

Видозміна подій і героїв як репрезентація дійсності в українському живописі повоєнної доби

ОЛЕКСІЙ РОГОТЧЕНКО

Анотація. Об'єднання у часовому просторі українського професійного живопису від 1930-х до 1960-х років має доволі умовне визначення, адже кожне з чотирьох згаданих десятиліть мало принципово різні вектори розвитку. Насильницьке запровадження методу соціалістичного реалізму та підведення під нього марксистсько-ленінської основи в українську художню культуру взагалі і в живопис зокрема супроводжувалось не лише знищенням та ліквідацією інших мистецьких напрямків, а й особистим негативним ставленням Й. Сталіна до України і усього українського. Підтриманий комуністичною правлячою партією і мистецькою критикою, вітчизняною і російською, соціалістичний реалізм швидко долав будь-який прояв незгоди, заборонивши висвітлювати тіньові сторони життя [1].

Дана стаття досліджує удаваного героя і вигадані або видозмінені події, що були оспівані митцями-живописцями у воєнний та повоєнний час з метою підтримки міфу про радянську наддержаву. Зацікавленість сьогоднішніх мистецтвознавців живописом межі 1940-х років є цілком закономірною, оскільки саме цей період можна вважати точкою відліку вітчизняного тоталітарного мистецтва другої фази. Український радянський живопис у процентному відношенні до скульптури, графіки, ужиткового мистецтва мав переважні кількості оприлюднених творів залишалася живописною, а тому вивчення процесів, що формували академічний живопис, є цілком логічним, як і прискіплива увага до одіозності явищ, що супроводжували і формували художнє життя країни і художній продукт (в даному разі живопис). Але позиція автора залишається незмінною. Для правильного розуміння образотворчого мистецтва наступних періодів треба обов'язково дослідити важкий і розумінні і сприйманні період воєнного і повоєнного мистецтва живопису. Час не повертається назад, але дає можливість сьогоднішньому, більш широкому прочитанню і розумінню тих мистецьких процесів, про які ще зовсім недавно не можна було згадувати.

Ключові слова: живопис, художник, соціалістичний реалізм, міф.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Дана стаття досліджує деформовані зміни мистецького життя живописного цеху, що з кінця 1930-х на початок 1940-х наполегливо проникали у вітчизняну художню практику та систему викладання художніх дисциплін у мистецьких вузах. Художник у своїй роботі повинен був підтримувати міф про виняткове значення політики партії та уряду і демонструвати свою повну згоду, підтверджуючи це власною творчістю, допомагаючи такими діями створювати безконкурентність культурного середовища [2]. Але во-

єнне лихоліття, триумф здобутої перемоги, внутрішня кланова боротьба радянської номенклатури, смерть Й. Сталіна, перемога у партійному керівництві блоку М. Хрущова і перші прояви супротиву митців диктували принципово різні зрізи розвитку українського живопису [3].

За три роки до початку Другої світової війни була створена Спілка українських радянських художників і практично завершилася боротьба, а насправді відбулося знищення усіх інших мистецьких угруповань. Практично новонароджена організація Спілка художників не встигла

змужніти за час до початку війни ані в творчому, ані в політичному сенсі. Вміло використовуючи політичну ситуацію, деякі радянські художники зводили рахунки між собою, пам'ятаючи і використовуючи у якості провини минулу належність опонентів до різних мистецьких течій та напрямків. Дана розвідка пропонує авторське бачення подій, що відбулися у царині українського живопису зазначених років.

Аналіз досліджень і публікацій. Темі розвитку українського живопису зазначеного періоду присвячено тисячі досліджень, оприлюднених у газетних, журнальних статтях, у спеціальних збірках мистецтвознавчих досліджень, у багатотомних енциклопедіях, кандидатських та докторських дисертаціях. Лише умовно можна розділити за часом написання культурологічні, мистецтвознавчі та історичні праці, що побачили світ протягом 1940-х і до 2000-х років. Тобто йдеться про 80 років. За цей час аналіз і оцінка подій і творів змінювалися щонайменше п'ять разів. Маючи власну версію щодо описуваних подій, автор звертається до усіх періодів мистецтвознавчої практики восьми останніх десятиліть, наводячи цитати як приклад. Авторська доктрина оприлюднена у двох захищених дисертаціях та десятках досліджень.

Мета і завдання даної статті полягають у дослідженні хрестоматійно відомих, а також маловідомих живописних творів періоду 1930–1970-х років.

Виклад основного матеріалу. Після фізичного знищення митців кола Михайла Бойчука на чолі з вчителем у мистецькому середовищі УРСР запанувала тиша. Не було зафіксовано жодних проявів незгоди з офіційною владою. Ситуація складалася специфічна [4, с. 308–348]. Художники працювали в майстернях, підтримуючи провідний мистецький напрям держави і навіть виставлялися на всеукраїнських художніх виставках. Насправді виставок було достатньо: Сьома Всеукраїнська (1937), «Квітуча соціалістична Україна» — виставка до 20-ї річниці перемоги Жовтневої революції (1937). Помпезно проходила виставка, присвячена 125 ро-

ковинам від дня народження Тараса Шевченка у 1939 році. Виставка мала принципово політичний характер, і в переважній більшості творів Кобзар поставав перед глядачем виключно революціонером і демократом. Менш примітною стала виставка професійного та народного мистецтва щойно приєднаних земель Західного регіону. Попри удавану радість «воз'єднання», офіційний Київ ставився до представників ще вчора ворожого західного світу з явною пересторогою. Імпресіоністичні настрої професіональних живописців і явно сакральні мотиви в зразках народної творчості лякали мистецьких очільників. Зв'язки художників Ужгорода, Львова, Чернівців з мистецькими колами Парижа, Відня, Варшави, Бухареста несли приховану небезпеку, і тому виставка, хоча і носила статус всеукраїнської, проіснувала не довго і не була відмічена пресою так, як проанонсували виставку шевченківську.

Тому практично кожен з митців намагався створити твір, який би сподобався керівництву. Про жодні не «статутні» відносини не йшлося. Твори відображали навколишню дійсність і відповідали поставленим керуючою комуністичною партією завданням. Завдання ж перед митцями були доволі прості і прозорі — відображати побудову комуністичного суспільства та боротися з пережитками капіталізму, що й виконувалося практично у ста відсотках, «адже митцям доводилося творити в нелегкий, перехідний час ламання усталеного порядку, в час, обтяжений репресивною системою, що однаково позначилося й на розвитку мистецтва, і на умовах власне людського життя. І тому увага до мистецької спадщини 1934–1954 років повинна бути спрямована передусім на виявлення й утвердження художніх здобутків і без публіцистичної однобічності» [5, с. 288].

З таким твердженням мистецтвознавця Н. Белічко важко не погодитися. Разом з тим слід пам'ятати, що серед мистецького соціуму межі 1930–1940-х жило і працювало достатньо багато живописців, які здобули освіту іще до рево-

люції і до 30-х років достатньо вільно відвідували провідні європейські центри та художні події на кшталт Венеційської бієнале або численних французьких художніх виставок.

Зацікавленість сьогоденних мистецтвознавців живописом межі 1940-х років є цілком законною, оскільки саме цей період можна вважати точкою відліку вітчизняного тоталітарного мистецтва другої фази. Український радянський живопис у процентному відношенні до скульптури, графіки, ужиткового мистецтва мав переважну кількість оприлюднених творів залишалася живописною, а тому вивчення процесів, що формували академічний живопис, є цілком логічним, як і прискіплива увага до одіозності явищ, що супроводжували і формували художнє життя країни і художній продукт (в даному разі живопис). Але позиція автора залишається незмінною. Для правильного розуміння образотворчого мистецтва наступних періодів треба обов'язково дослідити важкий у розумінні і сприйманні період воєнного і повоєнного мистецтва живопису. Час не повертається назад, але дає можливість сьогоденньому, більш широкому прочитанню і розумінню тих мистецьких процесів, про які ще зовсім недавно не можна було згадувати.

Вивчення коріння тоталітаризму — це необхідна складова культурного поля, адже не зрозумівши етимологію діянь власної культури шістдесятирічної давнини, можна не зрозуміти плин розвитку художнього процесу взагалі і окремих жанрів зокрема. Мистецтвознавець, філософ, культуролог може зробити правильний діагноз, виходячи з досвіду культурної спадщини. Сьогодні мистецький критик, на відміну від попередників, має достатньо велике коло вітчизняної та зарубіжної літератури, присвяченій темам ідеології, державного устрою, політичним структурам — усім тим складовим, що формували напрочуд специфічне українське мистецтво досліджуваної доби. Герой твору був і залишається важливою складовою у досягненні успіху. Тому в даній статті автор намагається про-

аналізувати не лише хрестоматійно відомі твори періоду 1940–1960-х років, а й оприлюднити маловідомі, або й зовсім не відомі твори українських живописців згаданого періоду [6, с. 55].

Довкола мистецьких процесів повоєнного часу досі розкручуються два міфи. Перший пропонується уже зовсім незначним прошарком представників старшої школи мистецтвознавства і полягає у тому, що мистецтво соціалістичного реалізму досягло великих успіхів завдяки ідейності та партійності. Другий міф складається з повного заперечення мистецтва періоду 1940–1960-х як такого, що не відповідає нормам загальнолюдської моралі і прославляло задалегідь брехливих героїв, їх удавані подвиги і досягнення.

Автор не сприймає жодну з пропонованих версій прочитання вітчизняної образотворчості, спираючись на власний досвід і на відкриті у спеціальних архівах джерела, що проливають світло на ряд вчинків митців пори, що вивчається.

У шеститомній Історії українського мистецтва, виданій Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Рильського Академії наук УРСР стосовно вітчизняного живопису пори, що досліджується, простежується чітка логіка, пропонована тодішньою номенклатурою: «Український радянський живопис з часів переможного завершення Великої вітчизняної війни пройшов значний шлях розвитку. На цьому шляху були помітні справжні мистецькі здобутки, що нерідко виростили у справжні художні явища і ставали відомими далеко за межами республіки... Постійно змінюючись, збагачуючись ідейно і тематично, зростаючи професійно, звільняючись від бездумно натуралістичних і прикрашально-лакувальних тенденцій, він завжди був значним фактором художнього життя республіки, розвивав тенденції правди, людяності й краси, служив важливим чинником в естетичному вихованні народу. Значне ідейне й художнє зростання живопису післявоєнного часу міцно пов'язане з попереднім розви-

тком усього радянського, зокрема українського мистецтва» [7, с. 83]. Авторами тексту були Василь Афанасьєв та Валентина Ткаченко. На кінець 1960-х років уже не треба було боятися сталінських репресій за неправильно сказане чи написане слово, разом з тим сказати правду мистецькі критики іще боялися.

У перші дні початку Другої світової війни тодішній ректор КХІ живописець І. Штільман зумів евакуювати цей вищий навчальний заклад. Добиралися до Харкова пішки, інколи траплялися кінні обози, і дівчат-студентів підвозили кіннями. З Харкова інститут переїхав спочатку до Москви і далі до Самарканда, де тимчасово став українським відділенням Московського художнього інституту [8]. Евакуйовані з Москви, Ленінграда, Києва та Харкова митці працювали над однаковими темами і звично прославляли подвиги радянських солдатів. Багато з тодішніх українських митців стали відомими завдяки правильним творам у післявоєнний період. Це художники П. Депутатова, О. Максименко, Ф. Самусєв, В. Пузирков, Д. Безуглий, А. Ковальов. Достатньо багато випускників українських художніх вишів брали безпосередню участь у війні, але їх творчість не набула таких висот, більше того, між фронтовиками і митцями, хто був у тилу, повсякчас виникали сварки. Це ж стосувалося і письменницького загалу, де антагонізм між таборами набув ознак справжньої війни [9].

Російські художники зуміли зорієнтуватися в окупації у Ташкенті та Самарканді і одразу почали малювати гостросюжетні живописні твори, великі за розмірами. Життя і боротьба радянського народу була провідною темою, але залишалася на другому плані. Головним став новий герой з надлюдським пафосом. Ідейно-тематична основа твору перетворилася на найважливішу складову, поступившись суто професійній майстерності. Гнів і ненависть до ворога, велика любов до Батьківщини стали бренд-овими темами. Гострота сюжетів тепер залежала від влучно обраного образу радянського героя. Психологізм і виразність залишалася на друго-

му місці. Вважалося, що відданість народу, комуністичній партії і комуністичній моралі, підкреслена ненависть до ворога мусить бути провідною темою твору. У такий спосіб побутовий жанр став найбільш бажаним для виконання. А. Пластов 1942 року закінчив твір «Фашист пролетів», де детально промальовував фігуру вбитого німецьким льотчиком хлопчика, який випасав худобу. Цей твір мистецтвознавці признали кращим за усю історію воєнного лихоліття. Твір кликав патріотів у бій, збільшуючи ненависть до ворога. В російському живописі періоду війни було кілька брендів, серед яких завжди згадувалася «Мати партизана» С. Герасимова, «Таня» Кукринісєв, «В рабство» Г. Рязьського та «В рабство до фашистів» В. Серова. Розпочатий у 1943 році великий за розмірами живописний твір Т. Гапоненка «Після вигнання німців» було закінчено 1946 року і визнано одним з найкращих живописних творів доби, що відрізнявся неприкрашеною правдою та силою виразності [10, с. 14].

В українському живописі таких знакових творів народжено не було. Декілька вдалих портретів Анатолія Петрицького, серед яких «Портрет генерал-полковника М. Шумилова», портрет двічі Героя радянського союзу генерал-майора С. Ковпака роботи О. Шовкуненка, кілька олівцевих малюнків справжніх фронтовиків з полів бою: О. Артамонова, Л. Євтушенко, В. Шаталіна, О. Широкова, П. Пархета, М. Муцельмахера, В. Литвиненко, Л. Каплана, К. Заруби.

Зарисовки робили і маститі митці, які опинялися на фронті тимчасово, найчастіше у від'їждженнях за завданнями фронтових та тилових газет. Це, в першу чергу, М. Глушенко, О. Дев'янин, Г. Меліхов, П. Борисенко, Ю. Балонівський, І. Гуторов, В. Любченко, Н. Гноевий. Однак у післявоєнний час фронтовими ескізами скористалися лише Н. Гуторов, який написав великий за розміром твір «Про солдата Вітчизняної війни». В. Любченко написав достатньо динамічну композицію з фігурами піших солдатів «Дорогами війни», а Н. Гноевий уже на першій

повоєнній виставці показав живописне полотно «Спомини» — багатофігурну композицію з напівпрописаними образами захисників вітчизни.

Живописці, які перебували у далекій евакуації, значущих творів не створили. В Алма-Аті жив і працював С. Беседін. Він намагається робити соціально потрібний кон'юктурний живопис, але його твори не стали відомими, на відміну від робіт маститих росіян, які також мешкали в Казахстані. «Дивізія панфіловців іде на фронт» і наступний «Двобій», де з академічною точністю змальовано образ казахського воїна-героя у боротьбі з фашистом — дивідендів і слави митцю не принесли. Те ж трапилося і з твором відомого в Україні Л. Мучника, живописний твір якого «Підвіз провіанту до броненосця Потьомкін» перед війною тиражувався у багатьох журналах і був напрочуд схвально прийнятий мистецькою критикою. Л. Мучник перебував далеко від реальних боїв, мешкаючи у Башкирії. Там він задумав і виконав велике за розмірами полотно «Башкирська кінна дивізія в боях за Батьківщину», яке не принесло художнику очікуваного результату. В Башкирії переховувався і О. Шовкуненко. Він активно спілкувався з евакуйованими українськими письменниками і, крім традиційних пейзажів, намагався зробити галерею письменницьких портретів і портретів вчених, які мешкали поруч. До найбільш вдалих слід віднести портрети скульптора Б. Яковлева, поета П. Тичини, академіка А. Паладіна та інші.

У книзі «Изобразительное искусство Советской Украины», що побачила світ 1956 року в московському видавництві «Советский художник», про український живопис воєнної доби сказано напрочуд лаконічно і обережно: «За роки війни змужніло українське мистецтво. Воно набуло ще більшого бойового напрямку, особливо у формах агітаційного мистецтва. Художники глибше стали втілювати образ радянської людини, патріотизм і самовідданість якої розкрилися на фронті і в тилу. Війна тісніше об'єднала українських та російських художників з художниками інших братніх республік. Плечем до плеча боро-

лися вони на фронті, разом працювали у партизанському штабі в Москві та в національних республіках: Башкирії, Казахстані, Узбекистані, допомагаючи одне одному» [11, с. 32]. Обережність московських мистецтвознавців продиктована у першу чергу тим, що вказівок від керуючих органів щодо України досі не поступило. Уже в 1946 році Михайло Дерегус створив живописне полотно «М. С. Хрущов на Західній Україні». Цілком можливо, що факт приїзду Хрущова до приєднаних українських земель мав місце. Уява митця змальовала колгоспний лан у долині карпатських гір, де на передньому плані зображено купу цукрового буряку, за задумом художника важливою соціальною деталлю. А вже на другому — фронтально розгорнута постановочна група головних героїв-гуцулів у національному вбранні та М. Хрущов у сірому сталінському скромному костюмі, кирзових чоботах та сірому до п'ят плащі.

Наступний після Микити Хрущова керманіч СРСР Леонід Брежнев був також родом з України, і тому критика у бік найбільшої союзної республіки протягом років його панування залишалася, про всяк випадок, обережною. Треба відмітити, що запопадання перед Україною траплялися і раніше. У ювілейній промові до сесії Верховної Ради УРСР в день 30-ліття Радянської України 25 січня 1948 року В. Молотов відзначив, що Україна найбільше постраждала і понесла тяжкі жертви в роки окупації німецьким фашизмом: «У нас немає сумнівів в тому, що невичерпні великі здібності українського народу до швидкого відновлення, і що надана зі сторони Радянського Союзу повсякденна допомога Україні дає свої великі позитивні результати» [12].

Справжній підйом вітчизняного живопису, у сенсі оспівування навколишнього середовища, прославлення комуністичних лідерів і вигаданих героїв, розпочався одразу після війни. Так, до війни у художніх вишах Києва та Харкова першочерговими завданнями для випускників були жанрові картини. Ця ж тенденція спостерігалася і у середовищі дорослих митців.

Але війна докорінно змінила бачення і вимоги до живопису. Кон'юнктурно налаштовані талановиті українські художники одразу зрозуміли, що від них вимагає держава і її керманічі. Різниця між російськими і українськими митцями була разюча. Страшна дійсність пережитої війни — окупація, масове перевезення молоді на роботи до Німеччини, визвольна боротьба бандерівського руху у приєднаних західних землях, вщент зруйнована економіка з сотнями підприємств, шахт, будинків на тлі тотальної ненависті вищого московського керівництва на чолі зі Й. Сталіним — докорінно змінила уже давно нелогічний розвиток вітчизняного мистецтва. Український живопис, за рідкісним винятком, став кон'юнктурним, що було єдиним шляхом до спасіння. Кількість ув'язнених у сталінські табори та відправлених на роботи до Донецького басейну після війни на теренах України складало спочатку сотні тисяч, а згодом мільйони осіб. Жорсткі репресії прокотилися українськими землями від щойно приєднаних західних аж до східних кордонів. Рятуючись, митці самі з радістю обирали сюжети, прославляючи владу рад у жанрових, доволі часто вигаданих і брехливих сюжетах. Слава перемоги керманічами використовувалася як особисті досягнення, і славний воєнний подвиг почав підмінюватися у сюжетах на прославлянні трудових повоєнних буднів. Уже на другий після переможного салюту рік з'явилася ціла низка горезвісних постанов, які побічно або безпосередньо стосувалися художника. Маємо на увазі постанови про журнали «Звезда» та «Ленинград», постанови ЦК ВКП(б) від 14 серпня 1946 року «Про репертуар драматичних театрів», Постанова ЦК ВКП(б) «Про оперу «Вічна дружба» В. Мураделі, а також ціла низка менш значущих документів, які вказували митцю, як і що треба робити. Докладно про ці папери йдеться у «Збірці документів у двох томах» (1941–1960), виданій у Києві 1961 року. Московське партійне керівництво пильно стежило за подіями на культурному фронті найбільшої радянської республіки.

Розуміючи важливість агітації та пропаганди, до митців республіки ставилися з підвищеною увагою. Перш за все, це стосувалося контролю над тематикою творів українських живописців, як, зрештою, і творів в усіх інших галузях образотворчості.

Художнє життя в післявоєнній Україні розвивалося достатньо стрімко і потужно. Практично усі дипломи живописців 1945–1946 років були присвячені війні. Це — «Помстимося» Л. Чичкана, «Подвиг сержанта Якова Приходька» Ф. Самусева, «Нескорені» В. Пузиркова. Згадані твори мали описовий характер і були декларативними. Уже наступні жанрові картини з художніх виставок 1947 року «Повернення» В. Костецького, «Партизани» С. Отроценка, «Чорноморці» В. Пузиркова, «Господарі землі» О. Максименка, «Молодогвардійці слухають Москву» С. Лівшиця, «Молоді кадри Донбасу» П. Депутатова, «Бокараші» Й. Бокшая, «На рідній землі» Ф. Самусева і навіть твір корифея українського живопису Г. Світлицького «Композитор П. І. Чайковський на Україні» 1947 року відрізнялися глибиною змальованих образів. Це, з нашої точки зору, пояснюється тим, що навколишнє життя дещо нормалізувалося і необхідність у плакатному живописі послабилася. Штучне підтримування зацікавленості художника до пропонованих художньою радою і написаних у наступному періоді образів послаблюється також. Зрозуміло, що воно не зникає зовсім, але необхідність самостверджуватися і пропонувати свій мистецький продукт виключно з прохідними темами, а саме темами війни, вже не є обов'язком для митця. Звичайно, усі заходи проходили під гаслом мудрої допомоги комуністичної партії, вітчизняної культури. «Правильні» твори в літературі і образотворчому мистецтві заохочувалися преміями, серед яких Сталінська була найбільш бажана, бо давала здобувачеві серйозну фінансову винагороду. За 10 повоєнних років було організовано і проведено п'ять республіканських всеукраїнських художніх виставок. Серед них — виставка, присвячена 30-річчю Радянської ар-

мії, 150-річчю від дня народження О. Пушкіна. Найбільш резонансною стала виставка «Образотворче мистецтво України», яка була присвячена 300-річчю возз'єднання України з Росією (1954). Усі газети і журнали опублікували звіти про подію, підкреслюючи, що український радянський живопис стрімко досягає нових перемог, долаючи пережитки формалізму, а постанови комуністичної партії з питань ідеології 1946–1948 років допомогли викрити недоліки, що були в українському мистецтві. Рішуча критика була спрямована на прояви експресіонізму, натуралізму та імпресіоністичним тенденціям.

Бажаною, але вже не головною пропонувалася тема війни у середині 1950-х років. Неоднозначне ставлення московського керівництва до питань України у Другій світовій війні диктувало українським художникам теми, які треба було розробляти. Історичну перемогу у війні бажано показувати виключно з точки зору участі у подіях керманічів країни. На другому плані залишався подвиг народу; історична тема, з обов'язковим рефреном у бік Росії; відновлення країни і образи героїв (портрети передовиків виробництва, військових командирів, передових колгоспників). Насамкінець — жанрові сюжети з навколишнього життя (бажано соціальний аспект) і, врешті, краєвиди та пейзажі. Пейзажі художні ради пропонували робити за участю новобудов чи з елементами будівництва. Настав час нового соціального замовлення. Від митця вимагалася прославити нову державу. Таким чином, небезпечні тенденції псевдогероїки, відвертого театрального пафосу і бажання сподобатися, а по суті — вислужитися перед очільниками мистецтва, керівництвом творчих спілок продовжували невпинний, як з'ясувалося згодом, розвиток. Так поволи виникла теорія безконфліктності або теорія з придуманим, часом вигаданим конфліктом. Прикладів чимало: П. Депутатова «Молоді кадри Донбасу» (1947) О. Максименко «Хазяї землі» (1947), І. Юхно «Звістка про нагороди» (1949), С. Адамович «Ранок у Донбасі»

(1950). На окреме дослідження заслуговують жанрові живописні твори С. Григор'єва «Прийом до комсомолу» (1949) «Обговорення двійки» (1950), «Повернувся» (1953).

У майстернях українських живописців створювалася величезна кількість псевдопатріотичних творів відверто заробітчанського характеру [13]. В моду увійшли штампи благополуччя, вдало і у великій кількості застосовані у новому живописі. Рідкотем'я стало прохідним квитком на виставки. Живописці почали змальовувати навколишню дійсність, прикрашаючи і вигадуючи події, героїв, їхні вчинки, яких часто не було у реальному житті. Процес масово охопив художній соціум країни, перетворюючись на «дамоклів меч». У мистецьких перегонах, головним чином у живописних, окреслюються незаперечні лідери і аутсайтери. Лідерами стають художники-комуністи, працівники керівних посад Спілки художників, викладачі інститутів, художніх технікумів і шкіл.

Прошло зовсім мало часу, і уже середина і друга половина 1950-х охарактеризувалися незадоволенням переважної частини мистецького соціуму законами, що діють довкола Спілки художників, Міністерства культури республіки у вищих і середніх мистецьких закладах. Супротив почався серед художників у двох напрямках. Перший — це невдоволення мистецькою ієрархією. Твори одних і тих же художників, переважно живописців і скульпторів, а трохи згодом прикладників, які ближче до спілчанської верхівки (в народі — «до корита»), з виставки до виставки експонувалися на самих центрових місцях у художніх залах та музеях, закупувалися за астрономічні гонорари лише тому, що автор потрапив до категорії «правильних». Другий — це невдоволення митців пропонуваними та рекомендованими темами. Тема війни, з якої дорогою ціною переможцями вишшов радянський народ, тема відбудови республіки, де праця трударя часто межувала з фанатизмом, а сільська праця із рабовласницьким ладом, бо у селян до 1961 року не було паспор-

тів, що обмежувало, а по суті забороняло пересування людей територією країни, закріплюючи останніх за колгоспами, народжувала спочатку тихий, а згодом відкритий супротив і невдоволення. Так, тема війни залишалася актуальною, але доволі часто митець мусив вирішувати її у побутовому ключі, реалістично змальовуючи вигаданих героїв у вигаданих обставинах. До загону київських, харківських, одеських, донецьких, дніпропетровських (перераховані провідні центри художнього життя) після війни приєдналися львівські митці — А. Монастирський, Л. Левицький та закарпатські художники-живописці: І. Бокшай, А. Коцка, Г. Глюк, З. Шолтес, В. Микита. Вони підхопили пропонувану версію художнього твору і вже на художніх виставках, починаючи з кінця 40-х, експонували твори західного регіону на відверто комуністичні теми у майстерному виконанні [14]. Улюблена фраза мистецьких критиків повоєнного часу звучала приблизно так: «Постанови комуністичної партії по ідеологічним питанням не лише допомогли здолати недоліки в живописі, але й стимулювали його подальший розвиток» [15, с. 19].

Висновки. Описовий жанр, попри високу професійну майстерність виконавця, нівелював дра-

матургічну колізію — основу жанрового твору, перетворюючи удавану, штучно змодельовану ситуацію на боротьбу «кращого з найкращим». Такий висновок стосується не лише живописного цеху, а практично усіх видів і жанрів образотворчого мистецтва цього періоду. Від удаваного героя потерпала скульптура, література, театр, кіно 1940–1960-х. Образів реальних, справжніх героїв фронту і тилу залишалось усе менше. З початку 1950-х років прірва між елітними митцями і звичайними різко збільшилася. Збільшилася для того, аби вибухнути справжньою ворожнечею між «своїми» і «чужими». За часів життя Й. Сталіна до 1953 року процвітало доносительство, анонімні, індивідуальні і групові листи, де автори звинувачували колегу у не підтримці існуючого ладу і провідного мистецького методу й одночасно стилю — соціалістичного реалізму. Як протипага брехливим темам звучало бажання авторів виконати ілюзорний, до найдрібніших деталей прописаний академічний, який називали соцреалістичним, твір, у якому увага глядача розпорозувалася на дрібних деталях, майстерно прописаному одязі, техніці, портреті, фігурі. Стилістика і жанрові особливості загнали багатьох митців у загін «правильних живописців» [16 с. 186].

Література

1. Алленов М. Структура и функция понятия социалистический реализм: тексты о текстах. Москва: НАО, 2003. 353 с.
2. Bown M. Socialists Realist Painting. London, 1998. 506 p.
3. Golomstock I. Tonalitarian Art. London: 1990. 306 p.
4. *Роготченко О.* Мистецтво другої половини 1930-х — першої половини 1950-х років. Графіка. Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ: Наук. думка, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. С. 308–348.
5. Історія українського мистецтва : у 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ століття / НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. 1048 с.: іл.
6. *Петрова О.* Трете Око: мистецькі студії / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. 480 с.: іл.
7. Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 6: Радянське мистецтво 1941–1967 / АН УРСР; НДІ теорії, іст. та перспективи проблем рад. архітектури. Київ: Голов. Ред. УРЕ, 1968. 452 с.
8. Інтерв'ю з сином художника І. Штільмана — А. І. Штільманом / записав О. Роготченко // приватний архів автора. 2001. 4 лип. С. 2.

9. Кантор А. Как (не) создавался Союз советских художников // Декоративное Искусство. 1988. № 9. С. 18–20.
10. Морозов А. И. Соцреализм и реализм. Москва: Галарт, 2007. 271 с.
11. Изобразительное искусство Советской Украины: альбом. Москва: Советский художник, 1956. 129 с.
12. Промова В. М. Молотова на ювілейній сесії Верховної ради УРСР у день 30-ліття Радянської України // Правда. 1948. 25 січ. С. 1.
13. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття. Український шлях. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с.
14. Інтерв'ю з Є. Чеканюк / записав О. Роготченко // приватний архів автора. 2010. 8 вер. С. 3.
15. Манин В. В спорах о соцреализме // Декоративное искусство СССР. 1988. № 4. С. 18–19.
16. Роготченко О. Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960 // Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. Вип. 11. С. 184–197.

References

1. Allenov M. Struktura i funktsiya ponyatiya sotsialisticheskoy realizm: tekstyi o tekstah. Moskva: NLO, 2003. 353 s.
2. Bown M. Socialists Realist Painting. London, 1998. 506 p.
3. Golomstock I. Tonalitarian Art. London: 1990. 306 r.
4. Rogotchenko O. My`stecztvo drugoyi polovy`ny` 1930-x — pershoyi polovy`ny` 1950-x rokov. Grafika. Istoriya ukrayins`kogo my`stecztva : u 5 t. / NAN Ukrayiny` ; IMFE im. M. T. Ry`l`s`kogo. Ky`yiv: Nauk. dumka, 2007. T. 5: My`stecztvo XX stolittya. S. 308–348.
5. Istoriya ukrayins`kogo my`stecztva : u 5 t. T. 5: My`stecztvo XX stolittya / NAN Ukrayiny` ; IMFE im. M. T. Ry`l`s`kogo. Ky`yiv, 2007. 1048 s.: il.
6. Petrova O. Tretye Oko: my`stecz`ki studiyi / IPSM NAM Ukrayiny`. Ky`yiv: Feniks, 2015. 480 s.: il.
7. Istoriya ukrayins`kogo my`stecztva : u 6 t. T. 6: Radyans`ke my`stecztvo 1941–1967 / AN URSS; NDI teorii, ist. ta perspekty`vy` problem rad. arxitektury`. Ky`yiv: Golov. Red. URE, 1968. 452 s.
8. Interv`yu z sy`nom xudozhny`ka I. Shtil`mana — A. I. Shtil`manom / zapy`sav O. Rogotchenko // pry`vatny`j arxiv avtora. 2001. 4 ly`p. S. 2.
9. Kantor A. Kak (ne) sozdavalsya Soyuz sovetskikh hudozhnikov // Dekorativnoe Iskusstvo. 1988. # 9. S. 18–20.
10. Morozov A. I. Sotsrealizm i realizm. Moskva: Galart, 2007. 271 s.
11. Izobrazitelnoe iskusstvo Sovetskoy Ukrainyi: albom. Moskva: Sovetskij hudozhnik, 1956. 129 s.
12. Promova V. M. Molotova na yuvilejnih sesiyi Verxovnoyi rady` URSS u den` 30-littya Radyans`koyi Ukrayiny` // Pravda. 1948. 25 sich. S. 1.
13. Golubecz` O. M. My`stecztvo XX stolittya. Ukrayins`ky`j shlyax. L`viv: Kolir PRO, 2012. 200 s.
14. Interv`yu z Ye. Chekanyuk / zapy`sav O. Rogotchenko // pry`vatny`j arxiv avtora. 2010. 8 ver. S. 3.
15. Manin V. V sporah o sotsrealizme // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. 1988. # 4. S. 18–19.
16. Rogotchenko O. Metody` borot`by` oficijnogo derzhavnogo aparatu z predstavny`kamy` tvorchoyi ukrayins`koyi inteligenciyi 1940–1960 // My`stecztvo, istoriya, suchasnist`, teoriya: zb. nauk. pracz` / In-t problem suchas. my`stecz. NAM Ukrayiny`. Ky`yiv: Feniks, 2015. Vy`p. 11. S. 184–197.

**Рогощенко А. А. Видоизменение событий и героев как репрезентация действительности
в украинской живописи послевоенного периода**

Аннотация. Объединение во временном пространстве украинской профессиональной живописи от 1930-х до 1960-х годов имеет довольно условное определение, ведь каждое из четырех упомянутых десятилетий имело принципиально разные векторы развития. Насильственное введение метода социалистического реализма и подведение под него марксистско-ленинской основы в украинской художественной культуре вообще и в живописи в частности сопровождалось не только уничтожением и ликвидацией других художественных направлений, но и личным негативным отношением Сталина к Украине и ко всему украинскому. Поддержанный коммунистической правящей партией и художественной критикой, отечественной и российской, социалистический реализм быстро преодолевал любое проявление несогласия, запретив освещать теневые стороны жизни [1].

Данная статья исследует мнимого героя и вымышленные или видоизмененные события, которые были воспеты художниками-живописцами в военное и послевоенное время с целью поддержания мифа о советской сверхдержаве. Заинтересованность сегодняшних искусствоведов живописью рубежа 1940-х годов вполне закономерна, поскольку именно этот период можно считать точкой отсчета отечественного тоталитарного искусства второй фазы. Украинская советская живопись в процентном отношении к скульптуре, графике, прикладному искусству имела преференции, поскольку подавляющее количество опубликованных произведений оставалось живописными, а потому изучение процессов, формировавших академическую живопись, является вполне логичным, как и пристальное внимание к одиозности явлений, сопровождавших и формировавших художественную жизнь страны и художественный продукт (в данном случае живопись). Позиция автора остается неизменной. Для правильного понимания изобразительного искусства последующих периодов нужно обязательно исследовать тяжелый, в смысле восприятия, период военного и послевоенного искусства живописного цеха. Время не возвращается назад, но дает возможность сегодня более широкому и глубокому прочтению и пониманию тех художественных процессов, о которых еще совсем недавно нельзя было упоминать.

Ключевые слова: живопись, художник, социалистический реализм, миф.

**Rohotchenko O. O. Modification of events and characters as the representation of reality
in Ukrainian painting of the postwar period.**

Abstract. The union in the time space of Ukrainian professional painting from the 1930s to the 1960s has a fairly conventional definition, because each of the four mentioned decades had fundamentally different development vectors. The forcible introduction of the method of socialist realism and the subordination of the Marxist-Leninist foundation to it in Ukrainian artistic culture in general and in painting in particular was accompanied not only by the destruction and elimination of other artistic trends, but also by Stalin's personal negative attitude towards Ukraine and everything Ukrainian. Supported by the Communist ruling party and artistic criticism of the Russian and the Russian, socialist realism quickly overcame any manifestation of disagreement, forbidding the coverage of the shady sides of life [1].

This article explores the imaginary hero and the fictional or modified events that were sung by painters in the military and post-war years with the aim of maintaining the myth of the Soviet superpower. The interest of today's art critics by the painting of the turn of the 1940s is quite natural, since it is this period that can be considered the starting point of the totalitarian national art of the second phase. Ukrainian Soviet painting as a percentage of sculpture, graphics, and applied art had preferences, since the overwhelming number of published works remained picturesque, and therefore the study of processes formed academic painting quite logically, as well as close attention to the odiousness of the phenomena that accompanied and shaped the artistic life of the country and an artistic product (in this case painting). The author's position remains unchanged. For a correct understanding of the visual arts of subsequent periods, it is necessary to investigate the period of military and post-war art of the painterly workshop, which is difficult in terms of perception. Time does not come back, but it gives an opportunity today, for a broader and deeper reading and understanding of those artistic processes, which until quite recently could not be mentioned.

Keywords: painting, artist, socialist realism, myth.