

Історичне значення АРМУ за часів НЕПу та українізації The historical significance of the ARMU during the NEP and Ukrainization

АНДРІЙ СИДОРЕНКО

Кандидат мистецтвознавства,

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,

Старший науковий співробітник відділу новітніх технологій
sydorart@gmail.com

ANDRIY SYDORENKO

Candidate of Art Studies (Ph.D.),

Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine,

Senior Researcher of the Department of New Media Art
orcid.org/0000-0002-3787-2430

Анотація. У статті досліджено обставини заснування Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ), її програмні принципи та значення в історії українського мистецтва другої половини 1920-х — початку 1930-х років. Проаналізовано культурно-політичні причини та наслідки введення НЕПу, українізації, колективізації та реформи художньої освіти в УСРР, а також зміни, які відбувалися після переходу влади в СРСР від В. Леніна до Й. Сталіна. Виявлено, що АРМУ засновано на тлі загострення конкуренції осередків лівих та правих ухилів мистецтва, а також появи філіалів російських об'єднань АХРР (Асоціації художників революційної Росії) та ЛЕФ (Лівий фронт мистецтва) в УСРР. Показано, як зв'язок АРМУ із Київським художнім інститутом (КХІ), його ректором, викладачами та студентами вплинув на формування широкої програми цього об'єднання, яка проголошувала рівність всіх видів образотворчого мистецтва та дизайну. Проаналізовано, як постанови компартії та особливості культурної політики в галузі образотворчого мистецтва в УСРР за часів О. Шумського та М. Скрипника впливали на діяльність мистецьких об'єднань та АРМУ зокрема. Проаналізовано висловлювання ідеологів АРМУ І. Врони і В. Седяра щодо реалізму та діяльності російського об'єднання АХРР в УСРР. Виявлено, які наслідки мало згортання НЕПу й українізації та боротьба з формалізмом для АРМУ та її членів.

Ключові слова: Асоціація революційного мистецтва України, АРМУ, українізація, НЕП, український модернізм, український авангард.

Актуальність проблеми. Дослідження АРМУ в історичному контексті обумовлено потребою у заповненні прогалин в знаннях про мистецькі об'єднання українського модернізму 1920-х років. Потребує додаткової уваги дослідження взаємозв'язків окремих історичних фактів та біографій, які зумовили появу АРМУ саме в період НЕПу та українізації та як це вплинуло на її програмні тези.

Мета статті — реконструювати історичне значення АРМУ в поширенні проєвропейських антиколоніальних настроїв та модерністського руху в Україні в часи НЕПу та українізації.

Аналіз останніх досліджень та публікацій, які висвітлюють діяльність АРМУ, виявив, що більшість

з них видана в Україні. АРМУ переважно розглядається в контексті біографій його членів або побіжно в рамках більш широких культурно-історичних тем. В радянські часи АРМУ найбільше висвітлювали В. Афанасьєв, Ю. Белічко, І. Врона та В. Седляр. Після розпаду СРСР змістовні дослідження АРМУ містять наукові праці Я. Кравченка, О. Ковальчука, М. Криволапова, У. Мельникової, Г. Романенко, А. Сокирко та Л. Соколюк.

Якщо М. Криволапов, Г. Романенко та А. Сокирко розглядають АРМУ більше в культурно-історичному вимірі, то в наукових працях О. Ковальчука, У. Мельникової, Л. Соколюк та Я. Кравченка домінує мистецтвознавчий підхід. Дуже мало

згадувань про АРМУ в дослідженнях зарубіжних авторів, присвячених історії української культури та мистецтва. Варто також зазначити, що досі існує потреба в обґрунтуванні значення АРМУ в процесі поширення модерністського руху в образотворчому мистецтві та антиколоніальних проєвропейських настроїв серед української творчої інтелігенції у 1920-х роках.

Виклад основного матеріалу. Заснування АРМУ відбувалося у суперечливий період часткової лібералізації культурного життя між червоним терором та сталінськими репресіями. Причини та вплив цієї лібералізації, пік якої припадає на середину 1920-х років, не є в повній мірі проаналізованими в контексті історичної ролі АРМУ, тому варто зупинитись на них окремо.

Перш за все слід зазначити, що після встановлення радянської влади на території України більшовики намагались якомога швидше усунути продрозкладку кризу та відновити промисловість після наслідків Першої світової війни та визвольних змагань [1, с. 45]. Однак методи військового комунізму, а саме продрозкладка та примусова експропріація власності селян, замість очікуваної більшовиками користі вводили економіку в глибоку кризу. Голод почав загрожувати не тільки населенню, а й червоній армії, а це вже стало небезпечним для існування радянської влади, крім того зростала кількість недоволених новим режимом, особливо серед селян, яких численно було більше, ніж військових та пролетарів, на яких спиралась більшовики. З цих причин В. Ленін був вимушений відкласти свої військово-комуністичні експерименти та запровадити на територіях окупованих більшовиками Нову економічну політику (НЕП), яка частково відновила ринкові відносини, допомогла залучити іноземну гуманітарну допомогу та інвесторів [1, с. 36, 41].

Попри те, що це ідеологічно суперечливе рішення виявилось ефективним, оскільки дало поштовх до економічного та культурного розвитку, значна частина більшовиків була розчарована, адже вважала запровадження НЕП ідеологічною поразкою комуністичних принципів перед капіталістичними [1, с. 39, 42].

Початок 1920-х років став періодом зміни влади, яку В. Ленін у зв'язку із хворобою стрімко втрачав, а Й. Сталін, навпаки, ставав одноосібним диктатором. Користуючись своїм повноваженням впливати на склад комуністичної партії, Й. Сталін оновив її таким чином, що це дозволило йому за підтримки вірних йому більшовиків подолати інших претендентів на керівництво: Л. Троцького, Л. Каменєва, Г. Зінов'єва тощо. Зміцнення його диктатури відбувалося поетапно, відповідно до його перемог над лідерами різних ухилів всередині компартії, тому згортання НЕПу та лібералізації суспільних відносин розтягнулося у часі аж до кінця 1920-х років [1, с. 254].

Ще до смерті В. Леніна компартія прийняла кілька рішень, які в часи правління Й. Сталіна були скасовані або повністю знівельовані. Йдеться про статус України як окремої республіки в складі СРСР та про українізацію.

Поставши перед фактом, що чисельність росіян не набагато перевищує чисельність інших народів на територіях, підконтрольних радянській владі, її керівники дійшли до думки, що лояльності неросійськомовного населення до комуністичної ідеології легше буде досягти політикою коренізації, яка в Україні називалась «українізацією». Окрім переказу радянської пропаганди різними мовами, коренізація передбачала, що у місцевій виконавчій владі та партійних структурах має побільшати представників різних етнічних та мовних меншин. Крім того, планувалось, що зазначені дії допоможуть швидше ліквідувати неписьменність, адже навчити людей писати легше тією мовою, якою вони вже спілкуються [1, с. 88–89].

Розуміючи також, що в Україні у зв'язку із її географічним розташуванням (на кордоні із європейськими капіталістичними країнами) потенційно може виникнути нова війна із західними державами, керівництво радянської влади дійшло до думки, що рішення про збереження УСРР як окремої республіки в складі СРСР та українізація стануть запобіжниками, які не дозволять ворогам більшовиків заручитись підтримкою всіх, хто підтримував національно-визвольний рух українського

народу [1, с. 83]. Крім того, В. Ленін не втрачав надію на всесвітню пролетарську революцію і згаданий вище статус УСРР в його планах мав стати показовим прецедентом для комуністичних рухів на Заході, доказом того, що країни, в яких вони переможуть, з допомогою більшовиків зможуть приєднатись до СРСР в статусі республік, не втративши при цьому ні своєї мови, ні особливостей національної культури.

Про позитивний вплив поєднання НЕПу та українізації в УСРР свідчить поява великої кількості нових україномовних періодичних видань та активізація авангарду у літературі, театрі, кіно, архітектурі та образотворчому мистецтві [2, с. 67]. Однак не тільки НЕП та українізація вплинули на активізацію авангарду в УСРР. Визначну роль у цьому відіграла і конкретна особистість, а саме нарком освіти РСФРР А. Луначарський, який у той період мав найбільші управлінські повноваження в сфері освіти та культури на всій території, підконтрольній більшовикам.

За час його діяльності з 1917 по 1929 рік він запустив реформу художньої освіти, в розробці та імплементації якої взяло участь багато діячів лівого ухилу мистецтва¹ [3, с. 188]. В Україні згадану реформу підтримали М. Бойчук, О. Богомазов, В. Меллер, А. Петрицький, М. Прахов та інші. У відповідності до неї у 1922 році Українська академія мистецтв (УАМ) реорганізувалася у Київський інститут пластичних мистецтв (КІПМ), а у 1924 році — у Київський художній інститут (КХІ), на чолі якого постав І. Врона [4, с. 36]. Реформа художньої освіти, за задумом А. Луначарського, мала допомогти зблизити мистецтво та виробництво, тобто сприяти появі нових спеціалістів: дизайнерів та інженерів-винахідників, які зможуть підвищити ефективність праці, поліпшити якість, зручність та зовнішній вигляд нових речей побуту. Така мета реформи була викликана

прагматичною потребою швидко відновлювати промисловість після війн і, відповідно, вимагала збільшення уваги в художніх закладах до викладання технічних дисциплін та зменшення значення традиційних, таких як малювання, живопис, графіка, скульптура. В результаті затребуваними в ролі викладачів стали фізики, хіміки, інженери, а також художники модерністського спрямування, які зазвичай легко оперували як фігуративними, так і абстрактними формами, що виявилось корисним у створенні програм з технічної естетики та конструювання [3, с. 31]. Однак реформа зустрічала не тільки підтримку, а і рішучий протест, особливо з боку представників реалістичної школи, які відчували себе найбільш постраждалими від неї.

Ці обставини поглибили конфронтацію прибічників лівого та правого ухилів в мистецтві по всьому СРСР та підштовхнули їх до створення відповідних мистецьких об'єднань для захисту своїх інтересів. На теренах СРСР з 1922 року така ідеологічна боротьба в образотворчому мистецтві найгостріше виокремилась між об'єднаннями ЛЕФ та АХРР. Але врешті їхня конкуренція розповсюдилась і в Україні. Так, вже з 1923 року почали з'являтися осередки АХРР в Харкові та Полтаві. У 1924 році в Одесі був заснований Юго-ЛЕФ [3, с. 70, 285].

Особливо активною в цьому напрямі виявилася АХРР, яка претендувала на розширення свого впливу саме як російського об'єднання на території України. Ще кілька років — і філіали АХРР могли б з'явитись у всіх найбільших містах УСРР, а митці українського походження автоматично ставали б російськими, але на заваді стала поява українських республіканських об'єднань: спочатку АРМУ (1925 р.), а потім АХЧУ² (1926 р.), ОСМУ³ (1927 р.), УМО⁴ (1929 р.) та ОММУ⁵ (1929 р.). Ці об'єднання, що представляли досить широкий

¹ Лівий ухил мистецтва — мистецький рух, адепти якого відкидали реалізм і академічні принципи викладання та підтримували продовження творчих пошуків, розпочатих модерністськими течіями кінця XIX — початку XX ст.

² АХЧУ — Асоціація художників Червоної України.

³ ОСМУ — Об'єднання сучасних митців України.

⁴ УМО — Українське мистецьке об'єднання.

⁵ ОММУ — Об'єднання молодих митців України.

діапазон напрямів та течій, змогли акумулювати в своїх лавах більшість українських професійних митців.

Сприятливим фактором в створенні цих об'єднань виявились художні навчальні заклади, такі як КХІ, МХКТ⁶, ОПОМ⁷, ХХТ⁸ тощо. Саме вони забезпечили швидке їх наповнення новими членами з числа викладачів та студентів у великих містах України. В заснуванні АРМУ вирішальним став КХІ, який з 1924-го по 1930 рік очолював ректор І. Врона [5, с. 340]. Всього лише за рік до створення АРМУ І. Врона встиг запросити до викладання П. Голубятникова, В. Пальмова, І. Пещинського, В. Татліна, М. Тряскіна та інших митців, які перед цим працювали в РСФРР [6, с. 23–26], чим значно підсилив спільноту лівого ухилу в КХІ, в якій до цього вже були: О. Богомазов, М. Бойчук, В. Меллер, С. Налепинська-Бойчук, Є. Сагайдачний, А. Таран та інші.

Заснування АРМУ відбулося у Києві 25 серпня 1925 року [7, арк. 47], і вже 30 листопада того ж року [8, арк. 2–3] був затверджений статут, який підписали М. Бойчук, Б. Кратко, В. Меллер, Є. Сагайдачний, В. Седляр, А. Таран, В. Татлін та інші митці [9, с. 78], серед яких були переважно викладачі КХІ [10, с. 39–40]. Ідеологічним та організаційним ядром асоціації були І. Врона, М. Бойчук, В. Седляр та П. Горбенко.

З 1926 року починається формування регіональних філій у Харкові, Одесі, Дніпропетровську та Артемівську. За даними дослідниці А. Сокирко: «На початок 1926 року до АРМУ вже входило більше 100 осіб. На чолі Асоціації були: голова Центрального та Київського Бюро — І. Врона; відповідальний секретар — В. Седляр; заступник голови — Б. Кратко; Бюро Київської філії: І. Врона, П. Горбенко, Б. Кратко, В. Седляр, А. Таран, М. Бойчук, В. Татлін; Бюро Харківської філії: М. Бурачек, П. Горбенко, О. Довженко, Дрюченко, Шаропов [М. Шаронов]; Бюро Одеської філії: М. Жук, М. Сирота, Г. Довженко, Є. Шатов, Г. Комар; Бюро

осередку Артемівська: Матвієнко, Літвер» [11, с. 125]. Також членами асоціації пізніше стали І. Бабій, Ж. Діндо, М. Глушенко, В. Єрмілов, О. Хвостенко-Хвостов та інші.

За словами наркома освіти М. Скрипника: «...коли б не було АРМУ, не було б дальшого шляху розвитку, не було б взагалі інших шляхів. АРМУ відіграло велику роль. Воно виступило на розпорошене поле образотворчого мистецтва і викинуло гасло об'єднання — там, де спершу нічого не було» [12, с. 182]. Справді, на відміну від Росії, в Україні з 1917 по 1924 рік не з'явилось жодного мистецького об'єднання республіканського значення і очевидно, що це гальмувало розвиток художнього життя в УСРР. Однак, варто зазначити, що потреба у створенні таких об'єднань виникла саме в умовах відміни капіталістичних відносин.

Якщо до революції митці мали змогу продавати свої твори приватним колекціонерам, отримувати допомогу від меценатів та товариств, то з приходом радянської влади джерела їх доходів стали повністю залежати від працевлаштування та державних замовлень. Навіть в часи НЕПу держава через підконтрольні їй структури залишала за собою монополне право на дозвіл проведення виставок та придбання творів мистецтва. Вільний ринок образотворчого мистецтва в цей період вже не міг би відновитись на дореволюційному рівні, адже після більшовицьких погромів часів червоного терору проти так званих «ворогів пролетаріату» та конфіскації майна заможних сімей, більшість колекціонерів або емігрували за кордон, або були знищені.

Таким чином, у нових політ-економічних умовах становище митців залишалося досить невизначеним. Лише найбільш авторитетні митці та їх одностайні мали змогу працювати викладачами в закладах художньої освіти та виконувати державні замовлення. Всі інші опинились у досить скрутному становищі випадкових підробітків. Виставкова діяльність із державними закупівлями теж була рідкістю.

В таких умовах у митців просто не було іншого шляху, крім об'єднання для консолідованого

⁶ МХКТ — Межигірський художньо-керамічний технікум.

⁷ ОПОМ — Одеський політехнікум образотворчих мистецтв.

⁸ ХХТ — Харківський художній технікум.

захисту своїх інтересів. Прототипами більшості республіканських художніх об'єднань до 1925 року були Пролеткульт⁹ та Робмис¹⁰, однак вони були організаціями надто широкого профілю і переважно сприяли діяльності літераторів, театралів та музикантів. Крім того, Пролеткульт, який особливо підтримував творчу самодіяльність серед робітників, втрачав популярність після критики В. Леніна та саботажу українізації, а профспілка Робмис зарекомендувала себе як негнучка бюрократична організація, яка, попри свої декларовані функції, не захищала інтереси професійних митців, а навпаки втручалась у їхню творчість та здійснювала над ними ідеологічний контроль [13, с. 114].

В цьому контексті, засновані у 1922 році АХРР та ЛЕФ в РСФРР стали об'єднаннями абсолютно нового типу, які фактично ставили собі за мету поліпшення умов праці та можливостей самореалізації митців у нових соціально-економічних умовах. В УСРР подібні об'єднання теж мали б з'явитись досить швидко, однак у 1922–1924-ті роки тодішнього наркома освіти УСРР В. Затонського більше цікавила централізація влади, ніж інтереси митців, тому утворення українських республіканських об'єднань прискорилося тільки після того, як на цю посаду призначили О. Шумського.

Перші відомості про процес заснування АРМУ містять статті 1925 року в газетах «Пролетарська правда» [14, с. 5] та «Вісті ВУЦВК» [15, с. 3], в яких повідомляється про основні завдання, які ставить перед собою нове об'єднання. Більш детально програмні принципи асоціації були опубліковані в статтях І. Врони та В. Седяра. Серед них — стаття «АРМУ і культура революційного мистецтва»

⁹ Пролеткульт — просвітницька організація, заснована А. Луначарським в РСФРР, ідеологічний фундамент якої складала класова концепція О. Богданова про «пролетарську культуру», яка мала утворитись після революції та стати відмінною від культур, сформованих під впливом буржуазії та аристократії. З 1917 по 1921 рр. Пролеткульт активно діяв як в РСФРР, так і в УСРР, однак після критики В. Леніна почав втрачати популярність та був ліквідований у 1932 році.

¹⁰ Робмис — профспілка робітників мистецтва.

в журналі «Життя й революція», видання «Мистецтво революції й АРМУ» [16] І. Врони, а також «АХРР та АРМУ» [17] В. Седяра (іл. 1).

Значної уваги ідеологи АРМУ приділили критичним зауваженням стосовно поширення АХРР в УСРР. Як зазначав І. Врона, «...перші роки після Жовтня (18–19–20 рр.) мистецьке життя й робота керувались настановами т. зв. “лівих”, з 21–22 р. маятник різко хитнувся вправо, і стерном заволоділи АХРР-івці, викидаючи всіх лівих за борт. Гегемонія АХРР'у панує й досі, принаймні в РСФСР, з претензіями на подальше поширення» [16, с. 22].

Небезпека від цього російського об'єднання походила більш реальна, ніж від ЛЕФ, адже ставало очевидно, що АХРР має неофіційну державну протекцію в РСФРР [18, с. 157–159]. Про таку протекцію красномовно свідчили виставки АХРР у просторих приміщеннях Москви, на яких нерідко можна було побачити найвище керівництво СРСР [19, с. 14]. Крім того, діяльність АХРР широко висвітлювалась на сторінках радянських періодичних видань. Однак на цьому неофіційна підтримка держави не закінчувалася, вона також стосувалася щедрих замовлень та закупівель, які створювали спокусю приєднання митців до АХРР та реалістичної школи живопису. Отже, згадані вище факти загрожували одночасно як розвитку модернізму в Україні, так і створювали небезпеку розчинення української культури в російській.

Той факт, що АРМУ з самого початку формувалась як об'єднання, яке протидіє поширенню АХРР в Україні, чітко підтверджують не тільки вже згадані критичні статті, а й маловідомий меморандум 1926 року [20, арк. 208–218], ініційований членами АРМУ на ім'я наркома О. Шумського, в якому висловлене занепокоєння з приводу спроб АХРР встановити колишню гегемонію російської культури в Україні. Меморандум підтримали 44 відомих діяча культури, зокрема С. Бондарчук, М. Біляшівський, М. Бойчук, М. Бурачек, В. Василько, О. Довженко, І. Врона, Ф. Ернст, М. Жук, Б. Кратко, Л. Курбас, В. Пальмов, М. Семенко, А. Середа, В. Татлін та інші [10, с. 38].

Цей меморандум свідчить про консолідацію двох спільнот. До першої належали ті, хто прагнув зміцнення модерністського руху (В. Пальмов, В. Таталін, М. Семенко), до другої — ті, хто, окрім цього, також прагнув захистити розвиток української мистецтва від впливу російської культури (М. Бойчук, І. Врона, Л. Курбас та М. Біляшівський). Подальший розвиток подій засвідчив, що ця консолідація була, з одного боку, сміливою, а з іншого — дуже хиткою, адже дуже скоро між цими спільнотами теж виникли серйозні непорозуміння.

Прагнення культурної автономії УСРР всередині 1920-х [1, с. 67] поділяли не тільки представники художньої спільноти, а й окремі урядовці, зокрема згаданий вище нарком освіти О. Шумський, на ім'я якого був адресований меморандум. Не буде перебільшенням сказати, що його підписанти наперед знали про позитивну реакцію О. Шумського, адже багатьом була відома його політична позиція [1, с. 94].

Справа в тім, що на хвилі українізації до КП(б) У увійшло багато проукраїнських соціалістів та комуністів, які починали свою революційну діяльність ще на початку ХХ ст. окремо від більшовиків. Серед таких осередків були боротьбисти, які відколотись від Української партії соціал-революціонерів. Підтримуючи радянську армію під час національно-визвольних змагань, вони водночас із самого початку прагнули у разі їх спільної перемоги боротися за максимальну автономізацію України, збереження та розвитку її мови та культури [1, с. 146].

Отже, призначення боротьбиста О. Шумського на посаду наркома освіти УСРР в епоху НЕПу та українізації стало знаковою подією, яка додатково спонукала частину творчої інтелігенції до більш сміливих дій по захисту українського мистецтва від розчинення у російській культурі.

Символічно, що меморандум був створений якраз під час відомої літературної дискусії 1925–1928 років, розпочатої М. Хвильовим, в якій він порушив питання стосовно вибору між російським та західним векторами розвитку української культури.

Антиколоніальний проєвропейський вектор ведення думки простежується і в програмних тезах АРМУ в редакції І. Врони. Так, в третьому пункті зазначено, що «задачу повинно скерувати на вивчення, розвиток і піднесення українських форм мистецтва, що були занедбані в минулому й затримані на кустарному рівні через великодержавницьку політику царату» [16, с. 57]. Такі думки підтримує й інше його висловлювання: «українську радянську культуру ми мислимо, як частку інтернаціональної культури, що має устремління в процесі свого розвитку до світового синтезу всіх національних культур...» [16, с. 53].

Знаковою подією в контексті проєвропейських настроїв стала поїздка членів АРМУ та викладачів ХХІ М. Бойчука, В. Седляра та А. Тарана до країн центральної та західної Європи (1925 р.), протягом якої вони відвідали Академію графічних мистецтв у Лейпцигу та Баугауз у Веймарі [21, с. 19].

У зв'язку з процесом відкриття філій, публічним обговоренням подальших шляхів розвитку мистецтва та роботі митців над новими творами організація дебютної виставки АРМУ затянулася у часі та відкрилася в Києві тільки 4 січня 1927 року, пізніше вона була також показана в Дніпропетровську (Лютий) та Харкові (березень) [22, с. 110]. Успішна виставкова діяльність АРМУ спонукала багатьох митців до активних творчих пошуків в дусі модернізму — навіть тих, хто перед цим тяжів до академізму [23, с. 119–120].

Мистецькі пошуки АРМУ на виставках, з одного боку, визначали бойчукісти, з іншого — авторитетна, але не така численна група митців, які орієнтувались на експресіонізм, футуризм та постімпресіонізм. Серед відомих бойчукістів, окрім засновника школи, в АРМУ були: О. Бізюков, К. Бородіна, В. Бура, К. Гвоздик, О. Довгаль, Г. Довженко, А. Іванова, К. Єлева (іл. 2), С. Колос, М. Котляревська, О. Кравченко, О. Мизін, І. Липківський, С. Налепінська-Бойчук, О. Павленко, І. Падалка (іл. 3), М. Рокицький, Є. Сагайдачний, О. Сахновська, В. Седляр, Є. Холостенко, М. Шехтман та інші [24].

Більш виражений лівий ухил представляли в АРМУ О. Богомазов (іл. 4), В. Пальмов, П. Голуб'ятников, А. Таран — в Києві, а також В. Єрмілов, В. Меллер, О. Хвостенко-Хвостов, Г. Цапок — у Харкові [25].

Внутрішня боротьба за лідерство всередині АРМУ врешті призвела до ідеологічних суперечок та демаршу частини митців, які у 1927 році заснували Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ) на чолі із В. Пальмовим, А. Тараном та М. Шароновим, до яких приєдналися І. Жданко, А. Петрицький А. Крамаренко, Ю. Садиленко та Д. Шавикін [26, с. 87].

1927 рік став дуже насиченим на масштабні виставки, адже саме цього року радянська влада відзначала свій десятирічний ювілей. В Москві до цієї річниці була організована «Ювілейна виставка мистецтв народів СРСР» [11, с. 171], в якій АРМУ представила «290 експонатів у відділах малювання, графіки, скульптури» [11, с. 171], а в столиці УСРР Харкові відкрилась всеукраїнська художня виставка «10 років Жовтня», організатором якої був НКО УСРР. Харківська виставка супроводжувалась величезними вуличними рекламними конструкціями члена АРМУ В. Єрмілова (іл. 5), які були виконані в дусі конструктивізму — як і будинок Держпрому, де, власне, і експонувалися твори митців різних об'єднань [27, с. 98]. На думку Ф. Ернста, «Основна риса виставки — це рішення сутичка між старими та новими напрямками. На двох крайніх полюсах стоять дві організації — АХЧУ й ОСМУ <...> між цими двома організаціями стоїть АРМУ» [28, арк. 2].

За словами У. Мельникової, виставкова діяльність асоціації була дуже успішною: окрім виставок в межах СРСР, члени АРМУ (переважно графіки та дизайнери) представляли УСРР в Кельні (1928 р.) [22, с. 129], Амстердамі (1929 р.), Лондоні (1930 р.), Львові (1932) [22, с. 142]. Однак, очевидно, найбільш важливою була участь членів АРМУ М. Бойчука, В. Касіяна, О. Довгалія та І. Падалки на Венеційських бієнале у 1928–1930 роках [29, с. 3].

Важливою відмінністю АРМУ від інших художніх об'єднань 1920-х років була переконлива

орієнтація на підтримку концепції зближення мистецтва і виробництва. Якщо в РСФРР ця концепція стала асоціюватись з ЛЕФом та його програмною відмовою від станкового живопису на користь графічного та промислового дизайну (виробниче мистецтво), то в УСРР ідеологи АРМУ інтерпретували її в дусі принципів бойчукізму — як рівність всіх видів мистецтва та дизайну. Причини такої відмінності зрозумілі: члени об'єднання ЛЕФ сприймали цю концепцію через призму футуризму, якому притаманна тенденція до оспівування технологічного прогресу, відхід від інтимного психологізму та натуралістичної описовості, натомість, з позицій бойчукістів не мистецтво має уподібнитись механістичному характеру виробництва, а навпаки, виробництво має позбутися рис суворой функціональності завдяки мистецтву. Крім того, І. Врона та В. Седяяр поклали надії на те, що проголошений А. Луначарським курс на «зближення мистецтва і виробництва», по-перше, допоможе зміцнювати виробництво в самих закладах художньої освіти [30, с. 4], а по-друге, сприятиме залученню викладачів та студентів до виконання монументальних розписів на заводах та фабриках, облаштування побуту індустриальних робітників новими речами, які оздоблені в єдиному стилі незалежно від техніки виконання. Зазначена концепція позначилася і на тематиці творів, в яких з'явилося більше сюжетів з працівниками заводів, фабрик та шахт (іл. 3, 6). Аби підкреслити, що членами АРМУ є не тільки митці образотворчого мистецтва, на її виставках були окремі відділи відповідно до фаху: живопис, скульптура, графіка, театр, архітектура, ужиткове мистецтво та фотографія [25]. Для порівняння, інші об'єднання АХЧУ та ОСМУ виставляли переважно живопис графіку та скульптуру.

Широка програма асоціації пояснюється також тим, що ідеологи АРМУ не виключали можливість, що в подальшому їхнє об'єднання трансформується у свого роду федерацію, яка об'єднає більшість українських митців та їх осередків, якщо інші об'єднання не зможуть утворитись або будуть маловпливовими. На це вказує восьмий пункт

програмних тез АРМУ: «Асоціація, являючи собою доброхитню федерацію художників і митців різних напрямів і угруповань, ставлять умовою своєї праці безкомпромісовий критицизм щодо мистецтва минулого й сучасності, та рішучій перегляд усіх форм мистецтва в плані підготовки до прийдешніх синтетичних досягнень...» [16, с. 58–59].

Наведена цитата розкриває ще один важливий факт: АРМУ мала на меті залучити до свого складу як лівих, так і правих митців, за умови, якщо вони погоджуються із програмою асоціації, спрямованої на творчі пошуки нової образності. Саме з цих причин серед членів асоціації була невелика кількість митців-реалістів, зокрема Ю. Бершадський, С. Кишинівський, С. Прохоров, І. Северин та М. Шаронов [31, с. 17].

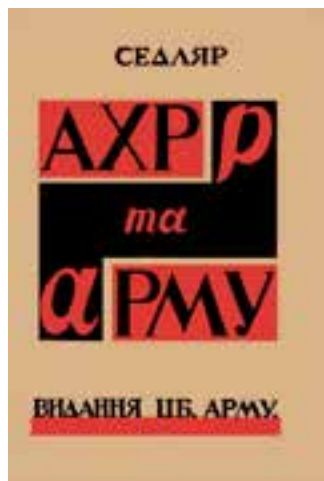
Однак, враховуючи, що серед ідеологів та фундаторів АРМУ переважали модерністи, це означало, що саме митці правого ухилу мають приєднатись до лівих, а не навпаки, адже І. Врона не приховував, що, попри широку платформу, в АРМУ буде домінувати пошук нової форми, а отже, лівий ухил мистецтва. Про це зазначено в 5-му пункті програмних тез АРМУ, що вона «як актуальне завдання сучасності висуває боротьбу за мистецьку форму й за роботу над формою, що в сумі своїх властивостей становить якість мистецького твору» [16, с. 58]. Підтримку лівого ухилу підтверджує і позитивна оцінка футуризму як орієнтиру в пошуках нового синтетичного напрямку: «прогресивно-творча аналітична й технологічна робота над словом, ритмом, лінією, об'ємом, кольором, розкладення мистецтва на елементи — ось те, що зробив футуризм не тільки для нашого сьогодні, а і для нашого завтра» [16, с. 28].

Варто зазначити, що І. Врона і В. Седляр у своїх брошурах намагаються не просто догматично проголошувати якусь мистецьку програму, а й наводити аргументи своїх принципів. Така аргументація була адресована як художникам, що потенційно можуть приєднатися до асоціації, так і компартії, адже ще існувала хитка надія на те, що обґрунтована позиція матиме якусь вагу у прийнятті рішень першими особами держави.

Таку хибну надію підживлювали не тільки НЕП та українізація, а й постанова Політбюро ЦК РКП(б) «Про політику партії в галузі художньої літератури» від 18 червня 1925 року [23, с. 99], в якій проголошено: «Якщо в руках у пролетаріату вже тепер є безпомилкові критерії суспільно-політичного змісту будь-якого літературного твору, то у нього ще немає таких же певних відповідей на всі питання щодо художньої форми» [32, с. 55]. Крім того, був проголошений принцип «за вільне змагання різних угруповань і течій» [32, с. 55].

Ця постанова створила враження, що держава нібито сприймає на рівних ліві та праві осередки в літературі та образотворчому мистецтві і дає їм можливість через конкуренцію та прозору аргументацію переконати компартію в тому, яка ж форма найбільше відповідає потрібному суспільно-політичному змісту. Однак згадані формулювання постанови відображали хіба що погляди А. Луначарського, який, попри протидію у 1925 році, все ще мав вплив на культурну політику. В цілому ж в цей час набувала міцності зовсім інша тенденція, адже компартія ставала все більш лояльною до Й. Сталіна і його художніх смаків.

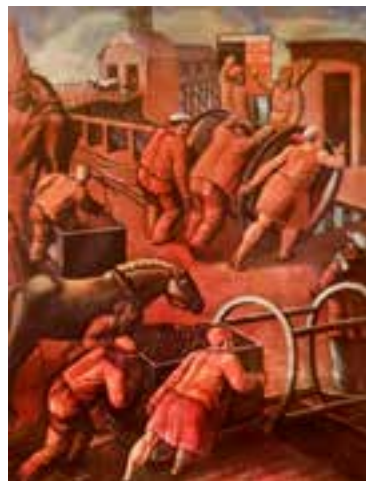
Розмови про форму в той час переважно стосувались головного питання, яке розділяло представників лівих та правих ухилів мистецтва, — це ставлення до реалізму. Цікавою в цьому контексті є аргументація В. Седляра проти спроб АХРР закріпити так званий «героїчний реалізм» [17, с. 12] як справжній «стиль» після-революційної радянської доби. На його думку, «АХРР підмінив стиль — стилізацією, і це мусило неминуче статися, бо питання стилю є перш за все питання форми в мистецтві. А АХРР оголосив війну формальним шуканням» [17, с. 13]. На його думку, теза членів АХРР про те, що їх громадянським обов'язком є документальна фіксація історії та сучасності, свідчить про їх спробу з допомогою станкового живопису змагатися із фото- та кінотехнікою [17, с. 12] у технології передачі дійсності, в якій нівелюються ті специфічні можливості створення художнього образу, які є виключно в живописі, скульптурі



1. *Седляр В. АХРР та АРМУ.* Київ: Вид. Ц.Б.А.Р.М.У., 1926. 25 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=12118> (дата звернення : 25.06.2021).



2. *К. Єлева. Голова чоловіка.* Кін. 1920-х рр. Полотно, олія. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ: каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ: Фенікс, 2016. 408 с. : іл.



3. *І. Падалка. В шахті.* 1920-ті рр. ЦДАМАМ України // Білокінь С. І. Бойчук та його школа / Авт.-упоряд. С. І. Білокінь. Київ: Мистецтво, 2017. 256 с.

або графіці. За словами В. Седляра, «коли так підходити, то чим не стиль героїчного реалізму у фотографа, що сфотографує багатьох героїв червоноармійців» [17, с. 13–14].

Термін «соціалістичний реалізм» ще тоді не увійшов у широке вживання, це станеться після 1932 року, однак варто зазначити, що «героїчний реалізм» як назву мистецького стилю використовувало не тільки об'єднання АХРР, а й керівництво нацистської Германії.

Не розуміючи у повній мірі, куди насправді рухається політика СРСР, І. Врона та В. Седляр здійснювали в образотворчому мистецтві практично те саме, що і М. Хвильовий у літературі. Якщо М. Хвильовий наважився припустити, що європейський вектор ближче для української культури, то ідеологи АРМУ знайшли корисне у футуризмі та шкідливе в експансії російського об'єднання АХРР, яке підтримує верхівка комуністичної партії.

Хибні надії на діалог творчої інтелігенції з владою почали розвіюватись після звільнення О. Шумського та початку згортання НЕПу у 1927 році. Призначений на його місце М. Скрипник проводив

досить суперечливу культурну політику: з одного боку, він боровся з тими, хто прагнув більшої автономії УСРР, а з іншого — не тільки не зупинив українізацію, а й підсилював її. Під час своєї каденції він спочатку дотримувався принципу плюралізму, про що засвідчує виставка «10 років Жовтня», однак пізніше його діяльність стала більш авторитарною. Перехід до авторитарного стилю управління засвідчила Друга всеукраїнська виставка НКО УСРР 1929 року, яка вочевидь мала намір показати митцям, що платою за розпалювання конфліктів між об'єднаннями буде усунення їх від участі у виставках.

На ці зміни досить різко відреагував І. Врона. В своїй статті «Без керма і вітрил: Друга всеукраїнська виставка образотворчих мистецтв» [33] він де-факто наважився на непрямую критику НКО УСРР. За його словами, зазначена виставка виявилась слабо організованою та нерепрезентативною. На ній не були представлені такі відомі митці, як-от В. Меллер, В. Єрмілов, І. Падалка, В. Седляр, М. Бойчук, В. Касьян, С. Налепінська-Бойчук, К. Єлева, О. Мизін, О. Довгаль (іл. 7),



4. **О. Богомазов. Правка пил.** 1927 р. Полотно, олія. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ: каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ: Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

І. Липківський, О. Рубан, О. Хвостенко-Хвостов — з АРМУ; А. Таран, Л. Крамаренко, А. Петрицький, О. Шаронов, Д. Шавикін, О. Усачов, В. Юнг — з ОСМУ; Ю. Михайлів, М. Жук, — з АХЧУ, а також брати Кричевські. На відміну від «10 років Жовтня» в експозицію згаданої виставки потрапило в три рази менше творів [33, с. 170], а митці брали в ній участь як окремі автори, тобто існування об'єднань було грубо проігноровано.

Критика І. Врони виявила, по-перше, погіршення його стосунків із НКО УСРР, а по-друге, що М. Скрипник почав підігрувати митцям правого ухилу та молоді, адже найбільше від цього урядового волюнтаризму постраждали члени АРМУ та ОСМУ, особливо митці, які викладали або принаймні мали художню освіту. Водночас зазначені обставини стали вигідними для АХЧУ та студентів, які були поза об'єднаннями.

В кінці 1920-х років боротьба Й. Сталіна з формалізмом¹¹ продовжує вестись приховано, однак

¹¹ Формалізм — політичне кліше, яке більшовики використовували для означення діяльності спільноти лівого ухилу мистецтва.

державний протекціонізм після 1927 року став агресивнішим. Логічним політичним кроком в цьому протекціонізмі стало усунення у 1929 році А. Луначарського з поста наркома просвіти РСФРР [3, с. 195]. Після цього процес згортання модернізму в СРСР став ще активнішим, однак в Росії він відбувався швидше, ніж в Україні.

З 1929 по 1930 рік в УСРР ще видавалися періодичні видання лівого ухилу мистецтва: «Нове мистецтво», «Авангард», «Нова генерація», в останніх двох друкувалися українською статті К. Малевича, який в цей період проживав у Києві та викладав в КХІ разом із іншими модерністами. Водночас спільнота лівого ухилу мистецтва в Україні стала слабкою та дезорганізованою, всередині неї почалися ідеологічні розколи. Наприклад, митці та письменники журналу «Нова генерація», зокрема М. Семенко [34], Г. Шкурूपій [35], А. Петрицький [36], з 1929 по 1930 рік взяли участь у літературній дискусії про бойчукістів та їхні твори, критикуючи їх за традиціоналізм та домінування селянської тематики. Такі претензії до бойчукістів були поширені і раніше серед різних митців, особливо з ОСМУ, однак так відверто та розгорнуто вони ще не висловлювались в друкованих масмедіа. Приводом стала викривально-критична стаття «Живопись на фанере» В. Чаговця [37] в російськомовному виданні «Вечерний Киев» за 6 квітня 1929 року. Якщо прихильники АХРР, користуючись зручним політичним моментом, хотіли в цій дискусії помститись бойчукістам, АРМУ та І. Вроні за протидію експансії російської культури в УСРР, то критики від «Нової генерації» приєднались до неї, тому що давно не поділяли мистецьких поглядів М. Бойчука і, очевидно, вважали його участь у Венеційській бієнале 1928 року великою помилкою. Однак, як свідчить подальша історія, літературна критика проти бойчукістів нікому не допомогла виглядати перед владою політично благонадійним, адже жодні літературні дискусії не могли б вплинути на плани більшовиків по згортання українізації та лівого ухилу в УСРР. Таку думку підтверджує і той факт, що менш ніж за рік після останньої статті з псевдовикривальною критикою



5. В. Єрмілов. Рекламна конструкція для виставки «10 років жовтня». Колекція К. Григоришина // Василій Ермілов. 1894–1968: каталог виставки / [сост. и науч. ред А. Парнис]. Москва: Проун, 2011. С. 28–29.



6. О. Сірякова. Текстильниці. 1931 р. Полотно, олія. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ: каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ: Фенікс, 2016. 408 с. : іл.



7. О. Довгаль. Стайня. 1927 р. Лінорит, акварель. НХМУ // Білокінь С. І. Бойчук та його школа / авт.-упоряд. С. І. Білокінь. Київ: Мистецтво, 2017. 256 с

М. Бойчука журнал «Нова генерація» припинив своє існування.

Згадана літературна дискусія свідчить про те, що в кінці 1920-х років відновилась нездорова атмосфера пошуку ідеологічних ворогів, яка панувала до введення НЕПу. Варто зазначити також, що в цей час в умовах дезінформації та пропаганди відбувалася примусова колективізація, яка де-факто була санкціонованим державою погромом проти забезпечених українських селян¹². Тож момент для критики бойчукістів було обрано не випадково, зважаючи на те, що більшість з них походили з селян. Критика бойчукістів в таких культурно-політичних обставинах негативно вплинула і на популярність АРМУ.

Дискредитацію бойчукістів як ідеологічно підозрілих митців допоміг призупинити М. Скрипник своїми висловлюваннями на пленумі АХЧУ

¹² Після 1927 року забезпечених селян в СРСР було прив'язано до класових ворогів пролетаріату, в радянській пропаганді для них використовувалась лайлива назва — «куркуль».

1930 року [38, с. 327], однак цього явно було недостатньо. Зрозумівши, що більшість конфліктів мистецьких об'єднань зароджуються у стінах КХІ, а І. Врона на це не може впливати, адже сам належить до АРМУ, М. Скрипник вирішив продовжити авторитарну практику, яку було застосовано в організації Другої всеукраїнської виставки. В 1930 році він усунув І. Врону з посади ректора і реорганізував КХІ у Київський інститут пролетарської мистецької культури (КІПМК). В результаті заклад покинули митці, які зробили його одним з передових в СРСР, зокрема М. Бойчук, Ф. Кричевський, Л. Крамаренко, П. Голуб'ятников, К. Малевич, М. Тряскін, Л. Чуп'ятов та інші. На додачу до цього ситуацію ускладнили передчасні смерті В. Пальмова (1929 р.) та О. Богомазова (1930 р.).

За таких умов реорганізація КХІ 1930 року мала абсолютно деструктивний вплив, який позначився на всьому мистецькому житті УСРР. Найбільш очікуваним став процес розпаду та нівелювання мистецьких об'єднань, які втрачали міцну підтримку художніх закладів. Цього ж року конфлікти

всередині Асоціації спричинили вихід Бюро київської філії АРМУ та заснування разом із частиною митців ОСМУ об'єднання «Жовтень», яке, не проіснувавши й року, самореорганізувалося у Всеукраїнську асоціацію пролетарських художників (ВУАПХ) [19].

На початку 1930-х боротьба із формалізмом набуває статусу офіційної культурної політики СРСР, а 23 квітня 1932 під час Голодомору ЦК ВКП(б) ліквідувала всі мистецькі об'єднання [32, с. 172]. Наступним кроком став процес утворення Спілки радянських художників, членство у якій прирівнювалось до права легально працювати художником в СРСР. Для того щоб унеможливити інакомислення, радянська влада почала переслідувати всіх, хто активно сприяв підйому української культури в 1920-ті роки. В результаті нестерпного морального пресингу з боку урядових структур та заляканого владою суспільства 1933 року М. Хвильовий та М. Скрипник були доведені до самогубства. З сучасних досліджень, присвячених українському мистецтву 1910–1930-х років, відомо, що «серед творчої інтелігенції, пов'язаної із бойчукістами, АРМУ та першим вищим державним закладом художньої освіти (УАМ, КІПМ, КХІ), радянськими каральними органами були знищені: М. Бойчук, С. Гіляров, Д. Дяченко, Ф. Ернст, М. Івасюк, М. Касперович, І. Липківський, С. Матушевський, Ю. Михайлів, О. Мурашко, С. Налепінська-Бойчук, І. Падалка, Г. Пустовіт, О. Рубан, В. Седляр, К. Сліпко-Москальців, Ф. Шміт, І. Шульга, Д. Щербаківський та інші. <...> Повернулися після репресій: О. Бізюков, І. Врона, К. Гвоздик, О. Кравченко. Невідомою є доля члена ЦБ АРМУ П. Горбенка. Варто зауважити, що репресивна машина радянської влади була нерозбірливою, адже вона знищила не тільки бойчукістів, а і їхніх критиків від держави — В. Затонського та А. Хвилю, а також окремих членів ворожого щодо АРМУ об'єднання АХЧУ (В. Сільвестрова, М. Попова, І. Шульгу та інших)» [23, с. 110]. Також були знищені критики бойчукізму від лівого ухилу мистецтва авангардисти М. Семенко та Г. Шкурूपій.

Висновки. Проведений вище аналіз приводить до думки, що поява АРМУ була викликана потребою митців самоорганізуватись та протидіяти бездіяльності уряду УСРР у вирішенні проблем, які склались в галузі образотворчого мистецтва станом на 1925 рік. Художня спільнота особливо потребувала прозорих механізмів улаштування виставок та закупівель, що в радянських умовах повністю залежало від держави. Найбільш сприятливі умови для митців на той час склались у закладах художньої освіти, саме тому вони й стали опорою для збільшення особового складу та матеріальної бази Асоціації. В цьому контексті КХІ, який вів свою історію від Української академії мистецтв, став найбільш вдалим місцем для початку формування нового всеукраїнського об'єднання.

Зважаючи на те, що погляди ректора КХІ І. Врони від початку багато в чому збігались із поглядами М. Бойчука, ядром АРМУ стали бойчукісти, до них також приєдналися інші модерністи, які викладали в КХІ.

АРМУ поліпшила комунікацію та синергію митців модерністського руху, які викладали у художніх закладах Києва, Харкова, Одеси, Дніпропетровська, що дозволило організовувати виставки в кожному з цих міст, а також за межми УСРР. Сприятливі обставини для заснування та подальшої діяльності АРМУ багато в чому визначили поєднання НЕПу та українізації в УСРР, а також діяльність наркома освіти РСФРР А. Луначарського.

Дослідження АРМУ допомагає уточнити значення В. Татліна, О. Богомазова, В. Єрмілова, В. Меллера, П. Голуб'ятникова та В. Пальмова в українському мистецтві, зважаючи на те, що вони викладали в українських закладах художньої освіти та були членами об'єднання, в назві якого ясно читаються останні слова — «мистецтва України». Щодо П. Голуб'ятникова та В. Пальмова, які не зійшлися поглядами із бойчукістами, то вони, покинувши АРМУ у 1927 році, стали співзасновниками нового об'єднання, яке не менш промовисто свідчить

про їхнє відношення до українського мистецтва: «Об'єднання сучасних митців України».

Розглянуті факти про ставлення членів АРМУ до російського об'єднання АХРР свідчать, що АРМУ об'єднала в собі найбільш активних діячів образотворчого мистецтва, які протидіяли законспірованої політиці Й. Сталіна по згортанню модернізму в УСРР у другій половині 1920-х років. Також АРМУ стало найпотужнішим об'єднанням антиколоніального проєвропейського руху в образотворчому мистецтві України, яке варто розглядати в одному контексті з аналогічними літературними та театральними об'єднаннями, такими як ВАПАТЕ та «Березіль».

Злочини більшовиків призвели до загибелі десятків тисяч представників української інтелігенції і мільйонів робітників та селян під час червоного терору, колективізації, Голодомору України та сталінських репресій. Ці злочини проти українського народу були визнані як в Україні, так і в більшості

інших країн світу. Однак це не тільки природний наслідок припинення існування СРСР. Міжнародне визнання злочинів та викриття хибних уявлень, посяяних пропагандою тоталітарних режимів, це результат десятиріч часто недооціненої роботи істориків, письменників, митців, мистецтвознавців, архівістів, музейників, юристів, дипломатів та представників інших професій зі всього світу, яка ведеться ще з часів радянської влади.

Серед дослідників, які сприяли реабілітації та реставрації історії АРМУ, С. Білокінь, Д. Горбачов, О. Кашуба-Вольвач, Я. Кравченко, Л. Ковальська, О. Ковальчук, О. Лагутенко, Ю. Литвинець, У. Мельникова, М. Мудрак, Н. Присталенко, О. Ріпка, Г. Романенко, А. Сокирко, Л. Соколюк, В. Сусак, О. Федорук, М. Шкандрій та інші.

Завдяки їх праці історія АРМУ повертається із забуття так само, як і розуміння, яким був український модернізм в образотворчому мистецтві 1920-х — початку 1930-х років.

Література

1. Кульчицький С. Червоний виклик. Історія комунізму в Україні від його народження до загибелі. Київ: Темпора, 2013. Кн. 2. 628 с.
2. Сокирко А. Партійно-державна політика щодо образотворчого мистецтва УСРР (1920-ті — початок 1930-х рр.) // *Сторінки історії*. 2016. № 41. С. 116–123.
3. Заламбани М. Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов / пер. с итал. Н. Б. Кардановой. Москва: ИМЛИ РАН; Наследие, 2003. 240 с.
4. Криволапов М. Українська академія мистецтва, Київський інститут пластичних мистецтв, КДХІ, НАОМА. Сторінки історії становлення та розвитку національної художньої школи в Україні у першій половині ХХ століття // *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2016–2017. Вип. 8–9. С. 33–49.
5. Пучков А. Вибрані місця з біографії Івана Івановича Врони // *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2009. № 6. С. 321–368.
6. Врона І. Київський Художній Інститут // *Мистецько-технічний ВИШ: Збірник Київського художнього інституту*. 1928. № 1. С. 7–18.
7. ЦДАВОВ України. Ф. 166. Оп. 6. Од. зб. 594. Арк. 47.
8. ЦДАВОВ України. Ф. 166. Оп. 5. Од. зб. 417. Арк. 2–3.
9. Афанасьєв В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. К.: Мистецтво, 1967. 240 с.

10. Афанасьев В. Мистецьке життя України першої третини ХХ століття: Утворення Української академії мистецтв // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття / ПСМ АМУ; У 2 кн. К.: Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. 544 с.: іл.
11. Сокирко А. Діяльність об'єднань художників УСРР (1920-ті — початок 1930-х рр.): суспільно-політичний контекст: дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2018. 259 с.
12. Скрипник М. Наші завдання в образотворчому мистецтві // М. Скрипник. Література й мистецтво. Х.: ДВУ, 1930. С. 175–187.
13. Мовчан О. Ілюзія «оробітництва» радянської культури: радянський міф про класовий контроль «червоних» профспілок // Проблеми історії України: факти, судження, пошуки: міжвід. зб. наук. пр. 2003. Вип. 10. С. 103–135.
14. Врона І. АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України) // Пролетарська правда. 1925. 2 серп. № 175. С. 5.
15. Горбенко П. Асоціація революційних митців // Вісти ВУЦВК. 1925. 13 груд. № 46. С. 3.
16. Врона І. Мистецтво революції й АРМУ. Київ: Ц.Б.А.Р.М.У., 1926. С. 22. URL: http://uartlib.org/downloads/VronaArmu_uartlib.org.pdf (дата звернення: 06.12.2021).
17. Седляр В. «АХРР та АРМУ» / обклад. худ. Ів. Падалки. Київ: Вид. Ц.Б.А.Р.М.У., 1926. 25 с.
18. Афанасьев В. А. Змістовний документ // Укр. Мистецтвознавство / ІМФЕ. К., 1993. Вип. 1. С. 155–163.
19. Комашко А. За пролетарську гегемонію в образотворчому мистецтві. Харків: Всеукраїнське художнє видавництво АХЧУ, 1931. 70 с.
20. ЦДАВОВ України. Ф. 166. Оп. 8. Од. зб. 598. Арк. 208–218.
21. Седляр В. Нова мистецька школа в Німеччині // Всесвіт. 1927. № 4–5. С. 19.
22. Мельникова У. П. Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х — початку 1930-х років (теоретичні засади і творча практика): дис. ... канд. мист-ва: 17.00.05 / Харківська держ. академія дизайну і мистецтв. Харків, 2007. 214 с.
23. Сидоренко А. В. Формування АРМУ в Київському художньому інституті та її вплив на живопис українського модернізму: дис. ... канд. мист-ва: 17.00.05 / М-во культури та інформ. політики України; Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. К., 2021. 403 с.
24. Кравченко Я. О. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. К.: Майстерня книги; Оранта, 2010. 400 с.
25. Пагора М. Виставка в Харкові // Всесвіт. 1927. № 14. С. 10–11.
26. Романенко Г., Шейко В. Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір. Київ: Ін-т культурології Акад. мистецтв України, 2008. 208 с.
27. Холостенко Є. Всеукраїнська виставка «Десять років Жовтня» // Молодняк. 1927. № 12. С. 98–104.
28. Ернст Ф. На всеукраїнській художній виставці: Нотатки // Пролетарська правда. 1928. 2 берез. // ЦДАМЛМ України. Ф. 360 (Фонд «Богомазов О. К. (1880–1930)»). Оп. 1. Од. зб. № 233. Арк. 2.
29. Островерха М. У просторах сонця та моря // Діло. 1930. 26 серп. № 188. С. 3.
30. Седляр В. Художня освіта і промисловість // Література, Наука, Мистецтво. 1924. 23 листоп. № 46. С. 4.
31. Історія українського мистецтва: у 6 т. / [голов. ред. М. П. Бажан, ред. Я. П. Затенацький]. Київ: Голов. ред. УРЕ, 1967. Т. 5: Радянське мистецтво 1917–1941 років. 477 с.
32. Власть и художественная интеллигенция: документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике, 1917–1953 гг. / сост. А. Артизов, О. Наумов. Москва: Международный фонд «Демократия», 1999. 872 с.

33. Врона І. Без керма і вітрил: Друга всеукраїнська виставка образотворчих мистецтв // Життя й революція. 1929. № 7–8. С. 170–180.
34. Семенко М. Ще про бойчукістів // Нова генерація. 1930. № 3. Жовтень. С. 53.
35. Шкурупій Г. Диктатура богомазів // Нова генерація. 1929. № 10. Жовтень. С. 26–34.
36. Петрицький А. Фактичні поправки до статті Врони // Нова генерація. 1929. № 6. С. 56.
37. Чаговец В. Живопись на фанере // Вечерний Киев. 1929. 6 апр. // ЦДАМЛМ України. Ф. 356. Оп. 1. Од. зб. 417.
38. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.

References

1. Kulchytskyi S. Chervonyi vyklyk. Istoriia komunizmu v Ukraini vid yoho narodzhennia do zahybeli [The Red Challenge. History of communism in Ukraine from its birth to its death.] Kyiv: Tempora, 2013. Vol. 2. p. 628 [in Ukrainian].
2. Sokyрко А. Partiino-derzhavna polityka schodo obrazotvorchoho mystetstva USSR (1920-ti — nachatok 1930-kh rr.) [Party-state policy in the fine arts of the USSR (1920s — early 1930s)] // Storinky istorii. 2016. Issue. 41. pp. 116–123 [in Ukrainian].
3. Zalambani M. Iskustvo v proizvodstve: Avangard i revolyutsiya v Sovetskoy Rossii 20-h godov [Art in production: Avant-garde and revolution in Soviet Russia in the 20s] / Transl. from Ital. N. B. Kardanovoy. Moscow: IMLI RAN; Nasledie, 2003. p. 240 [in Russian].
4. Kryvolapov M. Ukrayinska akademiya mystetstva, Kyivskiy instytut plastychnyh mystectstv, KDKhI, NAOMA [Ukrainian Academy of Arts, Kyiv Institute of Plastic Arts, KDKhI, NAOMA] // Aktualni problemy mystetskoyi praktyky i mystetstvoznachchoy nauky. 2016–2017. Issue. 8–9. pp. 33–49 [in Ukrainian].
5. Puchkov A. Vybrani miscya z biografiyi Ivana Ivanovycha Vrony [Selected parts of the biography of Ivan Ivanovich Vrona] // Suchasni problemy doslidzhennya, restavratsiyi ta zberezhennya kulturnoyi spadshhyny. 2009. Issue. 6. pp. 321–368 [in Ukrainian].
6. Vrona I. Kyivskiy Khudozhnij Instytut [Kyiv Art Institute] // Mystetsko-texnichnyi VYSh: Zbirnyk Kyivskogo khudozhnogo instytutu. 1928. No. 1. pp. 7–18 [in Ukrainian].
7. CzDAVOV Ukrayiny. Fund. 166. Inventory. 6. Dossier. 594. Sheet. 47.
8. CzDAVOV Ukrayiny. Fund. 166. Inventory. 5. Dossier. 417. Sheet. 2–3.
9. Afanasiev V. Stanovlennya socialistychnogo realizmu v ukrayinskomu obrazotvorchomu mystetstvi [Formation of socialist realism in Ukrainian fine arts] // K.: Mystetstvo, 1967. p. 240 [in Ukrainian].
10. Afanasiev V. Mystetske zhyttya Ukrayiny pershoi tretyny XX stolittya: Utvorennya Ukrayinskoyi akademiyi mystectv [Art life of Ukraine of the first third of the XX century: Formation of the Ukrainian Academy of Arts] // Narysy z istoriyi obrazotvorchoho mystetstva Ukrayiny XX stolittya / IPSM AMU. Kyiv: Intertekhnologiya, 2006. Issue. 1. p. 544 [in Ukrainian].
11. Sokyрко А. Diialnist obiednan khudozhnykiv USSR (1920-ti — nachatok 1930-kh rr.): suspilno-politychnyi kontekst [Activities of associations of artists of the Ukrainian SSR (1920s — early 1930s): socio-political context]: Candidate of Science dissertation: 07.00.01 / Taras Shevchenko National University of Kyiv. Kyiv, 2018. p. 259 [in Ukrainian].

12. Skrypnyk M. Nashi zavdannia v obrazotvorchomu mystetstvi [Our tasks in the fine arts] // M. Skrypnyk. Literatura y mystetstvo. Kh.: DVU, 1930. pp. 175–187 [in Ukrainian].
13. Movchan O. Iliuziia «orobitnychennia» radianskoï kultury: radianskyi mif pro klasovyi kontrol «chervonykh» profspilok [The illusion of «laboring» of Soviet culture: the Soviet myth of class control of the «red» trade unions] // Problemy istorii Ukrainy: fakty, sudzhennia, poshuky: interdepartmental collection of scientific papers. 2003. Issue. 10. pp. 103–135 [in Ukrainian].
14. Vrona I. ARMU (Asotsiatsiia revoliutsiinoho mystetstva Ukrainy) [ARMU (Association of Revolutionary Art of Ukraine)] // Proletarska pravda. 1925. 2 September. No. 175. p. 5 [in Ukrainian].
15. Horbenko P. Asotsiatsiia revoliutsiinykh myttsiv [Association of Revolutionary Artists] // Visty VUTsvK. 1925. 13 December. No. 46. p. 3 [in Ukrainian].
16. Vrona I. Mystetstvo revoliutsii y ARMU [The art of revolution and the ARMU] // Kyiv: Ts.B.A.R.M.U., 1926. p. 22 [in Ukrainian]. URL: http://uartlib.org/downloads/VronaArmu_uartlib.org.pdf (last accessed: 06.12.2021).
17. Sedliar V. «AKhRR ta ARMU» [«AKhRR and ARMU»] / Kyiv: Ts.B.A.R.M.U., 1926. p. 25 [in Ukrainian].
18. Afanasiev V. A. Zmistovnyi dokument [Meaningful document] // Ukr. Mystetstvoznavstvo / IMFE. K., 1993. Issue. 1. p. 155–163 [in Ukrainian].
19. Komashko A. Za proletarsku hehemoniiu v obrazotvorchomu mystetstvi [For proletarian hegemony in the fine arts] // Kharkiv: Vseukrainske khudozhnie vydavnytstvo AKhChU, 1931. p. 70. TsDAVOV Ukrainy. Fund. 166. Inventory. 8. Dossier. 598. Sheet. 208–218 [in Ukrainian].
20. TsDAVOV Ukrainy. Fund. 166. Inventory. 8. Dossier. 598. Sheet. 208–218.
21. Sedliar V. Nova mystetska shkola v Nimechyni [New art school in Germany] // Vsesvit. 1927. No. 4–5. p. 19 [in Ukrainian].
22. Melnykova U. P. Mystetski obiednannia v Ukraini 1920-kh — pochatku 1930-kh rokiv (teoretychni zasady i tvorcha praktyka) [Art associations in Ukraine in the 1920s — early 1930s (theoretical principles and creative practice)]: Candidate of Science dissertation: 17.00.05 / The Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2007. p. 214 [in Ukrainian].
23. Sydorenko A. V. Formuvannia ARMU v Kyivskomu khudozhn'omu instytuti ta yii vplyv na zhyvopys ukrainskoho modernizmu [Formation of ARMU in Kyiv Art Institute and its influence on painting of Ukrainian modernism]: Candidate of Science dissertation: 17.00.05 / National Academy of Fine Art and Architecture. K., 2021. p. 403 [in Ukrainian].
24. Kravchenko Ya. O. Shkola Mykhaila Boichuka. Trydtsiat sim imen [School of Mikhail Boychuk. Thirty-seven names] // K.: Maisternia knyhy; Oranta, 2010. p. 400 [in Ukrainian].
25. Pahora M. Vystavka v Kharkovi [Exhibition in Kharkiv] // Vsesvit. 1927. No. 14. pp. 10–11 [in Ukrainian].
26. Romanenko H., Sheiko V. Evoliutsiia khudozhnikh i literaturnykh obiednan Ukrainy: istoryko-kulturolohichni vymir [Evolution of artistic and literary associations of Ukraine: historical and cultural dimension] // Kyiv: Institute for Cultural Research of The National Academy of Arts of Ukraine, 2008. p. 208 [in Ukrainian].
27. Kholostenko Ye. Vseukrainska vystavka «Desiat rokiv Zhovtnia» [All-Ukrainian exhibition «Ten years of October»] // Molodniak. 1927. No. 12. p. 98–104 [in Ukrainian].
28. Ernst F. Na vseukrainskii khudozhnii vystavtsi: Notatky [At the All-Ukrainian Art Exhibition: Notes] // Proletarska pravda. 1928. 2 March // TsDAML Ukrainy. Fund. 360 (Fund «Bogomazov O. K. (1880–1930)»). Inventory. 1. Dossier. 233. Sheet. 2.
29. Ostroverkha M. U prostorakh sontsia ta moria [In the spaces of the sun and the sea] // Dilo. 1930. 26 September. No. 188. p. 3 [in Ukrainian].

30. Sedliar V. Khudozhnia osvita i promyslovist [Art education and industry] // Literatura, Nauka, Mystetstvo. 1924. 23 November. No. 46. p. 4 [in Ukrainian].
31. Istoriiia ukrainskoho mystetstva [History of Ukrainian Art] / [Chief Editor. M. P. Bazhan, ed. Ya. P. Zatenatskyi]. Kyiv: URE, 1967. Vol. 5: Radianske mystetstvo 1917–1941 rokiv. p. 477 [in Ukrainian].
32. Vlast y khudozhestvennaia intelligentsiia: dokumenty TsK RKP(b) — VKP(b), VChK — OGPU — NKVD o kulturnoi politike, 1917–1953 hh. [Power and the artistic intelligentsia: documents of the Central Committee of the RCP (b) — VKP (b), the Cheka — OGPU — NKVD on cultural policy, 1917–1953] / ed. A. Artyzov, O. Naumov. Moscow: International fund «Demokratiia», 1999. p. 872 [in Russian].
33. Vrona I. Bez kerma i vitryl: Druha vseukrainska vystavka obrazotvorchykh mystetstv [Without a rudder and sails: The Second All-Ukrainian Exhibition of Fine Arts] // Zhyttia y revoliutsiia. 1929. No. 7–8. pp. 170–180 [in Ukrainian].
34. Semenko M. Sche pro boichukistiv [More about the Boichukists] // Nova generatsiia. 1930. No. 3. October. p. 53 [in Ukrainian].
35. Shkurupii G. Dyktatura bohomaziv [The dictatorship of icon painters] // Nova generatsiia. 1929. No. 10. October. p. 26–34 [in Ukrainian].
36. Petrytskyi A. Faktychni popravky do statti Vrony [Actual amendments to the article of Vrona] // Nova generatsiia. 1929. No. 6. p. 56 [in Ukrainian].
37. Chahovets V. Zhyvopys na fanere [Painting on plywood] // Vechernyi Kyev. 1929. 6 April // TsDAMLM Ukrainy. Fund. 356. Inventory. 1. Dossier. 417.
38. Sokoliuk L. Mykhailo Boichuk ta yoho shkola [Mykhailo Boychuk and his school] // Kharkiv: Savchuk O. O., 2014. p. 386 [in Ukrainian].

Sydorenko A. V. The historical significance of the ARMU during the NEP and Ukrainization

Abstract. The article examines the circumstances of the founding of the Association of Revolutionary Art of Ukraine (ARMU), its program principles and significance in the history of Ukrainian art in the second half of the 1920s — early 1930s. The cultural and political reasons and consequences of the introduction of the NEP, Ukrainization, collectivization and reform of art education in the Ukrainian SSR, as well as the changes that took place after the transfer of power in the USSR from V. Lenin to J. Stalin were analyzed. It was found that the ARMU was founded against the background of intensifying competition between left and right wings of art, as well as the emergence of branches of the Russian associations AHRR (Association of Artists of Revolutionary Russia) and LEF (Left Front of Art) in the Ukrainian SSR. It is shown how the connection of the ARMU with the Kyiv Art Institute (KKhI), its rector, teachers and students influenced the formation of a broad program of this association, which proclaimed the equality of all types of fine arts and design. It is analyzed how the resolutions of the Communist Party and the peculiarities of cultural policy in the field of fine arts in the Ukrainian SSR during the time of O. Shumsky and M. Skrypnyk influenced the activities of art associations and the ARMU in particular. The statements of the ideologists of the ARMU I. Vrona and V. Sedlyar about the realism and activity of the Russian association of the AKhRR in the Ukrainian SSR are analyzed. The consequences of the collapse of the NEP and Ukrainization, with the fight against formalism on the fate of the ARMU and its members were revealed.

Keywords: Association of Revolutionary Art of Ukraine, ARMU, Ukrainization, NEP, Ukrainian modernism, Ukrainian avant-garde.