процесі, конвенціо-

нальному за суттю, з особливим пафосом відзначалися ювілейні виставки до різних дат, на яких центральними фігурами були «герої» робітничо-селянського гарту, публікувалися численні розвідки, статті, монографії, колективні праці, в яких фіксувалися здобутки митців в соцреалізмі. Особлива увага приділялася видовій і жанровій специфіці мистецтва, що реалізовано у п'ятитомній «Історії українського мистецтва» (К., 1967–1968), окремих виданнях В. Афанасьєва — «Український радянський живопис» (К., 1962), «Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві» (К., 1967), Ю. Белічка — «Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни» (К., 1980), П. Говді — «Українське радянське образотворче мистецтво» (1960), Я. Затенацького — «Український радянський живопис» (К., 1958), В. Фоменка — «Робітничий клас в українському радянському образотворчому мистецтві» (К., 1983), збірниках ІМФЕ АН УРСР за участю зарубіжних учених — «Мистецтво соціалістичних країн Європи на сучасному етапі» (К., 1981), «Єднання народів — єднання культур» (К., 1987) та інших.

За часів незалежності змінилась суть нарративу, в якому особливо підкреслювалася негативна роль тоталітарної (репресивної) системи у мистецькому процесі й, відповідно, у житті художників. Тут варто відзначити праці Б. Лобановського [5], О. Роготченка [10], О. Голубця [3], Л. Смирної [12] та інших, одностайних у своїй оцінці епохи — одновекторної (центробіжної) в управлінській політиці та різновекторної (гетерогенної) культурної. Виходячи з останньої тези, варто відзначити чисельність художніх практик митців, які в умовах визначеного пріоритетного методу створювали експериментальні, нові за формотворенням та композиційним рішенням твори, зрозуміло, й за змістом. Їх репрезентація не пов'язувалася з доктриною тоталітарної системи, тому не була доступна широкому загалу на виставках, натомість художники, які дотримувалися «соціального договору», мали преференції від владних структур, зокрема Спілки художників.

Мета статті — верифікація художніх та ідеологічних конвенцій у живопису 1930–1980-х років.

Виклад основного матеріалу. Конвенціоналізм (від лат. *convention*, пізн. лат. *conventionalis* — угода, договір) як філософське поняття постулює, що жодна теорія однозначно не детермінується досвідом. Його появу датують періодом античності, відтак і осмислення, яке продовжувалося в епоху Відродження. В подальшому, в роботах Е. Маха, П. Дюгема, А. Пуанкаре, розумілося, що це, за визначенням останнього, напрям у філософському тлумаченні пізнання, згідно з яким деякі з основних начал науки слід розуміти як конвенції, тобто умовно прийняті угоди, за допомогою яких вчені вибирають конкретний теоретичний опис явищ серед різних, але однаково можливих їхніх описів [4, с. 292]. На початку ХХ століття нові ідеї в науці призвели до сумнівів щодо логіки опису та відтворення дійсності науковими теоріями, тому встановлення прави відповідності до певних меж є результатом конвенції. В психології, культурології й інших гуманітарних науках експлікація терміну «конвенціональний» має такі значення, як «відповідно з прийнятим способом, моделлю, традицією», «той, що відноситься до конвенції», «прийняття певних практик або відносин». До мистецтва застосовують такі означення — «представлений в узагальненій або спрощеній формі», «символічному вигляді», «заснований на старих традиціях і конвенціях», «умовний», «звичайне мистецтво», «традиційне мистецтво», «пов'язаний з конвенцією, угодою».

Конвенціоналізм у мистецтві можна розглядати на макро- та мікрорівнях. На макрорівні він регулюється традиціями, соціально визначеними нормами, принципом несуперечності, на мікро- — творчістю художника, який у довільному «цитованні», «присвоєнні» значень зображенню, репрезентації творів має більше свободи у діалозі з соціумом. Наприклад, конвенція між художником і замовником є найбільш поширеним механізмом взаємодії і розвитку в історії мистецтва. Цей механізм існує від давніх

часів, що підтверджують такі артефакти, як, наприклад, «Скіфська пектораль» (золота царська пектораль з кургану Товста могила IV ст. до н. е.), виготовлена грецьким ювеліром на замовлення скіфського царя, отже визначити, до якої з культур відноситься пам'ятка, неможливо, оскільки в ній — явна угода майстра, з його знаннями й вміннями у технологічному виконанні виробу, з скіфським царем, для якого обов'язковими було втілення скіфської моделі культури. Конвенціоналізм особливого значення набув у мистецтві середньовіччя, коли церковні ієрархи визначали норми і правила написання біблійних тем та мотивів у техніці фрески чи іконопису. Зміна аскетичного трактування образів у середньовічному сакральному просторі на реалістичний у період Відродження, орієнтований на ідеали античності, визначає конвенціоналізм на наступні століття. Це стосується й епохи бароко, зокрема українського, система художніх розписів якої актуальна й в наш час. Ще один приклад конвенції пов'язаний з художньою освітою, насамперед академізмом, який унормував процес підготовки митців за класичними зразками античності, її міфології, у поєднанні з засадами класицизму, в період якого цей підхід був провідним. Деякі методи навчання з цієї системи застосовуються й у сучасній художній освіті (гіпсові статуї та поруддя), особливо на перших курсах. Звичайно, якійсь моменти у цьому підході вважають регресивними, але загалом конвенція уможливує співіснування різних методів, а вибір оснований на світоглядних засадах та соціально-психологічних уподобаннях.

У зв'язку з цим можемо говорити про пріоритетність підходів, методів, засобів виразу, просторової організації, образності та інших складових художнього творення, які визначаються конвенцією у той чи інший період, в тій чи іншій системі художник практик, в тому чи іншому авторському рішенні. Зважаючи на це, можемо розглядати конвенціоналізм у мистецтві стосовно часових періодів, а також творчості окремих майстрів, які діяли в межах визначеної па-

радигми, наприклад у соцреалізмі. Разом з тим, можемо говорити про те, що художники часто свідомо порушують всі конвенції, вибудовуючи свій діалог зі світом, оприявнюючи закриті та інтимні сфери буття. Це все питання етики та моралі у мистецтві. Разом з тим, створені художниками на основі перцепції та інтерпретації дійсності образи, як правило, не тотожні оригіналу, оцінка їх є релятивною, прийнятною у їхній реперції суспільством.

Аналіз Н. Гудменом [2] мистецтва як конвенціональної символічної системи відображає установку на загальнотеоретичні проблеми представлення, автентичності й визначення мистецтва як питань, що ставляться радше до осмислення об'єктів мистецтва, ніж до процесу їхнього створення або досвіду, вважає О. Оленіна [7, с. 7–8]. Він майже повністю зосереджує увагу на тому, що різні мистецтва можуть розглядатися як зібрання об'єктів мистецтва в різних модальностях і бути зрозумілі за образом і подобою мови як система символів [7, с. 8]. За Н. Гудменом, символізація в мистецтві пов'язана з ідентифікацією, а відтак впливом на свідомість суб'єкта.

Разом з тим, інший аспект у теорії конвенціоналізму стосується функціонування об'єкту (предмету чи речі) як твору мистецтва у певний час, а за інших обставин таким не є. Це пов'язано з функціонуванням об'єкту як символу, тому він ідентифікується як твір мистецтва. Відповідно, багато аспектів символу є значеннєвими в межах конкретного твору, реального функціонування або в сенсі метафори. Отже твір мистецтва репрезентує та символізує різні форми, об'єкти, речі, сприяючи пізнанню світу, його сприйняття у різний час. Тому естетичний досвід є досвідом пізнання, в якому превалюють певні символічні характеристики та оцінки творів мистецтва.

Розглядаючи механізм дії конвенції у мистецтві, зокрема живопису, зазначимо, що він пов'язаний з формальними та тематичними аспектами творів, які увиразнюють тенденції епохи, запити суспільства та соціальні цінності, маркуючи простір дії. Формальний рівень унаочнює семіотич-

ний процес в межах творчості художника, який довільно встановлює відповідність між річчю і символом, репрезентуючи, таким чином, його різні значення, наприклад, у таких «першоформах», як коло, квадрат, трикутних, візуалізованих у творах художників модернізму.

Інкони митці змінюють соціально нав'язані конвенції, залишаючись в культурному середовищі з його традиційним візуальним контентом. Культура залишає за собою право визначати й обмежувати художню діяльність митців, які не можуть діяти повністю незалежно від розуміння суспільством їхньої творчості, тому вони повинні декодувати твори мистецтва у зв'язку з загальноприйнятими канонами художньої репрезентації та відповідно традиційним очікуванням. Тому конвенція є результатом узгодження між художником та аудиторією, і знання конвенцій допомагає їй слідувати за певними аспектами художнього процесу та ігнорувати інші [1, с. 376].

Розглянемо, як функціонувала конвенціональна модель у живопису художників, що визначали розвиток мистецтва у період пануючого соцреалізму. Тут потрібно говорити про реалізацію здобутків авангарду у соцреалізмі та, власне, «ідеологізованого» реалізму. Реалізм за своєю основою синтетичний і нічого не виносить «за лапки»: ні характерів героїв, ні соціальних явищ, ні історичних або побутових драм [5, с. 15]. Соціалістичний реалізм номінативно з'явився у 1896 р. у Словенії, як метод у радянському мистецтві був проголошений 30 серпня 1934 року на Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників [9, с. 171]. Це дає підстави говорити про період 1919–1934 років як час об'єктивної дійсності у творах художників, оснований на раціональному її сприйнятті та інтерпретації, послуговуючись здобутками європейських художніх течій та напрямів, зокрема імпресіонізму, постімпресіонізму, експресіонізму, кубізму, кубофутуризму, російському конструктивізму, авангарду тощо, увиразнюючи ідею, зміст твору, еволюцію художньої форми. Митці фокусували свій погляд на буденному житті людей, прагнучи передати розмаїту

емоційну тональність створюваних живописних образів, що зумовлювало їх фрагментарність, кадрування, «вихоплення» з індустріалізованого простору. У художній інтерпретації дійсності митці творили власні естетичні концепції, що показово у творах К. Єлеви «Голова», В. Пурія «Портрет дівчини» (обидві — 1920), Й. Гуревича «Відпочинок» (1930). Особливості робочого процесу показові у роботах М. Рокицького «Каталі», О. Богомазова «Пилярі» (обидві — 1920), М. Попенко-Коханого «Кочегар», О. Петренка «Фабричне місто», І. Лисенка «Відкатники» (усі — 1927), К. Гвоздика «Селяни на полі», К. Богомазова «Тирсоноси» (обидва — 1929), С. Єржиківського «Будують», І. Пашина «Ковалі», Ю. Садиленко «Сталевари» (усі — 1930), Б. Крюкова «Будівничі п'ятирічки» (1931), Д. Власюка «Дніпрельстан», В. Вовченка «Колгосп. Наряд на працю» (обидві — 1932), Л. Крамаренка «Збирання врожаю» (1937) та ін. Ідентифікація «більшовизму» подана через образи червоноармійців, конвенціональні знаки — зірки, прапори, зброю, військові мундири, символізм червоного кольору, — що прослідковується в деяких з вказаних творів, а також роботах М. Савченко-Бельського «Червоноармієць» (1920), П. Мартинюка «Повалення самодержавства» (кінець 1920-х — початок 1930-х), В. Пальмова «За владу Рад!», О. Мізіна «Оборона Луганська», І. Падалки «Атака Червоної кінноти» (усі — 1927), В. Чалієнка «Антирелігійний карнавал» (1930–1931), О. Морданя «Єдиний фронт» (обидві — 1931), С. Йоффе «В тирі», Б. Крюкова «Авіапорт», П. Стівбуненко-Занченко «Зв'язок на Далекому Сході» (усі — 1932) та ін. Відображуючи зримий світ, митці розкривали його суть через метафору буття, її асоціативні зв'язки зі знаками й значеннями. Метафора переносить буття в часопростір символу, увиразнюючи таким чином образи з непрямим значенням. Саме цей метод уможлилював рецепцію та інтерпретацію дійсності митцями в іншій художній парадигмі, полишаючи за лаштунками агресивну ідеологію.

Такими ж були твори, що відображували одну із складових творення «нової людини», — про-

світництво, яке забезпечувалося власне високоосвіченою інтелігенцією та науковцями, що мали ярлик «буржуазного елемента». Правова освіта, вузькопрофільна, загальна, стали темами у роботах К. Гвоздика «Мітинг» (1920-ті), В. Хитька «Т. Шевченко серед селян» (1922), В. Седяра «В школі лікнепу» (1924–1925), А. Черкаського «Обід у полі», П. Носка «Серед кріпаків» (обидві — 1927); остання демонструє означену тезу, оскільки художник зобразив О. Пушкіна, що сидить під тином серед українських селян, на тлі хати-мазанки. Даний тип композиції стане найбільш поширеним у подальшому висвітленні «освітньої місії» Т. Шевченка, М. Горького та інших діячів, зокрема у роботах М. Глуценка «Розмова селян з Т. Шевченком», П. Кодьєва «Т. Шевченко на Україні. 1859 рік» (обидві — 1938).

В Україні у 1920-ті — на початку 1930-х організовуються різні мистецькі об'єднання (ліквідовані 1932 року): Товариство художників ім. К. К. Констанді (1922–1929), Асоціація художників Червоної України (АХЧУ, з 1923 року), Асоціація революційних митців України (АРМУ, з 1925 року), Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ, з 1927 року), Об'єднання молодих митців України (ОММУ, з 1929 року) та інші, декларацією яких було творення нового українського мистецтва, в якому соціальна спрямованість тем поєднувалась із національним контекстом. АХЧУ спиралося на реалістичні традиції, насамперед передвижників. Їх проваджували у своїй творчості Ю. Михайлів, Ф. Кричевський, К. Трохименко, І. Іжакевич, М. Самокиш, В. Коровчинський, М. Козик, Г. Світлицький, М. Жук, С. Прохоров, О. Кокель, О. Маренков та інші. Водночас АХЧУ «передбачала мистецьку співпрацю з літературними та театральними організаціями» [13, с. 68]. АРМУ проголошувала рівноправність та рівноцінність усіх видів мистецтва, приділяючи увагу «пошуку “універсальної” художньої форми, яка була б адекватною новому революційному змісту і водночас зважаючи на національні традиції й особливості запитів українських мас» [15, с. 5], що увиразнювали у своїй творчості М. Бойчук,

О. Богомазов, М. Бурачек, І. Врона, К. Гвоздик, В. Касіян, І. Падалка, В. Седляр, М. Рокицький, О. Павленко, В. Єрмилов, О. Хвостенко-Хвостов, М. Глущенко та ін. Незалежно від ідей та напрямів об'єднань, митці все ж таки дотримувалися власних творчих інтенцій, що часто призводило до «хибних» конфліктів, оскільки спільною метою їх було творення нового українського мистецтва, а «віра» в правильність політичного курсу обумовлювала конвенційність художніх практик.

Особливо це проявлялося у зображеннях індустріального пейзажу, зокрема Б. Яковлевим «Транспорт налагоджується» (1923), І. Липківським «Завод Дзержинського», «Червона домна», «Шоста домна» (усі — 1926), «Завод. Сталепрокатний цех» (1926–1927), К. Трохименком «Будують зимові бараки», «Там, де буде Дніпрельстан» (обидві — 1927), О. Симоновим «Ранок у Донбасі», К. Богаєцьким «Дніпробуд», Л. Смоленський «Нафтові вишки» (усі — 1930), Г. Світлицьким «Дніпробуд» (1932), Д. Шавикіним «Вокзал» (1937) та ін. В. Фоменко відмічає: «Над створенням пейзажів, в яких відбиваються риси нової радянської дійсності, на рубежі 20-х — 30-х років працюють художники С. Беседін, М. Козик, Л. Крамаренко, М. Міщенко, М. Рокицький, В. Седляр, різнопланово вирішуючи обрані пейзажні мотиви. Щоправда, у творах деяких художників ще давалася ознаки певна схематичність, а подекуди і прямолінійність, у підході до вирішення художнього образу» [14, с. 142–143]. В справі мистецького осягнення нової краси техніки, її гуманізації з позицій радянської людини визначну роль відіграла творчість О. Шовкуненка, який уміло підкреслював ідейно-художній зміст пейзажу [14, с. 144]. Зрозумілим було те, що існування паралельних світів — авторського та ідеологічного, — стало реальністю для усіх митців, лише їхня внутрішня конвенція із самим собою визначала рівень комунікації з радянською системою. Для багатьох це був спосіб виживання і обстоювання спрямування своєї творчості як соціалістичної, що також мало місце серед митців, але це не завжди було запобіжником для фізич-

ної розправи над ними, починаючи з 1937 року (як стало з М. Бойчуком та його учнями). Парадокс радянської ідеології, яка шукала опори у провідних митців різного фаху: для широкої репрезентації правильності вибраного курсу засобами мистецтва вона розвернула проти них репресивну машину, генеруючи тотальний страх придушуючи інакомислячих. Цьому процесу сприяло формування політики українізації — проголошений партією курс, з одного боку, визначив певну свободу творчості, а, з іншого, наприкінці 20-х років ХХ століття свободу творчості назвав «націоналізмом» [6, с. 146].

Якщо до початку 1930-х у живопису художників різних творчих уподобань превалювала художня інтерпретація дійсності, то після 1934-го відбувається вихолощення художньої ідеї та художньої форми, індустріалізація та мілітаризація як відгук на війну і революції стають провідними темами у мистецтві. Картина «Переможці Врангеля» (1934–1935) Ф. Кричевського показова у цьому плані: авторськими залишилися композиційні прийоми, ритмічна організація простору, але зміст розгортався в межах конвенціональності з яскравою демонстрацією дужих вояків-більшовиків на тлі червоного стягу та танку, біля якого — полегалі воїни Врангеля. Локальний колір, площинна трактовка намічають стилістику соцреалізму, а монументальність фігур — принципи героїзації. Революційні події 1905–1907 років відображає у картині «Підвіз провіанту до броненосця "Потьомкін"» (1934) Л. Мучник, де у реалістичній манері він змальовує взаємопідтримку страйкуючих у порту Одеси і бунтуючих проти влади моряків на броненосці. В авторській трактовці події переважає оптимістична тональність, яка, за ідеологічною доктриною, повинна бути присутня у творах як ідентифікатор ентузіазму епохи, її поступу й утвердження у свідомості радянської людини ідей високого гуманізму і патріотизму.

Цю ідеологічну сентенцію на українському ґрунті втілювали багато художників. У написаному Ф. Кричевським полотні «Шахтарська лю-

бов» (1935) присутнє чуття героїки у образі трудівника-шахтаря, але романтизм зустрічі з коханою передано через пластичне рішення природи у стриманій гамі. Митець дуже делікатно поєднав стилі соцреалізму та улюбленого реалізму. Таку ж «девізуалізацію» соцреалізму здійснив О. Шовкуненко у «Портреті стахановців фрезерувальників Одеського суднобудівного заводу Є. Рудашевського та К. Гейдріха» (1935–1936), приділивши увагу внутрішньому стану та настрою робітників, що позначилося у трактуванні їхніх постатей співвідношенням синіх та жовто-вохристих відтінків, але загальний соцреалістичний месидж — це усвідомлення своєї ролі у розбудові держави. Ця ж «девізуалізація» конвенціональної ідеї прослідковується у картині Г. Світалицького «Колгосп у цвіту» (1935), що передає неймовірну красу цвітіння дерев, кущів при вранішньому осяянні села, мешканці якого готуються до польових робіт. Як відзначає О. Роготченко, захоплення митця імпресіонізмом в цій картині змагається з запропонованою радянською тематикою, де коні, вантажівка та люди як обов'язковий атрибут нового стилю в зображенні «реального життя» сховані між весняних дерев з домінуючим білим кольором [10, с. 190]. Багатобарвність колориту, динаміка композиції, спрямований рух мас позначені у творах І. Шульги «Трактор в колгоспі», К. Трохименка «Кадри Дніпробуду» (обидві — 1937), М. Дерегуса «Хрущов серед колгоспників» (1940).

Власне, існуючу реальність 1920–1940-х років зображували багато відомих художників, не полишаючи свого виробленого стилю й звертаючись до засад модернізму. Цим вони зміщували акценти у художній та естетичній рефлексії, орієнтуючись на виразність стану портретованої особи чи пейзажу, що помічаємо у живопису К. Трохименка — «Над великим шляхом» (1926), «Квітучий травень» (1940) і «Весна» (1947), О. Шовкуненка — «Біля басейну» (1925), «Портрет дівчинки» (1926), «За шиттям» (1938) та інших. Певні теми вони інтерпретували в стилістиці соцреалізму як конвенції, прагнучи зберегти художню вираз-

ність творів, зокрема К. Трохименко — «На Тарасовій горі» (1935), О. Шовкуненко — «Портрет молдавської колгоспниці Декіци Фрунзе» (1937), С. Григор'єв — «У музичній школі» (1945), «Прийом до комсомолу» (1949), І. Штільман — «Осінь сонце» (1944), В. Костецький — «Портрет хлопчика» (1945), «Повернення» (1947) та інші. У 1940-х роках живопис Т. Яблонської вирізнявся неординарним художнім рішенням, її експеримент з різкими ракурсами в композиціях, виділення динамічного центру, поєднання світлотіньового та площинного моделювання форми, були тими новаціями, які репрезентували новий підхід, що показово в «Автопортреті в українському костюмі» (1946), картинах «У парку» і «Сон» (обидві — 1949) та інших роботах. Водночас мисткиня пише полотна, фіксуючи особливості робочого процесу, збагачуючи стилістику соцреалізму вальорами, широкою тоною градацією у передачі різних станів природи. Т. Яблонська ставила різні завдання — від увиразнення емоційного стану головного персонажу («Свинарка», 1948; «На птахофермі», 1949) до загальної панорами та масштабу дії, — що демонструє її високохудожнє полотно «Хліб» (1949), відзначене Сталінською премією.

Іншу тональність задавали митці, які розкривали опозицію «влада — людина», їхні протилежність і протиріччя, пафос і домінування однієї сторони, уніфікацію та самозречення — другої. Цей дуалізм у радянському соціумі був непереможний, і художники інтуїтивно виокремлювали з нього «допустимі» моменти буття і втілювали їх у живопису. Показова у цьому плані картина В. Костецького «Допит ворога» (1937), що збіглася в часі з іманентними процесами — арештами за сфальсифікованими справами представників української інтелігенції та діячів мистецтва, культури. Митець передав суть тоталітарної системи і людини в ній, укладаючись у конвенціональну модель. Тема «людина і система» неоднозначно сприймалася художниками, але була творчо реалізована рядом художників, які у масштабних полотнах «фіксували» виступ вождя чи партій-

них представників перед народом. Їхній монолог схвально сприймала робітничо-селянська аудиторія. Ця формула втілювалася у картині С. Прохорова «Виступ Серго Орджонікідзе в робітничому клубі» (1937). Автор увиразнив декламацію керівника на сцені зали, біля якої зібралися представники робітничого класу; простір марковано конвенціональними образами партійних діячів та атрибутами — червоні прапори, червоні хустини на головах жінок символізували приналежність до Держави Рад. Інші ракурси застосовано у написанні полотен П. Пархетом «І. В. Сталін на VIII сесії Верховної Ради СРСР» (1947), В. Хитриковим «В. І. Ленін на III з'їзді комсомолу» (1952) та інших. Портретування вождів також було невід'ємною художньою практикою у соцреалізмі, ідейно закладався принцип возвеличення, «місіонерства», визначної ролі у будівництві Країни Рад. Відповідно до цього вибирався ракурс знизу вгору для написання образу чи фігури, що надавав пафосності, масштабності портретованій особі. Як приклад відзначимо твори В. Пузиркова «Портрет Й. В. Сталіна» (1948), С. Кириченка «Й. В. Сталін» (1949), Г. Меліхова «М. О. Щорс на прийомі у В. І. Леніна» (1951), М. Кривенка «За ленінським мандатом» (1962–1967), М. Божія «Двадцятий вік» (1964–1967), Ю. Луцкевича «Ленін в Розливі» (1967), К. Ломикіна «В президії» (1969), К. Філатова «В. І. Ленін» (1969–1970) та інші. Варіації образів незмінно розкривають у метафоричній формі ідею «ідеального світу», хоч і утопічного, що був одночасно частиною існуючої реальності.

У другій половині ХХ століття риторика об'єктивізму у живопису доповнюється інноваційними за репрезентацією ідеї, змісту та образного ладу прийомами, які будують у творах дискурс на концептах пам'яті, нації, української культури. Епоху уніфікованої людини частково змінює вияв її етнічної приналежності. Яскраво це проявилось в кінці 1940-х, зокрема у творі К. Трохименка «О. М. Горький читає твори Т. Г. Шевченка селянам у Мануїлівці» (1947), де навколо головного персонажу стоять та сидять міс-

цеві селяни, жінки в українських строях. Національний контекст К. Трохименко увиразнював і у шевченкіані, яка займала одну з головних його візій. Митець створював картини за мотивами біографічних сторінок Т. Шевченка — «На Тарасовій горі» (1935), «Тарас Шевченко і Енгельгардт» (1939), «Т. Г. Шевченко на Чернечій горі» (1954), «Вечір на Тарасовій горі» (1963), «Т. Г. Шевченко в Каневі» (1963–1964), «Тарас шукає свою долю» (1964), а також його поезій — «Катерина» (1954), «Стоїть гора високая» (1964). Національний аспект у творах художники виражали через метафору, символи і знаки, завуальовуючи смисл і значення подій. О. Артамонов у творі «Партизанка» (1967), зобразив дівчину біля калини у засніженому лісі, за нею стежкою йдуть вояки. Калина — один із символів України, власне, як і образ дівчини-партизанки, яка означає її постійну боротьбу за незалежність. В. Чеканюк у картині «За землею» (1967) зобразив традиційний інтер'єр української селянської хати, в якій біля столу сидить чоловік й готує зброю для походу, за ним — син і дружина з вузликом харчів на дорогу. Використавши контражур, митець об'єднує постаті, вибудовуючи вертикаль роду, а стримана холодна гама передає сум, глобальну драму українського народу — постійну боротьбу за рідну землю, що є актуальною й сьогодні.

Тема війни особливо гостро постала у картинах післявоєнного періоду; художники зображували різні військові події, життя, трагедії, утримуючись в рамках соцреалізму чи експериментуючи з художньою формою та ракурсом у композиції, колористиці у виразі реального та ірреального. Саме на експериментальній основі написано полотно Ю. Луцкевича «Смерть у бою» (1969), в якому він застосував експресіоністичну манеру, зобразивши трьох воїнів на конях, в одного з яких влучила куля. Поєднання метричного та дискретного ритму, різного за напрямком руху форм, формувало нову рецепцію конвенціональної теми. Постімпресіоністичні риси присутні у образному вирішенні В. Одайником «Червоної кузні» (1972), символізм став основою ви-

разу ідеї картини В. Гуріна «Мій батько» (1973). Це картина-спогад, який хотів візуалізувати митець, оприявнюючи постать батька, що мав повернутися з війни. Два світи — реальний та ірреальний — перетнулися в художньому просторі твору, їх органічно поєднує момент, коли батько у військовій формі з мішком, який скинув з плеча, відкриває двері хати і заходить. Для В. Гуріна концепт пам'яті став одним із аспектів символізації художніх візій, зокрема у картині «Квіти вам, переможці» (1975), «За нашу перемогу!» (2005). До концепту пам'яті також апелювали у роботах «Весна 1945 року» (1960) Г. Меліхов, «Незабуте» (1963) А. Пламеницький, «1918-й рік» Ю. Єгоров, «Війна» (1970) О. Лопухов, «Двоє» (1970-і) Г. Неледва, «Безсмертя» (1973) Т. Голембієвська, «Батько» (1975) К. Ломикін, «Дев'яте травня» (1983–1984) В. Одайник тощо.

Важливим у творчості художників була тема сучасного їм повсякденного життя, а також власного світовідчуття у ньому. Яскраві події життя Т. Яблонська увиразнила у картинах «Весна» (1950), «На Дніпрі» (1952), «Влітку», «Над Дніпром», «Ранок» (усі — 1954), поєднуючи стилістику соцреалізму і реалізму. Натомість, розробляючи новий принцип в інтерпретації художньої форми з посиленням площинного трактування, вона писала твори, акцентуючи увагу не на епічності, а на моменті, «вихоплюючи емоцію», — «Весна» (1951), «Простудилася» (1953), «Портрет доньки» (1956), «Близнюки» (1958), «Мати» (1960). За своєю натурою Т. Яблонська — експериментатор, вона змінювала теми, стилістику, манеру. Можна сказати, що з 1960-х вона відходить від реалізму і соцреалізму, працює з простором та часом, художньою формою у ньому, шукає співвідношення локального кольору та площини, трансформує імпресіоністичний та постімпресіоністичний метод для виразу екзистенційного, трансцендентного. Зокрема, Ф. Серс відзначав близькість між утопією та трансцендентністю, яка перетворює мистецтво у безцінний досвід трансгресії людських можливостей [11, с. 117]. Все це говорить про світоглядні засади творчості Т. Яблонської, широту

її мислення й бачення, сміливість до досягнення нового, нетипового, неоднозначного.

Художній концепт «життя» був актуальним у мистецтві соцарту, водночас він надавав художникам можливості для творчих пошуків та експериментів, особливо це проявилось у портретуванні дітей, рідних, зображенні зустрічей, подій, що спостерігаємо у творах Л. Ляхович «Діти», А. Широкова «У родині» (обидві — 1954), М. Божія «Подруги» (кінець 1950-х), А. Вовка «Молодь Каховки», С. Лисенка та Г. Толпекіна «У травні» (обидві — 1957), В. Чеканюка «Перше знайомство» (1960), Є. Усікова «Літо» (1961), В. Петухова «Весняні кольори» (1961–1963), С. Григор'єва «Портрет Петра Панча» (1967), його ж «Пізня осінь» (1968), В. Гуріна «Весінне гуляння на Дніпрі» (1969) та інші. Митці означували у втілених образах певний стійкий стан дійсності, прагнули протиставити ритму, динаміці реального життя спокій і статику художньої ілюзорності.

Варто зауважити, що у 1950–1980-х роках паралельно з ідейним реалізмом як провідним творчим методом розвивалися інші тенденції у живопису, митці прагнули пізнати ширше світ, глибше зрозуміти свою культуру, осмислити свою історію — все це змінювало і розширювало тематику творів, формуючи поліфонію художнього мислення та полістилізм втілення ідей. Окрім жанрового живопису, митці звертаються до пейзажу та натюрморту, приділяючи увагу смислу та значенням, на яких вибудовується дискурс. Назвемо декілька таких творів: «Натюрморт у гуртожитку» В. Пасівенка, «Натюрморт з іграшками» В. Патики (обидва — 1968), «Урожайні поля» В. Монастирського, «ВДНХ» Я. Мацієвського (обидва — 1965), «Тополі. На бульварі Шевченка в м. Києві» Б. Піаніди (1967) та інші.

Конвенціоналізм поставав у темах, що відображували сучасну дійсність та сучасників; митці увиразнювали образи будівельників, що відбудовували країну після руйнувань війни, сталеварів на заводах, механізаторів та представників багатьох професій того часу; разом з тим незмінною була тема героя у війні та революціях. Соцреалізм охоплював теми шевченкіани, у портретному жанрі — образи діячів української культури та мистецтва, історичні персоналії. Як зауважує О. Роготченко, «...прослідковувався відхід від масового використання тем громадянської та вітчизняної воєн. Військова тематика стала прерогативою обраних митців, серед яких переважну більшість становили керманічі мистецтва різних рівнів» [8, с. 158].

Отже, із охарактеризованого періоду 1920–1980-х років розвитку українського живопису можемо зробити висновок, що художники, незалежно від обставин, прагнули до розвитку художньої форми, але через ідеологічні конвенції радянської держави формувалася ситуація, в якій неможливо було працювати вільно. Тому для когось конвенціоналізм був вимушений у творчому поступі, а для когось — був тією формою творчої реалізації, яка забезпечувала від тотальної цензури, репресій і забуття. За часів радянської держави мистецтвознавці досить позитивно оцінювали роль партії та її керманічів у розвитку мистецтва, зокрема живопису, що мало посилювати «ентузіазм епохи» та увиразнювати її будівників. Натомість сучасні рецепції спадку соцреалізму й його оцінки мистецтвознавцями дають зовсім іншу картину, показуючи правдиву історію формування конвенціонального за суттю і художнім виразом живопису, як і мистецтва загалом.

Література

1. Pariser David A. Conventionality // Encuclopedia of creativity / Editirs-in-Chief Mark A. Rumco, Steven R. Pritzker, Volume 1. San Diego, Calif.: Academic Press, Akademic Press, 1999. P. 373–383.
2. Goodman N. Languages of Art An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis: Hackett Publishing Compani, Inc, 1976. 277 p.
3. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Л.: Академічний експрес, 2001. 152 с.: іл.
4. Конвенціоналізм // Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (голова редколегії) та ін.; А. В. Озадовська, Н. П. Поліщук (наукові редактори); І. О. Покаржевська (художнє оформлення). Київ: Абрис, 2002. С. 292–293.
5. Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов: від джерела соцреалізму до 1980-х років // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент / Авт. проекту Ю. Манійчук. К.: Поліграфкнига, 1998. 320 с.: іл.
6. Огнева Т. Радянська тоталітарна система та українська інтелігенція // Відбиток часу у дзеркалі буття: монографія. К.: Академвидав, 2008. 216 с.: іл.
7. Оленіна О. Мистецтво в контексті соціально-гуманітарного дискурсу // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2012. Вип. 41. С. 3–11.
8. Роготченко О. Образотворче мистецтво України 1940–1960-х років: шляхи розвитку й художньо-стильові особливості / Дис. ... д-ра мистецтвознав.: 26.00.01 / аНМА України ім. П. І. Чайковського. К., 2018. 488 с.
9. Роготченко О. Нове прочитання соцреалістичної доктрини як обов'язкового стилю художнього життя до- і повоєнної доби СРСР — УРСР // Мистецтвознавство України: [зб. наук. праць] / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2014. Вип. 14. С. 169–174.
10. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. К.: Фенікс, 2007. 608 с.: іл.
11. Серс Ф. Вдохновение под подозрением // Тоталитаризм и авангард: В преддверии запредельного / пер. с англ. Дубин С. Б. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 336 с.
12. Смирна А. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: монографія / І-нт проблем сучасного мистецтва НАМ України. К.: Фенікс, 2017. 480 с.: іл.
13. Сокирко А. Створення та діяльність асоціації художників Червоної України (1923–1932 роки) // Сторінки історії: збірник наукових праць. 2017. Вип. 43. С. 66–73.
14. Фоменко В. Краса рукотворного світу // Робітничий клас в українському радянському образотворчому мистецтві. К.: Наукова думка, 1983. 183 с.: іл.
15. Шейко В. Формування об'єднань художників України у 20-х рр. ХХ ст. // Культура України: зб. наук. праць. / ред. В. М. Шейко. Х.: ХДАК, 2012. Вип. 39. С. 4–15.

References

1. Pariser David A. Conventionality // Encuclopedia of creativity / Editirs-in-Chief Mark A. Rumco, Steven R. Pritzker, Volume 1. San Diego, Calif.: Academic Press, Akademichny`j ekspres, 1999. P. 373–383.
2. Goodman N. Languages of Art An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc, 1976. 277 p.
3. Golubez` O. Mizh svobodoyu i totalitary` zmom: my` stecz` ke seredovy` shhe L` vova drugoyi polovy` ny` XX stolittya. L.: Akademichny`j ekspres, 2001. 152 s.: il.
4. Konvencionalizm // Filosofo` ky` j ency` klopedy` chny` j slovny` k / V. I. Shy` nkaruk (golova redkolegiyi) ta in.; L. V. Ozadovs` ka, N. P. Polishhuk (naukovi redactory`); I. O. Pokarzhevs` ka (xudozhnye oformlennya). Ky` yiv: Abry`s, 2002. S. 292–293.
5. Lobanovs` ky` j B. Ukrayins` ky` j zhy` vopy` s u labetax perebudov: vid dzherela socrealizmu do 1980-x rokiv // Realizm ta socialisty` chny` j realizm v ukrayins` komu zhy` vopy` su radyans` kogo chasu: Istoriya. Kolekciya. Eksperty` ment / Avt. proektu Yu. Manijchuk. K.: Poligrafkny` ga, 1998. 320 s.: il.
6. Ogn'yeva T. Radyans` ka totalitarna sy` stema ta ukrayins` ka inteligenciya // Vidby` tok chasu u dzerkali buttya: monografiya. K.: Akademvy` dav, 2008. 216 s.: il.
7. Olenina O. My` steczstvo v konteksti social` no-gumanitarnogo dy` skursu // Ky` yivs` ke muzy` koznavstvo. Kul` turologiya ta my` steczstvoznavstvo: zb. st. / Nacz. muz. akad. Ukrayiny` im. P. I. Chajkovs` kogo, Ky` yiv. in-t muzy` ky` im. R. M. Gliyera. Ky` yiv, 2012. Vy` p. 41. C. 3–11.
8. Rogotchenko O. Obrazotvorche my` steczstvo Ukrayiny` 1940–1960-x rokiv: shlyaxy` rozvy`tku j xudozhn` o-sty` l` ovi osoby` vosti / Dy` s. ... d-ra my` steczstvoznav.: 26.00.01 / NMA Ukrayiny` im. P. I. Chajkovs` kogo. K., 2018. 488 s.
9. Rogotchenko O. Nove prochy` tannya socrealisty` chnoyi doktry` ny` yak obov` yazkovogo sty` lyu xudozhn` ogo zhy` ttya do- i povoyennoyi doby` SRSR — URSR // My` steczstvoznavstvo Ukrayiny`: [zb. nauk. prac`] / In-t problem suchas. my` stecz. NAM Ukrayiny`. Ky` yiv: Feniks, 2014. Vy` p. 14. S. 169–174.
10. Rogotchenko O. Socialisty` chny` j realizm i totalitary` zm / Insty` tut problem suchasnogo my` steczstva NAM Ukrayiny`. K.: Feniks, 2007. 608 s.: il.
11. Sers F. Vdohnovienie pod podozreniem // Totalitarizm i avangard: V preddverii zapredelnogo / per. s angl. Dubin S. B. M.: Progress-Traditsiya, 2004. 336 s.
12. Smy` rna L. Stolittya nonkonformizmu v ukrayins` komu vizual` nomu my` steczstvi: monografiya / I-nt problem suchasnogo my` steczstva NAM Ukrayiny`. K.: Feniks, 2017. 480 s.: il.
13. Soky` rko A. Stvorennya ta diyal` nist` asociaciyi xudozhny` kiv Chervonoyi Ukrayiny` (1923–1932 roky`) // Storinky` istoriyi: zbirny` k naukovy` x prac`. 2017. Vy` p. 43. S. 66–73.
14. Fomenko V. Krasa rukotvornogo svitu // Robitny` chy` j klas v ukrayins` komu radyans` komu obrazotvorchomu my` steczstvi. K.: Naukova dumka, 1983. 183 s.: il.
15. Shejko V. Formuvannya ob` yednan` xudozhny` kiv Ukrayiny` u 20-x rr. XX st. // Kul` tura Ukrayiny`: zb. nauk. prac`. / red. V. M. Shejko. X.: XDAK, 2012. Vy` p. 39. S. 4–15.

Юр М. В. Конвенціональна живопись як форма отраження идеологии тоталитарной системы

Аннотация. Установлено, что в пределах ангажированного искусства соцреализма, которое отображало доктрину тоталитарной системы, украинская живопись отличалась разнообразными художественными экспериментами. Показано, что художники, независимо от обстоятельств, стремились к развитию художественной формы, но из-за идеологии советского государства формировалась конвенциональная живопись, в которой определяющими была «героика» и «энтузиазм» эпохи.

Ключевые слова: конвенционализм, соцреализм, украинская живопись, художественный эксперимент, гетерогенная культура.

Yur M. V. Conventional painting as a form of reflection of the ideology of a totalitarian system

Abstract. It was found that within the biased art of social realism, which reflected the doctrine of the totalitarian system, Ukrainian painting was distinguished by a variety of artistic experiments. It is shown that artists, regardless of the circumstances, sought to develop an artistic form, but because of the ideology of the Soviet state, conventional painting was formed, in which the «heroics» and «enthusiasm» of the era were decisive.

Keywords: conventionalism, social realism, Ukrainian painting, artistic experiment, heterogeneous culture.