

Олексій Роготченко Oleksii Rohotchenko

доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,  
головний науковий співробітник Інституту проблем сучасного  
мистецтва НАМ УкраїниDoctor in Art Studies, senior researcher, leading researcher  
of Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts  
of Ukraine

тел. / tel: +380503583912 e-mail: rogotchenko2007@ukr.net orcid.org/0000-0003-4631-8260

## Аналіз особливостей вітчизняного образотворчого мистецтва від появи соціалістичного реалізму до початку «хрущовської відлиги»

### Ukrainian Fine Art since the Emergence of Socialist Realism till the “Khrushchev Thaw”: Features’ Analysis

**Анотація.** Культурологічний та мистецтвознавчий розгляд образотворчого мистецтва України 1940–1960 років неможливо здійснити без детального усвідомлення ключових мистецьких термінів і явищ, характерних для тогочасного суспільства. Серед таких термінів і явищ на перше місце виходить панівний метод образотворчого мистецтва радянської України — складової частини СРСР — соціалістичний реалізм. Наступним найбільшим за значенням терміном мистецького життя соціуму цього періоду є антипод соціалістичного реалізму, його опозиція — нонконформізм. Це головне дуалістичне дійство культури часів невеликого соціуму, яке можна означити як «згода і незгода».

**Ключові слова:** культура, соціалістичний реалізм, нонконформізм, соціум.

**Постановка проблеми** у загальному вигляді концентрується на аналізі ключових понять у з’ясуванні контексту мистецького життя. Так, трактування з точки зору офіційності й неофіційності термінів, «формалізм», «абстракціонізм», «авангардизм», «модерн», «академічне мистецтво», «театральне дійство», «театральний художник», «металопластика», «пластичне мистецтво», «декоративно-ужиткове мистецтво», та інших, притаманних для характеристики мистецького процесу середини минулого століття, набувають принципової відмінності у тлумаченні вчених-культурологів та мистецтвознавців різних періодів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Роботи вітчизняних мистецтвознавців повоєнного періоду звертаються до тлумачення художнього методу переважно під кутом зору естетичної науки, керованої творами К. Маркса, Ф. Енгельса, В. Леніна, Й. Сталіна. Провідними мистецтвознавцями досліджуваної пори були: Євген Афанасьєв, Василь Афанасьєв, Платон Білецький, Юрій Белічко, Леонід Владич, Петро Говдя, Фаїна Петрякова, Людмила Міляєва, Олександр Роботягов, Володимир Овсійчук, Григорій Островський, Володимир Цельтнер, Лідія Попова, Людмила Сак, Юрій Лашук, Віталій Ханко, Адам Жук.

Найбільшим світовим здобутком у дослідженні тоталітарного мистецтва стала ґрунтовна праця групи міжнародних дослідників, що вийшла друком

у 2000 році у Санкт-Петербурзі. Це збірник наукових праць «Соцреалістичний канон» за загальною редакцією Є. Добренка, який укладали декілька років. У підготовці цього збірника взяли участь та стали його авторами І. Голомшток, Б. Гройс, Х. Гюнтер, В. Паперний та інші.

Авторський погляд на проблему був би неможливим без урахування напрацювань провідних сучасних дослідників українського мистецтва О. Голубця, Д. Горбачова, Я. Запаса, Т. Кари-Васильєвої, О. Кодьєвої, Б. Лобановського, В. Овсійчука, А. Соколюк, О. Сидора-Гібелінди, В. Сидоренка, Г. Склярєнка, О. Соловйова, І. Зубавіної, М. Гринишиної, А. Смирної, М. Станкевича, О. Федорука, О. Клековкіна, Г. Веселовської, Р. Яціва, Р. Шмагала.

**Мета і завдання статті** полягають у вивченні панорами художнього життя України 1940–1960 років, яка була складовою частиною СРСР.

Необхідно насамперед зупинитися на детальній характеристиці панівного на той час «єдиного творчого методу» — «соціалістичного реалізму».

**Викладення основного матеріалу дослідження.** Вивчаючи панораму художнього життя України 1940–1960 років, яка була складовою частиною СРСР, необхідно насамперед зупинитися на детальній характеристиці панівного на той час «єдиного творчого методу» — «соціалістичного реалізму». Насильницька перемога

одного мистецтва над іншими спричинила спротив тих митців, які сповідували інші цінності. Щоправда, спротив не ставав масовим, а офіційно проголошений соціалістичний реалізм запанував в усіх видах, підвидах та напрямках образотворчого мистецтва країни, демонструючи провідні технології утримування мас у покорі. У термінологічному означенні метод увійшов у світову історію мистецтва як соціалістичний реалізм. «Що таке соціалістичний реалізм? Що означає це дивне, різке для вуха словосполучення? — запитував лідер “Самвидаву” 1950–1960-х років А. Синявський. — Хіба ж буває реалізм соціалістичним, капіталістичним, християнським, магометанським? Та чи й існує у природі це ірраціональне поняття? Може, його й немає? Може, це тільки сон, що приснився переляканому інтелігенту в темну, чарівну ніч сталінської диктатури? Груба демагогія Жданова чи стареча примха Горького? Фікція, міф, пропаганда? Тисячі критиків, теоретиків, мистецтвознавців, педагогів ламають голову та напружують голос, щоб обґрунтувати, пояснити і втлумачити його матеріалістичну сутність і діалектичне буття. І сам глава держави, Перший секретар ЦК, відриває себе від невідкладних господарських справ, щоб висловити вагоме слово з естетичних проблем країни» [16].

Виникнення новітнього художнього методу у першій у світі державі соціалістичної спрямованості було цілком логічним явищем. Адже, попри намагання радянських ідеологів репрезентувати новостворену державу як суспільство рівних людей і рівних можливостей, насправді СРСР та УРСР були феодально-рабовласницькими утвореннями з міцним апаратом поліцейного ґатунку, які перебували на сторожі інтересів правлячої верхівки. Зрозумілим було бажання керівництва не лише утримувати в покорі населення великої держави, яке вже на початок ХХ сторіччя нараховувало понад сто мільйонів, а й формувати його світогляд.

Сформований новий мистецький метод, реалізм соціалістичного спрямування, віддзеркалював головне завдання — бути рупором у класовому суспільстві. Для цього треба було зламати звичні стереотипи мистецьких спрямувань і відродитися в єдиному образі, де стиль і метод пропонуваної творчості були б поєднані в єдиному напрямку. За умови злиття методу зі стилем вирішувалося основне завдання: метод ставав провідним не в єдиному, а в усіх видах і жанрах образотворчого мистецтва, літератури, музики, театру, підпорядковуючи собі навіть традиційні види народної творчості, новостворену архітектуру та новітні здобутки ХХ сторіччя (радіо, кіно та телебачення). При цьому додаток «соціалістичний» до широко відомого в історії мистецтва терміна «реалізм» означав ніщо інше, як «відображення дійсності у відповідності з конкретним революційним розвитком» та необхідність узгодження художньої творчості з ідеалами марксистсько-ленінсько-сталінської ідеології. Сам термін «соцреалізм» виник як альтернатива до авангардних течій у країні, де будувався соціалізм. Тож вирішальним компонентом цього творчого методу було активне впровадження в життя «нових рис реалізму» з домінуванням соціалістичної ознаки. Варто згадати, що три перші десятиліття минулого століття ха-

рактерні укоріненнями нових мистецьких орієнтирів практично в усіх країнах Європи. Саме 1930-ті роки позначені появою неореалістичного живопису метафізичного спрямування, захопленням багатьох провідних митців сюрреалізмом та особливою формою експресіонізму, який увійшов в історію мистецтва як німецький. Відомі пошуки художників у копіюванні національного народного мистецтва у професійних творах і, звичайно, захоплення більшості митців фашистської Німеччини мистецтвом Давньої Греції та Риму. Український мистецький простір межі тридцятих років минулого сторіччя був напрочуд потужним і самобутнім. Нищення поступального мистецького процесу з глибокими коренями сакрального, народного, модерного мистецтва призвело до руйнації перш за все почуттєвого напрямку. Наступною заборонаю стало звернення до формалістичного та імпресіоністського мистецтва. Драматизм перетворення унікальної української школи образотворчого мистецтва на моногамну стратегію тоталітарного мистецтва досі не досліджено належним чином.

Зрозуміло одне — психологічна модель художнього тоталітарного мислення влаштувала уже зміцніле керівництво політичних режимів СРСР–УРСР. Технологія насаджування у неприродний спосіб нових мистецьких правил у державі народжувалася паралельно з нищенням старих засад. Першою і головною зміною було впровадження тоталітарного мистецького мислення у психологію великої кількості митців держави. Першими кроками перемоги нового мистецтва стала боротьба зі старим світом. Крім знищення капіталізму як класу було запропоновано версію фізичного знищення старої культури. Хоч як парадоксально, але багатьом митцям це сподобалося. Розгледівши такі настрої у мистецькому середовищі, держава спланувала і протягом перших років третього десятиліття успішно виконала заборону усіх мистецьких груп, спілок, об'єднань, що існували в державі. Шлях до створення єдиної керованої спілки митців з підрозділами письменників, художників, музикантів, театралів, журналістів, архітекторів був відкритим.

Таким чином, було побудовано механізм, за допомогою якого стало легко керувати культурою. Вже згодом, на базі новостворених спілок, запрацювали принципи ідеологічної складової, які й завершили утвердження державного стилю у його офіційній іпостасі. Отже, виникла можливість побудови моделі вітчизняного мистецтва тоталітарного типу, яке згодом трансформувалося у тоталітарне мистецтво. Нами ставиться наголос на вітчизняній моделі тоталітарного мистецтва тому, що тоталітарне мистецтво Російської Федерації, фашистської Німеччини, муссолінівської Італії мало докорінні відмінності, про що буде написано пізніше. Отже, універсальної моделі тоталітарного мистецтва, про яку пише І. Голомшток у книзі «Соцреалістичний канон», на нашу думку, не існує, оскільки структурна побудова образотворчого мистецтва загалом і внутрішній розподіл лідерства у жанрах мистецтва в кожному конкретному випадку були різними. Єдиним об'єднавчим моментом тоталітарного мистецтва взагалі і його різновиду — соціалістичного ре-

лізму зокрема була і залишається тема твору, яка, у свою чергу, не ставала домінантою у визначенні створеного і, навіть, не впливала на кінцеву оцінку як з точки зору соціальної, так і матеріальної складової. Корені успіху таких творів лежать не на поверхні, як це могло здатися на перший погляд, а в силі емоційного збудження і відтворення рефлексів у глядача. Навіть суто соціальний твір із зображенням перших осіб держав — В. Леніна, Й. Сталіна, Б. Муссоліні, А. Гітлера — міг не сподобатися глядачеві чи мистецькому критику. І навпаки, твір із прихованою символікою чи непрямою підказкою у зображенні міг спровокувати емоційний бунт. Складова ідеології тоталітарного мистецтва могла полягати у фізіології самого твору, залишаючись при цьому категорією вторинною. Успіх твору, безумовно, залежав від таланту художника. Історія мистецтва зафіксувала сотні талановитих, професійно виконаних творів, щоправда, переважно на ранніх стадіях мистецтва соціалістичного реалізму. Це пояснюється захопленістю митців новою ідеєю. З часом нове мистецтво перетворилося на зручну форму заробітку і перестало бути актуальним. При цьому професійна складова часто не лише не втрачалася, а й навпаки, зміцнювалася і ставала більш привабливою. Водночас якість твору з часом набувала домінантного активу, попри несуттєвість такої функції попервах. Професійна складова активно впливала на глядача лише спочатку, замінюючись згодом на психологічне сприйняття зображуваного у наступних фазах. Отже, талановиті твори замінюються вправним накладом, що врешті трапилося зі Спілкою художників, коли був заснований Художній фонд. Це була фабрика, на якій тисячними тиражами продукували твори образотворчого мистецтва тоталітарної доби. Свобода творчості у такий спосіб зводиться нанівець. Можна погодитися з Х. Гюнтером, який досліджував розвиток соціалістичного реалізму і дійшов висновку, що радянське мистецтво складається з кількох головних архетипів, формальні особливості яких і організують так званий канон соцреалізму [8, с. 7]. Вчений вбачає п'ять необхідних складових фази розвитку й існування соціалістичного реалізму як окремої гілки радянської образотворчості: «Тоталітарне суспільство як синтетичний твір мистецтва подібне до гладкої непроникної поверхні, для створення якої використані найрізноманітніші елементи: надреалізм, монументалізм, класицизм, народність і героїзм. За внутрішнім станом цей синтез мистецтв — примусова гармонія, за зовнішнім проявом — агресивна героїка» [8, с. 14].

Згідно з Х. Гюнтером, канон — це ніщо інше, як «система регулювання мистецтва», що виконує дві основні функції — «стабілізації» й «селективну». Німецький вчений, таким чином, пропонує декілька обов'язкових складових мистецького процесу, які зрештою формують поняття «соціалістичний реалізм». Протоканомом є перша стадія фундаменту пропонованого у творі образу, далі — канонізація, тобто формування систематичного цілого стосовно збережених традицій образотворчості у тих країнах, де мистецтво існувало й раніше у вигляді сакральних форм, архітектурного надбання, скульптурної класики тощо. Це давало митцю можливість правильного використання нового

способу з урахуванням старих традицій, за умови, що база знань і минулих досягнень творця не домінувала у новому творі. Далі канон втрачає себе як нове слово у культурі і перетворюється на звичайну складову у створенні твору зазначеної пори, закінчуючи існування в останній, постканонічній стадії, яка і є кінцевою точкою тоталітарної складової у мистецтві. Остання фаза наставала з появою нового соціального устрою і знищенням рудиментів минулого. Х. Гюнтер розглядає мистецтво доби соціалістичного реалізму з позицій соцреалістичного центризму, що з нашої точки зору є не досить переконливим, адже на створення умов для існування нового стилю, який в Україні перетворився на стиль-метод, впливали чинники, яких не існувало в інших країнах, що пережили тоталітарну сваволю.

Одним із головних ідеологів так званого «пролетарського реалізму» та «пролетарського мистецтва» як мистецтва за класовою ознакою був А. Луначарський. Він звернувся до необхідності уведення нового поняття ще у 1906 році. Він же і підвів під нього відповідний «ідеологічний фундамент». (До речі, ситуація, коли фундамент «підводили» під існуючу будівлю, з точки зору ідеологів соцреалізму була практикою звичною і не викликала особливого подиву). Пізніше, у 1920-ті роки, термін нібито втратив «класову» складову і почав називатися «новий соціальний реалізм». Але умови «непримиренної класової боротьби» молодій країні рад, що будувала соціалізм у суцільному ворожому оточенні, вимагали терміна яскравого, звучного, змістовного і могутнього. А ще й такого, який би міг чітко окреслювати «правильність» мистецьких засад. Таким терміном і став «соціалістичний реалізм», або «соцреалізм» у його скороченому вигляді. Загалом, радянська термінологія породжувала величезну кількість неологізмів, побудованих на різноманітних скороченнях, аббревіатурах.

Термін «соціалістичний реалізм» у Європі було запропоновано мистецькими критиками на межі XIX і XX століть, але, поряд із великою кількістю нововведень, таке словосполучення не прижилося. Події трьох перших десятиліть, із жахами воєн і перманентних революцій, закреслили мистецький термін аж до травня 1932 року, коли у «Літературній газеті» голова оргкомітету СП РСР І. Гронський не згадав про нього, керуючись схвальним рішенням ЦК Компартії. Максим Горький, якого вважали «першим пролетарським» діячем, підтримав влучне словосполучення 1934 року.

Період становлення й утвердження соцреалізму припадає на 1930-ті роки і тому з позицій вчених кінця сімдесятих років минулого століття має інше, толерантніше, розуміння. Щоправда, в описах Першого всесоюзного з'їзду радянських письменників не знаходимо жодного слова про Й. Сталіна — «винахідника» терміна «соцреалізм». Про новий стиль сказано просто: «...творчі принципи на основі вивчення досвіду переможного будівництва соціалізму та росту соціалістичної культури знайшли своє основне вираження в принципах соціалістичного реалізму» [186, с. 28].

Утвердження «єдиного методу-стилю» було необхідне для державного апарату перш за все тому, що визначало

рамки «правильності» поглядів і творчих діянь. Відповідно, усе, що не вписувалося в чітко прописані умови, оголошувалося поза законом з відповідними наслідками, аж до фізичного знищення не тільки творів, а й творців. Соцреалізм був також потрібний та важливий для радянської тоталітарної системи з огляду на необхідність більш дієвого і жорсткого контролю за творчими особистостями, з одного боку, та для кращої пропаганди своїх ідеологічних засад — з другого. Протистояння і непримиренна боротьба митців пролетарських і непролетарських точилися увесь час існування радянської держави. І якщо у 1920-ті роки це виявлялося у формі активної агресивної критики «чужих елементів», яких було достатньо у вигляді різноманітних мистецьких об'єднань, течій, клубів, то вже у 1930-ті роки, після згортання « нової економічної політики » і втілення в життя « лєнінського плану побудови соціалізму », який включав у себе індустріалізацію промисловості, колективізацію сільського господарства і культурну революцію, змінилися форми й методи і критики, і боротьби. Системі необхідно було створити потужну ідеологічну машину, яка б допомагала « радо » заганяти селян у колгоспи, а робітників — на численні безоплатні індустріальні будови. Тоталітарна система потребувала мистецтва, яке б « підіймало населення на трудові подвиги », прославляло б ідею рабської неоплачуваної праці заради примарних ідей світлого майбуття.

Основний кістяк художників-соцреалістів складала в цей час митці, близькі до групи АХР (Асоціація художників Росії) та АХЧУ (Асоціація художників червоної України). Вони уявляли себе « новими передвизниками », часто спостерігали за своїми героями на заводах, фабриках, новобудовах, у казармах, поділяючи зі своїми героями усі тяготи тяжкої праці та побуту. Та, на відміну від класичного реалізму, вони зображували не реальні картини побаченого, а зовсім навпаки — те, що необхідно було бачити крізь рожеві окуляри « соцреалізму ». Так з'являлися картини радісного й щасливого життя « будівників соціалізму » (правопис тих років), а пізніше « будівників комунізму », для яких тимчасові труднощі не могли бути і не були перпоною. Саме такі художники й склали ударну групу нового творчого методу-стилю. Саме такі митці першими увійшли до новостворених спілок. У середині 1930-х років у тоталітарному суспільстві радянської України відбулася глобальна трансформація свідомості, яка не скінчилася і станом на початок ХХІ століття. Сенс її, коротко, полягав у тому, що якщо ти не член відповідної спілки, то ти й не митець — художник, письменник, композитор, або ж раб (« работник искусства ») « другого сорту ». У кращому разі.

Офіційне визначення соцреалізму з точки зору радянської ідеології було прописане у статуті Спілки письменників СРСР. Це визначення й стало генеральною лінією для усіх подальших інтерпретацій і модифікацій у наступні роки у ставленні до різних видів мистецтва. Тому цитуємо його повністю. « Соціалістичний реалізм, будучи основним методом радянської художньої літератури і літературної критики, вимагає від художника правдивого, історично конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку. Причому правдивість та історична

конкретність художнього зображення повинні поєднуватися із завданням ідейної переробки та виховання в душі соціалізму ». Велика радянська енциклопедія у повоєнному 1947 році подавала таку характеристику терміна: « Соцреалістичний реалізм є глибоко життєвим, науковим і найбільш провідним художнім методом, що розвинувся в результаті досягнень соціалістичного будівництва і виховання радянських людей в душі комунізму. Принципи соціалістичного реалізму... стали подальшим розвитком лєнінського вчення про партійність » [1, с. 239].

Як відомо, лєнінське бачення мистецтва ґрунтувалося на принципах домінування інтересів пролетаріату, на тому, « що мистецтво належить народу », і, відповідно, мистецтво повинне бути заснованим на почуттях, думках і вимогах широких мас трудящих і « зростати разом з ними ». Як бачимо з наведеного вище, соціалістичний реалізм як стиль і як метод повністю відповідав інтересам правлячої тоталітарної верхівки, був побудований на засадах « класовості » та « партійності ». У той же час, концептуальними принципами соцреалізму, обов'язковими для виконання усіма його послідовниками, були: народність, ідейність і конкретність. При цьому в усі ці принципи закладалося інше, відмінне від загальноприйнятого у світі, наповнення. Так, під « народністю » мали на увазі зрозумілість мистецтва для простого люду, використання у художніх практиках елементів народної творчості як обов'язкового компонента. Категорія « ідейність » вимагала від митця здатності показувати світ крізь призму комуністичної ідеології: змальовувати мирне щасливе життя, побут, пошук шляхів до світлого майбутнього, героїку вчинків заради щастя всього людства тощо. Завданням категорії « конкретність » було показувати процес історичного розвитку (зрозуміло, що винятково відповідно до марксистсько-лєнінсько-сталінської, а після смерті Й. Сталіна — лише марксистсько-лєнінської формацийної теорії та матеріалістичного ставлення до філософії). Окрім того, метод соціалістичного реалізму включав також використання набутків світового реалізму, але зі своєрідним, « творчим » підходом. Малося на увазі, що соцреалізм як метод передбачав зв'язок із тогочасною дійсністю, причому домінантою була активна участь мистецтва у побудові соціалізму. За таких умов, завданням методу соцреалізму було викликати у кожного художника шире розуміння сутності подій, що відбувалися в країні, вміння оцінювати явища суспільно-культурного життя в їхньому діалектичному розвитку та взаємодії [10, с. 322].

Цей метод був, по суті, конгломератом реалізму та радянського романтизму, оскільки поєднував героїчне та романтичне з « реалістичним утвердженням справжньої правди навколишньої дійсності ». Зрозуміло, що митці, які активно послуговувалися цим методом, були « у фаворі » тоталітарного радянського режиму: вони отримували великі замовлення, мали можливості відпочивати у престижних санаторіях і будинках відпочинку, жити в окремих багатометрових квартирах в будинках художників, зведених коштом Спілки художників у престижних районах міст, мати власні творчі майстерні, від'їжджати у закор-

донні відрядження тощо. Таким чином, держава та владні структури стимулювали створення потрібного їм та ідеологічно правильного мистецького продукту. Такі на перший погляд правильні й незаангажовані формулювання — народність, конкретність, ідейність — ніби й не містили жодної загрози. Соцреалізм як поняття був побудований на тому, аби митець умів робити «правдиве зображення» винятково у «революційному розвитку». Саме в цій сентенції полягає сутність методу і стилю — у вмінні бачити й відображати те, що треба партії, уряду і мистецькому очільнику. Затверджений метод соцреалізму був підпорядкований єдиній «соціалістичній доцільності». Більшість дослідників соцреалізму як явища переконані, що він має дуже віддалений стосунок до реалізму, оскільки не змальовує подій критично і реалістично. Це радше своєрідна ремінісценція радянського варіанта класицизму з суттєвими ознаками новонародженого радянського романтизму.

Суперечності в царині соцреалізму, в його трактуванні та оцінці творів ще в епоху «хрущовської відлиги» (із середини другої половини 1950-х років) спричинили низку питань, серед яких: чи співвідноситься соцреалізм як стиль і метод з мистецькою цінністю та художньою якістю творів. Деякі дослідники (зокрема тогочасні) звинувачували соцреалізм у тому, що в його жорстких тоталітарних рамках начебто не могли з'явитися шедеври справжнього мистецтва. Мотивувалося це тим, що тоталітарно-ідеологічні засади соцреалізму, виключаючи вільну творчість, руйнували мистецький твір. Тобто для втілення художнього образу важливі були послідовність і радикальність. «Мистецтво не боїться ні диктатури, ні строгості, ні репресій, ні навіть консерватизму і штампі. Коли це потрібно, мистецтво буває вузькорелігійним, туподержавним, безіндивідуальним, і тим не менш великим» [16].

Для розуміння принципів соцреалізму важливого значення набувають філософські засади «класиків». Ф. Енгельс, торкаючись питання мистецтва майбутнього, вбачав його особливості в «повному злитті великої ідейної глибини, усвідомленого історичного змісту... з шекспірівською життєвістю і багатством дії» [11, с. 492]. Ленін розвинув цю тезу, зосередивши завдання мистецтва на відповідності вимогам історичного процесу. Звідси — категорія «партійності мистецтва», сенс якої полягає в пафосі суб'єктивної активності.

Найголовнішою рисою соцреалізму була партійність, яка врешті перетворила творчий стиль на політичний метод: «На всіх етапах історії радянського суспільства керівництво партії забезпечувало радянському мистецтву правильність перспективи, чіткість принципів, сприятливі умови для розвитку. Вивчаючи об'єктивні закономірності формування соціалістичної художньої культури, комуністична партія Радянського Союзу сформувала певні завдання для мистецтва: наблизити мистецтво до народу та народ до мистецтва, служити боротьбі за соціалізм, за комуністичне виховання радянського народу, розвивати мистецтво соціалістичного реалізму, боротись проти формалізму, натуралізму, естетизму, догматики. Партія виховує радянських художників в дусі вірності справі ко-

мунізму, в дусі непримиренності до буржуазної ідеології та ревізійнізму» [13, с. 608].

Формування цих завдань та боротьба за їхню реалізацію — основна мета, якої прагнуло досягти партійне керівництво від мистецтва на всіх етапах розвитку — чи то в повоєнні 1946–1948 роки, коли були прийняті рішення з питань ідеології, чи то в 1960-ті, коли партія сформулювала основні завдання мистецтва у рішеннях XX та XXII з'їздів КПРС, у деяких документах з питань пропаганди та ідеологічної роботи, у зверненнях до з'їздів письменників, художників та композиторів, у виступах керівників партії з проблем літератури та мистецтва [13, с. 608]. Варто сказати, що соцреалізм став панівним не тому, що інші методи і стилі були менш цікавими з мистецької точки зору, а тому, що «інших» взагалі не існувало. У цьому контексті соцреалізм і був подібний до однієї партії, одного кандидата на виборах, трьох центральних газет, чотирьох різновидів ковбаси. Однак за шість десятиліть свого безроздільного панування соцреалізм модифікувався і змінювався, залишаючись мистецьким рупором комуністичної ідеї. «Система» розробила цілу струнку методіку «приборкування мистецького середовища» за принципом: «одного убити, другого — купити, третього — споїти...». Влада жорстко розправлялася з незгодними: спочатку методом фізичного знищення, а пізніше — витонченішими методами психологічно-матеріальної розправи. Митець, навіть найталановитіший, був поставлений перед вибором: грати в команді соцреалістів і мати можливість реалізуватися як художник або вступити в протистояння і тоді позбутися не тільки творчості, а й життя. Приклади фізичного знищення школи Михайла Бойчука з друзями-однодумцями, вбивство Алли Горської, доведення до самогубства Анатолія Лимарева — далеко не всі ланцюги жорсткого ціпка, на якому трималася українська культура пори 1940–1960-х років.

Соціалістичний реалізм мав декілька основних етапів свого існування і розвитку. Перший етап позначений роками: 1930–1945, другий — 1945–1960 роками; і третій, останній — 1970 — початком 1990-х років. Попри усю умовність такого розподілу, з ним можна погодитися.

Досліджуваний період починається першим етапом і найбільше торкається другого етапу. Цей час позначений тим, що на початку воєнних і перших повоєнних років, аж до смерті Сталіна і розвінчання «культу особистості», соцреалізм уже сформував свої концептуальні засади. Саме на цьому етапі спостерігається своєрідний дуалізм: існування паралельно «офіційного» й «неофіційного» мистецтва». Причому одні і ті ж діячі могли створювати як кон'юнктурні роботи «соцреалістичного ґатунку», так і твори «нонконформістського» спрямування. Багато відомих митців зверталися до монументального мистецтва, оскільки одним із найголовніших завдань соцреалізму був вплив на свідомість громадян і виховання їх у дусі потрібної ідеології, а монументальність якнайкраще виконувала таке завдання. Художники згоджувалися бути підкупленими, аби не бути ліквідованими, але ця культивована владою «подвійна» мораль часто призводила до нищівних наслідків: митці були вимушені лавірувати між свободою

мистецького втілення і необхідністю працювати в руслі «потрібних» ідей. Аналізуючи дисонанс між декларованими принципами і фактичною діяльністю, можна звернутися до прикладу висвітлення основних положень щодо «багатонаціонального характеру радянського мистецтва».

Для ідеологічного замовлення, вирішального у соцреалізмі, мусили існувати теми-кліше. Таких основних тем були три: щасливе життя будівників соціалізму-комунізму, образ ворога та образ дружби народів. Сюжет щасливого й безтурботного життя, що зображував відкриті й усміхнені обличчя, був одним з найбільш показових і найбільш брехливих. Другим за значущістю був образ ворога. Для зручності боротьби за утвердження нового мистецтва було придумано поняття «ідеологічного фронту». Мистецтво ставало або політичним і своїм, або аполітичним і чужим: «Животворний дух комуністичної партійності — основна сила революційного радянського мистецтва, всього передового мистецтва соціалістичного табору» [13, с. 610]. Отже, партійність творчості ставала обов'язком як для партійних, так і безпартійних радянських художників.

Таке «запрограмоване мистецтво», яким і було мистецтво соцреалізму, повинно було розробити чітку градацію ідеалів. Тобто були більш бажані і менш потрібні ідеали. «Новий устрій» вигадував небувалі раніше соціальні сполучення, часто анекдотичні і навіть безглузді, але через свою політичність оспівані образотворчим мистецтвом. Наприклад, новоутворення радянського часу — робітник-інтелігент — образ, який був бажаний у пластичних мистецтвах повоєнного часу і мав пояснення як характерне явище нової дійсності.

Зрозумілим було і тоді, і зараз, що метод художньої творчості великої держави напряму залежить від ідейної естетики та наявності узагальнення у художньому творі при оцінці відповідності зображеної дійсності засобами мистецтва. Форма і зміст, як і ступінь дозволеного тоталітарною ідеологією, стають першочерговими складовими у розумінні пропонованого стилю-методу. Буквальне розуміння переданого у мистецькому творі — в живописі, графіці, скульптурі — не передбачало прихованого підтексту. Твір мусив бути зрозумілим усім верствам населення: від школяра молодших класів до академіка. Внутрішній конфлікт зводився до мінімуму, залишаючи місце лише конфлікту зовнішньому, зображеному безпосередньо у творі. Аллегорія чи езопова мова могли бути розцінені як прояв антирадянщини. Жодного підтексту в офіційному мистецтві не передбачалося. Ідеальним вважався твір, що нагадував фотографію, тобто зображення навколишнього життя мусило бути перш за все реальним, а вже потім реалістичним. Зрозумілі народу твори Т. Яблонської, К. Трохименка, В. Касіяна, Г. Меліхова, Д. Глюка друкували в центральних кольорових журналах і розповсюджували листівками багатотисячним накладом. Світогляд митця розвивався і формувався паралельно до світогляду глядача. Новостворена Спілка художників, як і решта спілок, не встигла зміцніти до війни, тому вплив на мистецький соціум митців старшого покоління у перші повоєнні роки залишався досить сильним. Це пояснювалося не так дореволюційним мину-

лим більшості митців старшого покоління і їхніми колишніми зв'язками з мистецьким світом Європи, куди переважна більшість художників та літераторів їздили до початку тридцятих років минулого століття, як силою традицій інтелектуальної еліти суспільства. Повага до старших митців почала руйнуватися пропорційно страху бути зарахованим до числа формалістів. Підпасти під поняття «формалізм» і «формаліст» означало для художника крах, аж до тюремного ув'язнення. Саме страх і став одним із важелів впливу та керування творчим людом і методом приховування творчих можливостей. Зрозумівши це, радянські ідеологи щоденно друкували у засобах масової інформації матеріали про знищення антирадянських ворожих елементів. Статті у пресі були майстерно підготовленими і несли не лише інформацію про засуджених чи страчених — головним завданням залишалася виховна функція. «Історичні» постанови ЦК ВКП(б) і ЦК КП(б)У про літературу і мистецтво внесли ідейну ясність у свідомість радянських художників, спрямували їхню творчість до «гострих проблем сучасності». Українські живописці, графіки, скульптори, майстри монументального та театральньо-декоративного живопису, «озброєні» історичними вказівками партії, готувалися тепер до ювілейних художніх виставок. У своїх творах вони славили велич батьківщини, увічнювали героїзм радянських людей, проявлений у ратних і трудових подвигах, оспівували красу рідної землі.

Нове «...українське радянське мистецтво розвивалося і розвивається в непримиренній боротьбі з розкладницькими впливами формалістичного буржуазного мистецтва, з аполітичністю і бездієвністю. Ось чому, відзначаючи успіхи радянського образотворчого мистецтва, партія ще раз нагадує нашим художникам, що одним із найважливіших ідеологічних завдань, які стоять перед ними, є боротьба з рецидивами формалістичних впливів буржуазного мистецтва, з найменшими проявами низькопоклонства перед іноземщиною» [4, с. 3].

Радянське мистецтвознавство вбачало загрозу у самому понятті «стиль», і тому соціалістичний реалізм був явищем, що поєднувало у собі стиль і метод. Чому ж комуністичній ідеології так важливо було поєднати ці два поняття? Це відбувалося передовсім тому, що різностильові пошуки спричиняли відволікання уваги художника від дотримання єдиного узаконеного методу. Все інше, що було поза соцреалізмом, залишалося під забороною: «Твори, що спираються на формалістичні методи, фактично виходять за межі мистецтва» [2, с. 186].

Найбільш серйозним ворогом соціалістичної доктрини був «формалізм». Одночасно цей термін-поняття ставав знаряддям. Як свого часу знищення М. Бойчука трапилося після формального його звинувачення у копіюванні і пропаганді школи і творчості італійського художника Джотто, так і в післявоєнний час отримати ярлик «формаліста» стало вкрай небезпечно. Будь-який відхід від академічно змалюваної фігури міг стати причиною цькування з боку комуністично налаштованих мистецтвознавців та художників. У такий спосіб почалася хвиля зведення рахунків між митцями. Розсекречені архіви мистецької інтелігенції

1930–1950-х років розкривають сьогодні сотні підписних і анонімних заяв на товаришів по цеху зі звинуваченнями в першу чергу у підтриманні «формалізму». Ось один із прикладів: «Не менш цікава постать А. Петрицького, який так старанно залицявся до ворогів, підлабузницькі плазуючи перед покровителями з Управління мистецтв при РНК УРСР. Він теж виявився зручною людиною для протаскування ворожої, формалістичної ідеології на сцену театру, в малюнках. І дивно, на зборах художників він плакався, що його нібито тероризували вороги і він буцімто... «жертва ворогів»» [14, с. 95].

Поняття «формалізм» межувало з іншим ярликом — «представник несоціалістичного реалізму»: «Образотворче мистецтво Радянської України перебуває нині на піднесенні. Тов. М. С. Хрущов у своїй доповіді на з'їзді КП(б) України підкреслив, що до 30-річчя радянської влади українські радянські художники створили ряд високоідейних творів. Ці досягнення українського радянського образотворчого мистецтва прямо витікають з пройденого ним історичного шляху. То був шлях непримиренної боротьби з усіма проявами ворожої нашому народові буржуазної ідеології, і насамперед з українським буржуазним націоналізмом, його агентурою в українському образотворчому мистецтві — контрреволюційним «бойчукізмом», з формалізмом, натуралізмом та іншими занепадницькими буржуазними течіями». Головна компартійна газета «Правда» на своїх сторінках викрила антипатріотичну групу театральних критиків, носіїв «ідей» буржуазного космополітизму в театральній критиці і театрознавстві. Газета вказувала також на те, що серед критиків і мистецтвознавців у галузі образотворчого мистецтва «є люди, подібні до юзовських і гурвичів. Ці давні вороги радянського реалістичного мистецтва і жалюгідні раби буржуазної ідеології протягом довгого часу систематично нападають на радянських художників-реалістів, дискредитують і паплюжать радянське мистецтво, пропагують наскрізь прогнилі, шкідливі ідеї безрідного космополітизму, формалізму, натуралізму. Одним із цих людей є І. Врона. Його довголітня ворожа радянському мистецтву «діяльність» в галузі художньої критики і мистецтвознавства, а також і в галузі художнього виховання молоді завдала великої шкоди розвитку українського радянського образотворчого мистецтва» [12, с. 3].

Таким чином, підтверджується доктрина про політичність і класову належність соцреалізму як засобу боротьби класів, а це означає, що в класовому соціалістичному суспільстві інших напрямів у мистецтві, крім дозволених, не може існувати. У баченні повоєнних мистецьких критиків соціалістичний реалізм був єдиним методом, що відповідав моралі будівника комунізму: «Мистецтво соціалістичного реалізму розвивається на основі високої комуністичної ідейності, його збагачують ідеї марксистсько-ленінського вчення» [14, с. 426]. Майже кожне дослідження мистецького процесу 1940–1960-х років у роботах вітчизняних мистецтвознавців не оминало слово-сполучення «соціалістичний реалізм». Цитування партійних документів, виступів керівників держави різних

рівнів на партійних з'їздах, конференціях, зборах ставало нормою мистецтвознавчого твору: «Ми створили нове суспільство, якого ще не знало людство. Це — суспільство з безкризовою, процвітаючою економікою, з соціалістичними відносинами, повною свободою. Це — суспільство, де панує науково-матеріалістичний світогляд. Це — суспільство впевненості в майбутньому, у світлих комуністичних перспективах...» [6, с. 105–106].

Радянська ідеологічна доктрина 1960-х років обєрігала провідний мистецький напрям, жорстоко караючи незгодних. Трансформація бачення соціалістичного реалізму простежується в межах навіть одного покоління вчених. І якщо компартійні працівники з Вищої партійної школи при ЦК КПРС, творчих спілок, відповідних відділів ЦК КПРС, Ради Міністрів та інших державних установ (імен цих «мистецтвознавців» сьогодні вже ніхто й не знає) свідомо створювали директивні документи щодо соцреалізму у мистецтві, то працівники музеїв, журналів, академій, у переважній більшості випадків розуміючи усю несправедливість подібних текстів, мусили їх вичитати і цитувати у своїх працях.

Поряд із широко розглянутим терміном «соціалістичний реалізм» існував і втілювався у різноманітних художніх проявах інший термін — «мистецький нонконформізм». Це поняття існувало на противагу офіційній мистецькій доктрині радянського образотворчого мистецтва, а саме явище було присутнє в Україні від другої половини 1950-х до початку 1990-х років. Низка термінів, вживаних у мистецтвознавчій практиці, досі не мають чіткого визначення. Так, у культурологічній та мистецтвознавчій літературі поряд із терміном «нонконформізм» досить часто трапляються дотичні синоніми «мистецтво шістдесятників», «інше мислення», «вітчизняне дисидентство», «культура неофіційного соціуму», «мистецтво андеграунду» тощо. Термінологічна характеристика цього вже відомого поняття в українському мистецтвознавстві, театрознавстві, культурології примушує зрозуміти чітку градацію процесу незгоди, що увібрав у себе наведені терміни. Відомий дисидентський рух доби 1960-х років скоріше уособлював політичну боротьбу незгодних із політикою СРСР–УРСР, дотично торкаючись релігійних утисків щодо недозволених у державі церков та сект та стосовно боротьби за незалежність і національну ідентичність. Дисидентський рух був явищем досить поширеним на теренах СРСР, але не масовим. Він наочно віддзеркалював настрої суспільства і проходив під пильним наглядом Комітету державної безпеки як небажане і небезпечне явище для держави, що будує соціалізм. Вважатися дисидентом було вкрай небезпечно, адже така людина одразу потрапляла під розробку каральних органів. Як стає відомо з розсекречених після шістдесяти років документів суворої секретності, приголомшлива кількість «офіційних» дисидентів співпрацювала з КДБ.

Вороже ставлення персонально Й. Сталіна і Генерального штабу СРСР до України, яка чотири роки перебувала під окупацією, далося взнаки. У повоєнний час у колі творчої української інтелігенції ходила приказка:

«Якщо в Москві стрижуть нігті, в Україні відрізають пальці». Сумний жарт, на жаль, був не лише дотепним, а й правдивим. «Варто нагадати, що такого ідеологічного тиску на творчих працівників, який був у тодішній Україні, не переживала жодна з п'ятнадцяти республік імперії. І якщо в Росії, в Москві чи Ленінграді, митцям дозволяли влаштовувати творчі зустрічі, «капусники», обговорення мистецьких проблем на творчих вечорах, що регулярно проходили в МОСХу (Московська організація спілки художників) та ЛОСХу (Ленінградська організація спілки художників), у театрах, то у Києві, Львові, Харкові, Одесі чи в будь-якому іншому місті України нічого подібного без санкції спілчанського керівництва не відбувалося. Збори, загальні й партійні, практично завжди проходили за задалегідь прописаним сценарієм і жодного вільнодумства не допускали. До загальних зборів ставилися з особливою увагою, бо це була практично єдина можливість прилюдного висловлення незадоволення. У стенограмах тих років офіційного спротиву практично не зустрічається. Перші висловлювання незгоди, які переважно стосувалися матеріальної частини — розцінок, купівлі творів з виставок, отримання замовлень, — розпочалися лише на початку 70-х років минулого сторіччя» [15, с. 89]. Тут автор має на увазі офіційну незгоду. Поодинокі виступи на з'їздах обласних організацій і в Києві протягом 1950–1960-х років навряд чи слід вважати спротивом, це була радше квола критика переважно не з мистецьких проблем.

Нонконформізм, або незгода у мистецькій сфері, мав близьку до дисидентства, але відмінну етимологію. Художники у переважній більшості були і залишаються людьми аполітичними. А тому стверджувати, що митці-шістдесятники були конформістами та дисидентами одночасно, було б неправильно. Переважна більшість мистецьких «незгодних» виступали проти утисків у мистецтві і лише у мистецтві. Антиподом нонконформістів був офіційний мистецький стиль-метод соціалістичний реалізм, якого деякі митці не сприймали. Крім двох відомих нонконформістських акцій в Одесі і в Москві, що увійшли в історію вітчизняного і світового мистецтва як «парканна» та «бульдозерна» виставки, інших проявів відкритого спротиву не зафіксовано.

Дедалі більше зацікавлення проблемами «атмосфери незгоди» у мистецькому житті України перших двох повоєнних десятиліть викликало вживання терміна «нонконформізм». Його вивченням займаються історики і культурологи, мистецтвознавці та соціологи, літературознавці, соціологи, психологи та представники інших наукових професій. Такий широкий інтерес зумовлює необхідність чіткого термінологічного визначення застосованих понять.

Новітня культурологічна парадигма дає змогу переосмислити підходи до явищ мистецтва недавнього минулого, а головне, в умовах відсутності опозиції офіційного до неофіційного мистецтва, виникає можливість більш об'єктивно проаналізувати нонконформізм як явище культури в його регіональному аспекті на засадах культурологічних ідей ХХ–ХХІ століття.

Відданість суспільству та його цінностям, беззаперечне прийняття чинного ладу та панівних версій призову до моделі примирення та сприймання навіть нечесного трактування істини (іншими словами — погодження, або конформізм). Це поняття, яке перетворюється на спосіб життя, існує і зараз. Як і в перші повоєнні десятиліття, воно притаманне людям не дуже освіченим, не дуже впевненим у собі чи слабким. Однак таке тлумачення конформізму стосовно життя у невеликому соціумі буде несправедливим. В умовах панування тоталітарної системи, єдино правильного творчого методу бути «незгодним» означало бути не просто сміливим, а радше — внутрішньо безкомпромісним. Критичне бачення чинного ладу та загальноприйнятих норм, піддавання сумніву непорушних для більшості істин, критика загальноновизнаних авторитетів — ось ті риси, які притаманні митцям-нонконформістам, здатним на незалежне, самостійне осмислення дійсності. Таких індивідів соціум нерідко таврував: їх зараховували до психічно нездорових чи просто намагалися «триматися подалі». У той же час суспільні реалії другої половини ХХ століття змінювалися так швидко, що звичний конформізм не встигав за парадоксальними метаморфозами життя і все частіше давав збої. Сучасне українське суспільство поступово повертається до забутих у роки тоталітаризму морально-етичних цінностей, в ієрархії яких одне з перших місць належить свободі. Завдяки мистецькому нонконформізму традиції вільного мислення, індивідуалізму збереглися в українській культурі та стали підґрунтям для її оновлення, починаючи з 80-х років минулого сторіччя. Нонконформістське мистецтво, існуючи у час панування тотального методу соціалістичного реалізму, змагалося за нове трактування вічних цінностей. Естетика незгодних спровокувала народження нового бачення художнього дійства від пропонованої форми до ідейного задуму. Теоретично-термінологічні засади нонконформізму були набагато ширші, ніж їх описували критики наприкінці доби 1960-х років. Незгода з чинною мистецькою конституцією пори тоталітаризму спровокувала небачену розкутість творчості, щоправда, зовсім невеликої кількості вітчизняних митців. Леде не всі нонконформісти були філософами. Відмова від провідної ідеології наражала людей на безгрошів'я, даруючи внутрішню свободу.

Термін «нонконформізм» походить від латинського «non conformis» — невідповідний, незгодний. Але жоден зі словників не тлумачить наслідки такої незгоди. На теренах колишнього Радянського Союзу термін «нонконформізм» набув особливої актуальності у 1960-ті. На думку мистецтвознавця Г. Вишеславського, цим терміном позначали культурні та мистецькі явища, опозиційні до офіційної культури та мистецтва, які сповідували «єдиний творчий метод соціалістичного реалізму». Дослідник підкреслює також локальну сутність поняття: «Нонконформізм у своїй суті є локальним проявом альтернативної культури» [101, с. 235].

Український нонконформізм розвивався за принципово іншим напрямком, ніж потужний російський, переважно московський та пітерський (ленінградський). Попри загальні риси незгоди з пропонованими правилами розвитку офіційного образотворчого мистецтва, україн-



ські «незгодні» розвивали ще й суто національну тему — тему визвольної боротьби. Автор вважає першими нонконформістами України київських митців (тоді ще студентів КДХІ (Київського державного художнього інституту)) Аду Рибачук та Володимира Мельниченка, які не побоялися протиставити себе офіційній мистецькій доктрині, поїхавши 1954 року на літню практику не до Канева, а на острів Колгуєв, розташований недалеко від полярного кола. Наступним вчинком громадської непокори стала відповідь у 1959 році мистецьким очільникам на відому статтю «Мистецтво не терпить шумихи», підписану В. Касяном та М. Дерегусом, де мистців звинувачували у формалізмі.

«Нонконформізм як андеграунд, підпільне мистецтво — це вже інша реальність, яка пов'язана з гострою конфронтацією і певним відходом від диспозиційного ряду паралельності і додатковості. Логіка додатковості тут не спрацьовує. Проте нонконформізм не можна вписати в андеграунд, в підпільне мистецтво, тому що він характеризує певний тип заперечення реальності з позиції негачії, — не конформний, не той, що належить до певного усталеного товариства, спільноти, конформної групи. Тобто нонконформізм, з одного боку, визначається в контексті бінарної системи, усталеного тоталітарного конформного буття, яке могло бути саме таким і ніяким ін-

шим, і буття неусталеного, невпорядкованого, більше того — індивідуального і, зокрема, персоналістично означеного шляху творчості» [17, с. 270].

Український вчений О. Заплотницька пропонує власну версію розвитку нонконформізму в українській культурі, яка суголосна з теоретичними розробками процесів незгоди у вітчизняній образотворчості доктора мистецтвознавства О. Смирної. З такими висновками автор погоджується [18].

**Висновки.** Незважаючи на достатню кількість оприлюдненого матеріалу, що був присвячений мистецьким і художнім явищам, які відбувалися протягом 1960-х років, ряд вживаних термінів досі є нез'ясованим або з'ясованим не повністю. У цьому термінологічному невизначенні автор вважає за доцільне застосовувати термін «незгода» для дослідження творчості митців, роботи яких не збіглися із загальноприйнятою оцінкою.

Таким чином, у період 1940–1960-х років в образотворчому мистецтві України поряд з провідним, «єдино правильним» і домінуючим творчим методом соціалістичного реалізму розвивалося й міцніло інше, неофіційне мистецтво, заглиблене своїми коренями у здобутки українського мистецтва минулих епох і збагачене світовими загальномистецькими тенденціями.

## Література

1. Большая советская энциклопедия: В 66 т. Москва: Советская энциклопедия, 1947. Т. 52. 494 с.: ил.
2. Вельфин Г. Основные понятия искусства. Ленинград: Академия, 1930. 330 с.
3. Вишеславський Г.А., Сидор-Гібелінда О.В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України: Словник. Париж: Майстерня книги, 2010. 416 с.
4. Владич Л. Проти плазування перед іноземщиною в образотворчому мистецтві // Радянське мистецтво. 1947. 27 серп. С. 3.
5. Врона И. Художественная жизнь Советской Украины // Советское искусство. 1926. № 10. С. 12–17.
6. Врона И. Михайло Гордійович Дерегус: Нарис. Київ: Держвид-во образотворчого мистецтва і музичної л-ри УРСР, 1958. 77 с.
7. Голомошток И. Соцреализм и изобразительное искусство // Соцреалистический канон / под общ. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. С. 134–145.
8. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон: Сб. науч. ст. / под. ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. С. 7–15.
9. Дементьев А. Вопросы социалистического реализма на первом всесоюзном съезде советских писателей // Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов. Москва: Искусство, 1977. С. 26–63.
10. История русского и советского искусства / под ред. Д. В. Сарабьянова. Москва: Высшая школа, 1979. 449 с.
11. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В 50 т. Москва: Политиздат, 1962. Т. 29. 768 с.
12. На антипатріотичних позиціях // Радянське мистецтво. 1949. 23 лют. С. 3.

## References

1. Bolshaya sovetskaya entsiklopediya: V 66 t. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1947. T. 52. 494 s.: il.
2. Velfin G. Osnovnyie ponyatiya iskusstva. Leningrad: Akademiya, 1930. 330 s.
3. Vy`sheslavs`ky`j G. A., Sy`dor-Gibely`nda O. V. Terminologiya suchasnogo my`stecztva. Oznachennya, neologizmy`, zhargonizmy` suchasnogo vizual`nogo my`stecztva Ukrayiny`: Slozny`k. Pary`zh: Majsternya kny`gy`, 2010. 416 s.
4. Vlady`ch L. Proty` plazuvannya pered inozemshhy`noyu v obrazotvorchomu my`stecztvi // Radyans`ke my`stecztvo. 1947. 27 serp. S. 3.
5. Vrona I. Hudozhestvennaya zhizn Sovetskoy Ukrainyi // Sovetskoe iskusstvo. 1926. # 10. S. 12–17.
6. Vrona I. My`xajlo Gordijovy`ch Derigus: Nary`s. Ky`yiv: Derzhvy`dvo obrazotvorchogo my`stecztva i muzy`chnoyi l-ry` URSR, 1958. 77 s.
7. Golomoštok I. Socrealizm i izobrazitel'noe iskusstvo // Sotsrealisticheskiy kanon / pod obsch. red.: X. Gyuntera, E. Dobrenko. Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2000. S. 134–145.
8. Gyunter X. Totalitarnoe gosudarstvo kak sintez iskusstv // Sotsrealisticheskiy kanon: Sb. nauch. st. / pod. red. H. Gyunter, E. Dobrenko. Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2000. S. 7–15.
9. Dementev A. Voprosyi sotsialisticheskogo realizma na pervom vse-soyuznom s-ezde sovetskih pisateley // Iz istorii sovetskogo iskusstvovedeniya i esteticheskoy myisli 1930-h godov. Moskva: Iskusstvo, 1977. S. 26–63.
10. Istoriya russkogo i sovetskogo iskusstva / pod red. D. V. Sarabyanova. Moskva: Vyisshaya shkola, 1979. 449 s.
11. Marks K., Engels F. Sochineniya: V 50 t. Moskva: Politizdat, 1962. T. 29. 768 s.
12. Na anty`patrioty`chny`x pozy`ciyah // Radyans`ke my`stecztvo. 1949. 23 lyut. S. 3.

13. Основы марксистско-ленинской эстетики. Москва: Гос. изд-во полит. л-ры, 1960. 638 с.
14. Роготченко О. Розповідь про неспокій (соціальні явища у формуванні елітарної науки): Мистецтвознавство // Український керамологічний журнал. 2003. № 2/4. С. 121–126.
15. Роготченко О. Соціокультурне тло 1945–1960 років Радянської України (як модель нищення вільної думки) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Мистецтвознавство. Архітектура: Зб. наук. праць. Харків: Вид-во ХДАДМ, 2015. № 3. С. 89–93.
16. Синявский А. Что такое социалистический реализм? URL: <http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html> (дата обращения: 5.08.2018).
17. Смирна Л. 100 NON — Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2017. 480 с., іл.
18. Смирна Л. Иконография нонконформизму // Мистецтвознавство України. 2010. Вип. 11. С. 269–279.
13. Osnovy marksistsko-leninskoj estetiki. Moskva: Gos. izd-vo polit. l-ryi, 1960. 638 s.
14. Rogotchenko O. Rozpovid' pro nespokij (social' ni yavy' shha u formuvanni elitarnoyi nauky'): My' stecztvoznavstvo // Ukrayins'ky' j keramologichny' j zhurnal. 2003. # 2/4. S. 121–126.
15. Rogotchenko O. Sociokul' turne tlo 1945–1960 rokiv Radians'koyi Ukrainy' (yak model' ny'shheniya vil' noyi dumky') // Visny'k Xarkivs' koyi derzhavnoyi akademiyi dy' zajnu i my' stecztv : My' stecztvoznavstvo. Arxitektura: Zb. nauk. pracz' . Xarkiv: Vy' d-vo XDADM, 2015. # 3. S. 89–93.
16. Sinyavskiy A. Chto takoe sotsialisticheskij realizm? URL: <http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html> (data ob-rascheniya: 5.08.2018).
17. Smy' rna L. 100 NON — Stolittya nonkonformizmu v ukrayins' -komu vizual' nomu my' stecztvi: Monografiya / In-t problem suchas-nogo my' stecztva NAM Ukrayiny' . Ky' yiv: Feniks, 2017. 480 s., il.
18. Smy' rna L. Ikonografiya nonkonformizmu // My' stecztvoznavst-vo Ukrayiny' . 2010. Vy' p. 11. S. 269–279.

**Роготченко А.**

**Анализ особенностей отечественного изобразительного искусства от появления социалистического реализма до начала «хрущевской оттепели»**

**Аннотация.** Культурологическое и искусствоведческое изучение изобразительного искусства Украины 1940–1960 годов невозможно осуществить без детального осознания ключевых художественных терминов и явлений, характерных для тогдашнего общества. Среди таких терминов и явлений на первое место выходит господствующий метод изобразительного искусства советской Украины — составной части СССР — социалистический реализм. Сформированный новый художественный метод, реализм социалистического направления, отражал главную задачу — быть рупором власти в классовом обществе. Для этого надо было сломать привычные стереотипы художественных направлений и возродиться в едином образе представления, где стиль и метод предлагаемого творчества были объединены в едином направлении. Технология насаждение неестественным способом новых художественных правил в государстве рождалась параллельно с уничтожением старых устоев. Первым и главным изменением было внедрение тоталитарного художественного мышления в психологию большого количества художников государства. Первыми шагами победы нового искусства стала борьба со старым миром. Кроме уничтожения капитализма как класса, была предложена версия физического уничтожения старой культуры. Как ни парадоксально, но многим художникам это понравилось. Рассмотрев такие настроения в художественной среде, государство спланировало и в течение первых лет третьего десятилетия успешно выполнило запрет всех художественных групп, союзов, объединений, существовавших в государстве. Путь к созданию единых управляемых союзов художников, писателей, музыкантов, театралов, журналистов, архитекторов был открытым. Следующим крупнейшим по значению термином художественной жизни социума периода есть антипод социалистического реализма, его оппозиция — нонконформизм. Это главное дуалистическое противостояние культуры несвободного социума, которое можно обозначить как «согласие и несогласие».

**Ключевые слова:** культура, социалистический реализм, нонконформизм, социум.

**Rohotchenko O.**

**Ukrainian Fine Art since the Emergence of Socialist Realism till the “Khrushchev Thaw”: Features’ Analysis**

**Abstract.** Cultural and art study of the fine arts of Ukraine since the 1940s through 1960s would not be possible without detailed understanding of the key artistic terms and phenomena characteristics of society of that time. Among such terms and phenomena, the dominant method of the fine art of Soviet Ukraine, as a part of the USSR, is socialist realism. A new artistic method, realism of the socialist direction, was formed, reflecting the main task of being a mouthpiece in a class society. To do this, it was necessary to break the habitual stereotypes of artistic trends and revive in a single image of representation, where the style and method of the proposed creativity were united in a single direction. Technology that imposed an unnatural way of new artistic rules in the state was formed concurrently to the destruction of old foundations. The first and main change was the introduction of totalitarian artistic thinking in the psychology of a large number of state artists. The first steps in the victory of the new art were the struggle with the old world. In addition to the destruction of capitalism as a class, a version of the physical destruction of the old culture was proposed. Paradoxically, many artists liked this. Having considered such moods in the artistic environment, the state planned and, during the first years of the third decade, successfully carried out a ban on all art groups, unions and associations that existed in the state. The path to the creation of unified manageable unions of artists, writers, musicians, theaters, journalists, architects was open.

The next largest term in the artistic life of the society of the period is the antipode of socialist realism, its opposition—non-conformism. This is the main dualistic opposition of the culture of the unfree society, which can be designated as “consent and disagreement”.

**Keywords:** culture, socialist realism, non-conformism, society.