



Ірина ГАЙМУС

ХУДОЖНЬО-ІДЕОЛОГІЧНИЙ СИНТЕЗ В МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ УКРАЇНИ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ

Iryna HAYMUS. On Synthesis of Artistry and Ideology in Monumental Painting of Ukraine at Soviet Period.

Стаття розглядає становище монументального живопису України радянського періоду в умовах тоталітарного режиму. Аналізуються основні критерії оцінювання та відбору тематики робіт. Розглянуто завдання, які ставила комуністична верхівка перед художниками-монументалістами. В дослідженні характеризується діяльність митців Києва та Львова, котрі працювали в умовах становлення "неофіційного" мистецтва.

Феномен появи соцреалістичного мистецтва полягає в намаганні влади перервати природні культурні традиції та створити шляхом культурологічних підмін і фальсифікацій особливу агресивну субкультуру, антикультуру, яка претендує на тотальність. Оскільки тоталітарний режим не передбачає інакодумства (наявність інакодумства суперечить самій суті тоталітаризму), то усі інакодумці повинні бути знищені чи морально зламані.

Інакодумством же за тоталітарного режиму є будь-який прояв творчості, відмінний від державної доктрини, навіть абсолютно нейтральний. Звідси, поява незалежної творчості у тоталітарній державі сприяла руйнуванню субкультури системи, яка намагалась відтворити культурні традиції та прорвати інформаційну ізоляцію.

Тоталітарний режим визначає ідеологію, яка впроваджується в культуру та мистецтво задля досягнення єдиної цілі, а саме, контроль усіх сфер діяльності людини та її повна покора перед владою. Необхідною умовою встановлення тоталітарного режиму є закрите суспільство, тобто

таке суспільство, у якому зв'язок із зовнішнім світом підконтрольний державі, інформація про зовнішній світ проходить крізь призму державної пропаганди, а інформація про внутрішній стан приховується й фальсифікується. Таким чином, за тоталітарного режиму суспільство ізолюється в часі (фальсифікація історії, переривання культурних традицій) і в просторі (інформаційна ізоляція суспільства від зовнішнього світу і влади від громадян).

Виходячи з цих основних положень ми можемо пояснити існування в українському мистецтві другої пол. ХХ ст. двох полярних напрямків: соцреалізму та неофіційного мистецтва 1960-их рр. Перший з них, створений штучно (як і все, що було створене радянською владою), в своїй основі спирається на реалістичне відтворення дійсності. Соціалізм, як ідейна доктрина цього напрямку, надає зовсім іншого змісту самому поняттю "реалізм", адже реалістичне мистецтво Радянського Союзу створює неіснуючі образи неіснуючої дійсності, як би парадоксально це не звучало.

Але основна проблема не в цьому. Створюючи штучну культуру і проектуючи її на творчість ідеологи тоталітаризму не могли врахувати деякі нюанси, хоча доклали до цього всі зусилля. Художній процес має свої незмінні етапи: емоційне сприйняття – формування художнього образу – втілення в матеріальну форму. Ця спрощена схема дає розуміння того, що державні замовлення, примусове виконання роботи та інші неприйнятні для творчості фактори, перетворюють художній процес на штампування, нівелювання творчості як такої, звідси невисока якість мистецтва соцреалізму. На сьогоднішній день так і немає однозначного твердження, чи вважати мистецтво соцреалізму справжнім мистецтвом, чи це тільки період в історії мистецтва, який характеризує його з негативного боку.

Якщо станковий живопис виправдовує себе в цьому положенні появою неофіційного мистецтва, яке назагал і визначає рівень мистецтва в Україні другої пол. ХХ ст., то монументальний живопис не мав змоги себе реабілітувати через "помітність" та масштабність. Всі спроби втілити художні образи, де відсутня ідеологічна концепція, а присутні національні тенденції закінчувались невдало. Так, стінопис Богдана Плаксія в кав'ярні "Хрещатик" у Києві, де художник

зобразив В.Симоненка, І.Дзюбу, було зруйновано (Б.Плаксіє. Малювання по-тиньку. Знищено)¹ (мал. 1).

Зважаючи на такі обставини у митців-монументалістів (підкреслимо слово “митців”) існувала потреба свої творчі прагнення, емоційні переживання втілити якимось чином у форму, тобто матеріалізувати. Сама специфіка монументального живопису полягає в тому, що в основному це були державні замовлення, які вимагали певного рівня роботи. Митцеві, за таких обставин, могла допомогти слабінка, яка, безперечно, існувала в мистецтвознавчій радянській критиці, а саме – недостатня теоретична база. Для критиків мистецтва даного періоду існував один принцип оцінювання творів мистецтва – ідеологічний. Опираючись на нього вітчизняні науковці мало торкалися таких нюансів у роботі, як стилістика, колористика, узагальненість образу, композиція та інші важливі риси, які визначають велику долю якості роботи.

Передусім це зумовлено самими завданнями, які покладала на монументальний живопис комуністична партія. Адже таке завдання, як декоративне оформлення архітектурної композиції нівелиювалось внаслідок вимоги ідеологічного виховного змісту роботи.

Погляд на мистецтво, у радянських мистецтвознавців, базувався на положенні К.Маркса, що мистецтво – це форма суспільної свідомості, яка є основою теорії реалізму, як художнього виразу життєвої правди². Як протиставлення до єдиного прийнятного визначення мистецтва називають “ідеалістичні концепції сучасного модернізму, пов’язані з відродженням релігійно-містичного розуміння мистецтва або з суб’єктивістським трактуванням його як чистого самовираження художника”³. Але об’єктивна реальність, яка сприймається людською свідомістю в будь-якому випадку набуває якісно нових ознак.

Оскільки монументальний живопис базується у своїй специфіці на узагальненості форми, то радянська критика вимагала, щоб узагальнювались “ідеї сучасності, проявлявся потяг створю-

вати твори на значні громадянські теми, просякнуті високим революційним пафосом і зрозумілі народу”⁴. Всі інші досягнення художників-монументалістів сприймаються як “схематизм і бездушна стилізація”⁵. Отже зрозуміло, на які параметри оцінки творів мистецтва опиралось вітчизняне мистецтвознавство.

Перед українськими художниками-монументалістами радянського періоду, які розуміли і відчували всі прогалини у мистецтвознавчій критиці, відкривалась велика перспектива. Адже вони можуть робити художньо-якісне мистецтво, спираючись на традиції та інтерпретуючи їх, але за умови трактування їхніх робіт як ідеологічних. Всі “формалістичні прийоми” в монументальному живописі виправдовувались, якщо існував ідеологічний зміст. Під “формалістичними прийомами” маються на увазі такі характеристики роботи, які відрізняють поняття “форма” від “фігура” (фігуративний живопис). При чому це не обов’язково має бути застосування жовто-блакитної колористики чи української символіки. Таке сприйняття формалізму було б досить однобічним. Це, насамперед, вміння працювати з формою, надаючи їй звучання в цілісному сприйнятті роботи. Так, висловлюючись про керамічне панно І.Литовченко на станції київського метро “Більшовик”, науковець зазначає: “Умовність зображення – графічність, плоскість фігур – викликана потягом до концентрації образного змісту, бажанням виразити пафос праці робітничого класу”⁶ (мал. 2). Разом з тим Івана Литовченко можна зарахувати до покоління шістдесятників-першовідкривачів. Його перші монументальні розписи були створені для приміщення Залізничного вокзалу в Києві (1955)⁷, в 1960-их рр., в співавторстві з В.Ламахом та В.Катковим, І.Литовченко створює монументальні роботи на Річковому вокзалі (1961), аеропорт “Бориспіль” (1965) та інші. Розпочинаючи мистецьку кар’єру художник, який закінчив текстильне відділення Львівського

¹ Міщенко Г. Екзистенція – шлях до себе // Образотворче Мистецтво.– 1996.– № 2.– С. 6.

² Маркс К., Енгельс Ф. Про мистецтво: Збірник / Упоряд. В.О.Кудін.– К.: Мистецтво, 1978.– 303 с.

³ Ванслов В. Карл Маркс и вопросы эстетики // Искусство.– 1968.– № 5.– С. 2.

⁴ Кутузова Н. Советское монументальное искусство // Искусство.– 1966.– № 11.– С. 3.

⁵ Там само.

⁶ Пекоровский М. Актуальная проблема теории и практики // Искусство.– 1965.– № 3.– С. 18.

⁷ Ткаченко М.В. Творчий внесок вихованців ЛДПДМ у розвиток сучасного радянського живопису // Вісник Львівської академії мистецтв: Зб. наук. праць.– Львів, 1990.– Вип. 1.– С. 50.



1. Б.Плаксій. Стінопис у кав'ярні "Хрещатик", Київ. Малювання по-тиньку. Знищено.



2. Станція метро заводу "Більшовик", тепер Станція Шулявська. Відкрита в 1963 р. (архітектори А.Добровольський, Б.Приймак, А.Маліновський, А.Черкаський, художники-монументалісти І.Литовченко, М.Литовченко).

інституту декоративно-ужиткового мистецтва (1948-54), швидко приходять до вирішення завдань синтезу мистецтв та архітектури. І основна проблема полягала не в професіоналізмі І.Литовченка як художника-монументаліста, а в прояві інакодумства як особистості, а це вже призводить до таких негативних наслідків, як звинувачення в націоналізмі та знищення його керамічних мозаїк (виконаних у співавторстві з О.Кіщенком) в інтер'єрі ресторану "Метро" в Києві (1963)⁸.

Дослідниця монументального живопису Г.Склярєнко так охарактеризувала творчість київських митців: "привабливість творів І.Литовченка, В.Ламаха, Е.Каткова крилась у складному парадоксальному поєднанні відвертої ідеологічної тематики з виразними напруженими динамічними композиціями, у використанні формальних прийомів модерністського мистецтва (мотивів з робіт Пікасо, Леже, Сікейроса)"⁹.

Характерною ознакою монументального живопису є його соціальне значення. Враховуючи цю важливу ознаку митці шукають засоби вираження, які будуть пробуджувати свідомість і національну гідність. Якщо державна партійна верхівка могла використовувати цю властивість задля возвеличення комунізму, то українські митці надихались у цьому випадку мистецтвом Латинської Америки (творчість Д.Сікейроса, Х.Ороско, Д.Рівери). Не беремось стверджувати остаточно, але пошуки бойчукістів велись у подібному напрямку. Це, насамперед, звернення до зображення праці і побуту селян, простого народу, в композиції враховується "абстрагованість реальності, в якій митець виступає носієм національних особливостей", "синтез зовнішнього змісту", "обміркована схематизація"¹⁰.

"Показовою була взаємна зацікавленість між М.Бойчуком і Д.Ріверою. Те, що вони мали спільні погляди на роль монументального мистецтва у суспільному житті, у формуванні суспільної психології, і те, що пізніше Рівера називав Бой-

чука своїм учителем, як згадував учень Бойчука О.Мизін – багато про що говорить"¹¹.

Проблема формотворення в монументальному живописі 1960-90-их рр. полягала в створенні образів, які вигідно відтіняли ідею соціалізму. Андерграунд, як такий, абстрактне мистецтво не мало місце в даному виді мистецтва, оскільки воно публічне і не може бути для обмеженого кола глядачів. Тому як вияв нонконформізму (лат. *non conformis* – невідповідний, не-однаковий, незгідний) художники-монументалісти, підтримуючи загальну течію шістдесятників, могли проявляти в таких випадках: 1) використовуючи у своїх роботах образи героїв української національної історії; 2) звертаючись до народних традицій, створення "фольклорного напрямку"; 3) стилізуючи монументальний живопис, переймаючи кращі традиції світових майстрів (Ф.Леже, П.Пікасо, Д.Сікейрос, Д.Рівера, М.Бойчук). Можливий ще варіант поєднання, синтезу художніх засобів, але в будь-якому випадку митці, які ідентифікували себе як нонконформісти, дисиденти, шістдесятники, мали змогу у своїх роботах це проілюструвати.

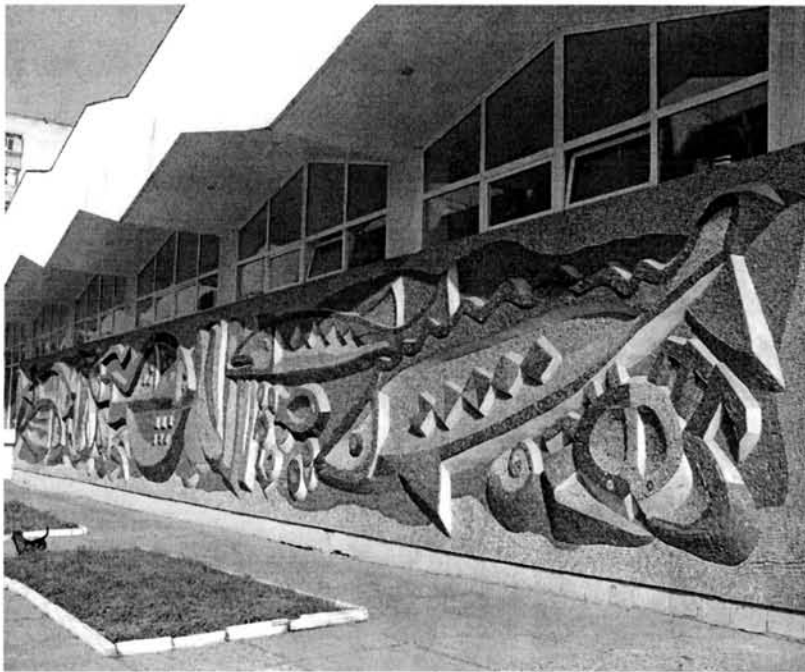
Становище художників-монументалістів в період радянського тоталітаризму було неоднаковим. Київ та Львів – два міста, де найбільш чітко межували поняття "офіційного" та "неофіційного" мистецтва. Київ як культурний і політичний центр в Україні, що був "третім столичним містом СРСР", мав значні обмеження щодо розвитку нового мистецтва. Київська школа була тісно пов'язана з Художнім інститутом і, як наслідок, його традицією академічного (реалістичного) виховання – єдиною традицією, що мала право на існування з 1930-их рр. У Києві мистецьке спрямування шістдесятників розвивалося як певний колективний пошук нового стилю, нових художніх засобів. Креативність львівської школи шістдесятництва полягала в її орієнтації на європейське мистецтво, його інтелектуальну насиченість, філософічність. У Львові були більш відчутними культивування індивідуальності в мистецтві і пошуки власного "я", тому це і можна назвати спільною рисою для львівської школи шістдесятництва. За таких умов у львівських митців була можливість зайняти позицію "поміркованих" шістдесятників. Тобто, виконуючи державні за-

⁸Чегусова З. Іван, Марія та Наталка Литовченки // Образотворче Мистецтво.- 1997.- № 3-4.- С. 38.

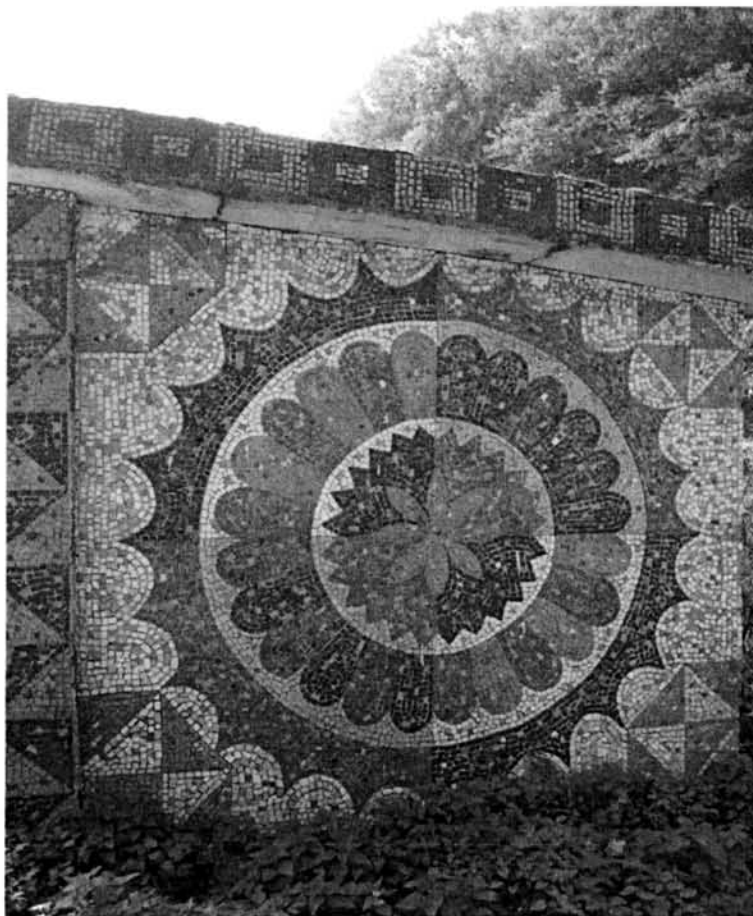
⁹Склярєнко Г. Монументально-декоративне мистецтво України другої половини ХХ століття // Студії мистецтвознавчі. Число 3 (7). Архітектура. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво.- Видавництво ІМФЕ.- К., 2004.- С. 92.

¹⁰Кравченко Я.О. Художник і Час. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко.- К.: Оранта, 2005.- С. 26, іл.

¹¹Литовченко І. Бойчук і сучасність // Образотворче Мистецтво.- 1994.- № 2.- С. 6.



3. В.Патик (у співавторстві). “Риби” (1988) – мозаїка на магазині “Океан” у м. Львові.



4. М.Андрущенко. Мозаїка на боковій стіні автобусної зупинки в с. Лани Перемишлянського р-ну, Львівської обл.

мовлення, зайняти позицію, яка не компрометувала їх як нонконформістів, але давала можливість працювати в умовах тоталітарного режиму.

Зважаючи на велику кількість технік у монументальному живописі, була можливість знаходити нові рішення в стилістиці твору. Окрім мозаїки, фрески, з'являється техніка сграфіто, кольорові цемента, метал. Шукаючи засоби для поєднання різних матеріалів в одній роботі, художники одночасно втілюють в життя ідейні задуми, експериментують з формою та кольором. Це ми можемо спостерігати в монументальній роботі В.Патика "Риби" (1988) на стіні магазину "Океан" по вул. В.Великого (м. Львів), виконане у співавторстві з Б.Сорокою – випускником 1964 р. відділу художньої кераміки та Г.Олексюком – випускником 1968 р. відділу художнього скла. Невипадково дана робота має деякі аналогії із керамічними рельєфами Ф.Леже¹² та вітражу, оскільки монументальний живопис, виконаний на стіні магазину, є ідейним продовженням вікна в споруді (мал. 3). Завдяки застосуванню напіврельєфу в мозаїчній композиції, відбувається градація кольору, що в свою чергу створює динаміку та рух композиції. Рельєфність мозаїки збагачує лаконічність рис самої споруди. І недаремно митці вирішують робити фігури об'ємними, оскільки це допомагає композиції не затертись під масивним фігурним завершенням магазину. Якщо поєднати ці властивості з сюжетом роботи, то постає цілісний та доцільний в даному середовищі мистецький твір.

Випускник 1953 р. відділу монументального живопису ЛДПДМ В.Патик відзначився, насамперед, використанням особливої колористики робіт, поєднання барв, притаманне більше закарпатським художникам, аніж львівським. Живопис митця пов'язують із творчістю давньоруського монументального живопису, народного примітиву, французьких художників кін. ХІХ – поч. ХХ ст. В.Ван Гога, А.Матісса, Ф.Леже, П.Пікассо¹³. Але найбільш явно виступає вплив на творчість В.Патика Фернана Леже. Для французького митця головним в створенні композиції роботи є колір, який не тільки виконує естетичну роль у роботі, він створює динамічну архітектоніку, глибину простору. І чим контрастніша коло-

ристика, тим більша декоративність композиції. Знову-ж-таки аналогію з творчістю Ф.Леже ми можемо провести, аналізуючи роботу В.Патика "Новобудови Львова" (1981) на фасаді Науково-дослідного інституту по вул. В.Великого. Індустріальний пейзаж, зображений на фасаді інституту, виходить в оточуючий простір і виглядає органічно з такими ж спорудами навколо. Колористика тут вже не така яскрава і контрастна, як в інших роботах, але зв'язок з індустріальними пейзажами Ф.Леже залишається для нього характерним¹⁴.

Зовсім в іншій, але не менш індивідуальній манері працює Б.Сойка. Його роботи знаходяться, головним чином, в інтер'єрі, в приміщеннях, які призначені для відпочинку або вільного проведення часу. Трагування сюжету в композиції переважно нейтральне по відношенню до призначення споруди.

Художник закінчив відділ монументально-декоративного мистецтва 1958 р. ЛДПДМ, працював у художньо-виробничому комбінаті у Львові. Кілька його творів зосереджені у відпочинкових комплексах, зокрема в санаторії "Пролісок" в Моршині та санаторії "Карпати" в Трускавці.

Мозаїка в фойє санаторію "Пролісок" (1977 р.) виконана в імпресіоністичній манері. Моделювання форми світлотінню, асиметричний характер композиції без виділення центру, повітряна перспектива без лінійної, всі ці риси в роботі дають право віднести її до імпресіоністичної стилістики. Всі персонажі мозаїки не позують, а ніби ненароком зафіксовані в момент руху. Поєднання контрасту швидкоплинних елементів з рівновагою "недбалі" композиції відповідають структурі самої поверхні, на якій виконана робота. Стіна має криволінійну площину, вигнуту і хвилясту, що гармоніює з обраною авторською технікою. Ідентифікувати монументальний живопис Б.Сойки ми зможемо відшукавши завуальовані внизу ініціали митця "Б.С.", які композиційно переплітаються із рослинними елементами в роботі. Цей прийом теж є новим для монументальних робіт даного періоду.

Але експериментувати мали можливість далеко не всі митці. Творчі спілки стали найбільш ефек-

¹²Жадова Л. Творческая судьба Фернана Леже // Искусство.- 1966.- № 4.- С. 52.

¹³Ткаченко М.В. Творчий внесок вихованців...- С. 52.

¹⁴Жадова Л. Творческая судьба...- С. 55.

тивним знаряддям, через яке тоталітарна держава організовувала ідеологічну єдність своєї субкультури. Обов'язковим для членів спілки було розділяти принципи соцреалізму та дотримуватись їх у своїй творчості. Якщо перша частина вимоги могла деякими членами зігноруватись, то друге положення мало виконуватись безвідмовно. Вступаючи в такі спілки художники не тільки забезпечували себе стабільним заробітком, а й мали можливість просто працювати. Адже в умовах державної монополії всі необхідні для діяльності живописця графіка, скульптора матеріали та інструменти опинились у власності держави і розподілялись тільки всередині Спілки і тільки між його членами. Єдиним засобом для існування художника стали державні замовлення, звідси будь-яке зображення або об'єкт мали належати до загального ідеологічного цілого.

Основні ознаки, які супроводжують монументальний живопис радянського періоду – це символічність та алегоричність. Причому ці якості робіт мають дуалістичне значення. З іншого боку комуністичний міф має свою символіку та образи, які ми відносимо до соцреалізму. З другого боку, та ж сама символіка проявляється в роботах художників-шістдесятників, розкриваючи зовсім іншу ідею – ідею національної свободи.

У Києві Спілка художників України корелювалась працівниками ідеологічного відділу, ескізи та роботи оглядались не тільки членами ради Спілки художників, а й секретарями ЦК КП України. Зокрема, вітраж із зображенням Т.Г.Шевченка у корпусі Київського університету, авторами якого були Алла Горська з художниками Г.Зубченко та О.Заливахою до 150-річчя Тараса Шевченка, охарактеризовано як “грубо-спотворений, архаїзований у дусі середньовічної ікони образ Т.Г.Шевченка, який немає нічого спільного з образом революціонера-демократа, якого палко любить советській народ і народи всього світу”¹⁵.

Львівські художники-монументалісти, які працювали в радянський період, залежали в основному від державних замовлень, які розподілялись всередині Спілки художників. І тут постає один вагомий момент – те, як митець вирішує сюжет роботи, диктує саме призначення споруди. Будинок побуту “Юність” у Львові, який знаходиться в центральній частині міста по вул. 700-річ-

чя, оформляли М.Андрущенко та М.Кристочук. Мозаїка на фасаді багатоповерхової споруди виконана із застосуванням соцреалістичної символіки. Але дане використання в сюжеті герба Радянського Союзу, червоних стягів та образів селян, робітників та партизанів зумовлено призначенням споруди, її виховним соціальним значенням для відвідувачів, гостей та перехожих.

На протиположному цьому, оформлення споруд у більш віддалених районах Львова, мають не такий яскраво виражений соцреалістичний характер. Тут митці мають більше свободи у виборі сюжету, стилістики твору. Прикладом цього може слугувати вже згадана вище робота “Рибі” В.Патика на фасаді магазину “Океан” та робота “Новобудови Львова” на фасаді Науково-дослідного інституту по вул. В.Великого (1981 р.).

Свобода творчості прослідковується і в оздобленні автобусних зупинок в містечках та селах, по тій самій причині. Так М.Андрущенко в мозаїчній композиції автобусної зупинки в с. Лани Перемишлянського р-ну Львівської обл. використав народні українські мотиви (мал. 4), фольклорний напрям, який можемо досить часто зустрічати в декоративному оформленні автобусних зупинок. Існує проблема визначення авторства багатьох монументальних розписів, зупинок зокрема, оскільки всередині спілки, де велась документація робіт та їх авторства, багато документів не збереглося. А тому єдина можливість відтворити автентичність твору є на основі мистецтвознавчих джерел або зі спілкування із самими художниками. Багато із цих “анонімних” творів являють собою якісні художні роботи, без огляду яких дослідження не буде таким повним та цілісним. Також, можливо, що при оприлюдненні таких робіт з'явиться інформація, яка доповнить базу автора по дослідженні даної теми.

Таким чином за кількома ознаками, побіжно висвітленими нами вище, можна теоретично визначити якість монументального живопису України в умовах існування радянської влади. Практика художнього синтезу, яка стосувалась і техніки, і поєднання різнопланових суперечливих мистецьких характеристик роботи (композиція, колір, форма) мала місце в монументальному живописі 1960-90-их рр., і була спровокована появою офіційного напрямку в мистецтві – соцреалізму.

¹⁵<http://archives.radiosvoboda.org/>