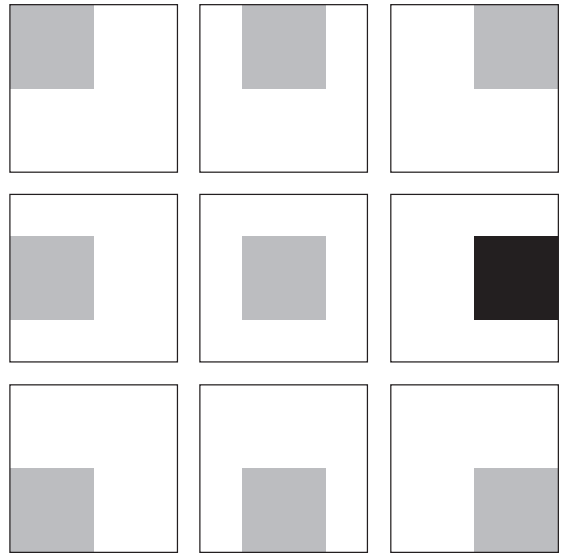
Peredmova:Peredmova_new.qxd 17.12.2007 15:58 Page 1

АКАДЕМІЯ
МИСТЕЦТВ
УКРАЇНИ

Марина Протас

УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА XX ст.

ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА



Київ 2006

Peredmova:Peredmova_new.qxd 17.12.2007 15:58 Page 2

УДК 7.027(477)"20"

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України

Протас М.О.
Українська скульптура XX століття/Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — Київ: Інтертехнологія, 2006. — 278 с.: іл.

Дослідження ставить за мету розгляд еволюційних етапів формування української школи пластики XX століття у контексті світового образотворчого мистецтва. Розраховане на фахівців художньої культури й образотворчого мистецтва.

© М.О.Протас, 2006
© Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ, 2006
© Видавництво «Інтертехнологія», 2006

ISBN 978-966-96839-2-2

Peredmova:Peredmova_new.qxd 17.12.2007 15:58 Page 3

ЗМІСТ

Вступне слово 5

Від автора 7

Вступ 9

Розділ 1

УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ 19

ФОРМУВАННЯ ВИСОКОПРОФЕСІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ ПЛАСТИКИ: пошук нової мистецької парадигми, кристалізація стратегії полістилізму першої третини XX ст. 19

Західноукраїнська скульптура 23

Авангардні та модерністські тенденції східноукраїнської скульптури 41

План монументальної пропаганди 53

СКУЛЬПТУРА ПЕРІОДУ ПЕРЕДВОЄННОГО ЗМІЦНЕННЯ ТОТАЛІТАРНОЇ СИСТЕМИ 76

СКУЛЬПТУРА ЧАСІВ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ: реставрація модерністських принципів творчості 92

СКУЛЬПТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1940–1950-х РОКІВ: черговий наступ системи на свободу пластичного мислення; вітер перемін початку політичної «відлиги» 101

Розділ 2

УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ 117

СКУЛЬПТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1950–1960-х РОКІВ: від «суворого стилю» — до «декоративізму» 119

Станкова скульптура 119

Peredmova:Peredmova_new.qxd 17.12.2007 15:58 Page 4

Монументальна скульптура 136

СКУЛЬПТУРА 1970-х — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 1980-х РОКІВ: уніфікація творчості скульпторів у період політики побудови розвинутого соціалізму; протистояння андеґраунду офіційно-нормативним вимогам єдиного методу 151

Станкова скульптура 151

Монументальна скульптура 164

СКУЛЬПТУРА ДОБИ «ПЕРЕБУДОВИ» ТА ДЕРЖАВНОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ 180

Станкова скульптура 180

Монументальна скульптура 195

СКУЛЬПТУРА ДІАСПОРИ 216

Післямова 229

Примітки 247

Peredmova:Peredmova_new.qxd 17.12.2007 15:58 Page 5

ВСТУПНЕ СЛОВО

Книгою кандидата мистецтвознавства Марини Протас «Українська скульптура XX ст.» Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ продовжує серію монографій та збірників статей мистецтвознавців, художніх критиків, архітектурознавців різних поколінь, напрямів, наукових шкіл і творчих уподобань.

Скульптура займає важливе місце у загальній цілісності українського образотворчого мистецтва XX ст., є яскравим, багатоманітним і багатогранним відображенням складних і неоднозначних тенденцій розвитку образотворчого мистецтва останнього століття другого тисячоліття.

Проте українська скульптура зазначеного періоду досліджена ще недостатньо, у теоретичній думці відсутня цілісна картина її креативного розвитку і мистецького побутування.

Книга Марини Протас «Українська скульптура XX ст.» певною мірою заповнює цю «прогалину» у сучасному українському мистецтвознавстві, ініціюючи співтворчість колег-науковців у напрямку поглибленого дослідження і фахового обговорення різних аспектів складної проблематики, пов'язаної з українською скульптурою.

Марина Протас — кандидат мистецтвознавства, віце-президент Української секції Міжнародної асоціації критиків мистецтва (AICA) UNESCO, провідний науковий співробітник лабораторії візуальних практик Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ. Автор понад 100 статей із проблем розвитку сучасного мистецтва, зокрема української скульптури XX ст., історії та філософії мистецтва.

Віктор Сидоренко
директор Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ

Peredmova:Peredmova_new.qxd 17.12.2007 15:58 Page 6

Моїй матері,
Ісиченко Олені Петрівні,
присвячується

Peredmova:Peredmova_new.qxd 17.12.2007 15:58 Page 7

ВІД АВТОРА

Дана монографія підсумовує більш ніж 20-річний етап моєї дослідницької діяльності, що мав на меті прискіпливий науковий аналіз й висвітлення певних закономірностей розвитку, виникнення й згасання низки тенденцій, культурно-мистецьких парадигм у сфері української скульптури впродовж усього XX ст.

Ідея зайнятися таким аспектом мистецтвознавчого вивчення національної образотворчої спадщини виникла під тиском обставин. 1984 року в Інституті теорії та історії мистецтв при Академії мистецтв СРСР (Москва), де я на той час навчалася в аспірантурі, почали згортати ідеологічно застарілі теми аспірантів. Відтак, довелося повернутися до Києва в аспірантуру Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Мій науковий керівник Олександр Касянович Федорук визначив новий напрям і тему дисертаційного дослідження, що концентрувалися на головних тенденціях розвитку української станкової пластики 1970–1980-х років. Згідно з моїми спостереженнями, мистецтвознавці уникали й досі уникають безпосередньої наукової роботи з пластикою. Може саме тому ми все ще не маємо фундаментальної монографії з цього виду українського образотворення.

Свого часу, через потужну заідеологізованість скульптури та нецікавість її домінуючого візуального корпусу за радянських часів, моя колега, перспективна дослідниця Наталя Янко відмовилася від дисертаційної теми, присвяченої українській монументалістиці 1960–1980-х рр. Не зміг продовжити дослідження зі скульптури й інший мій талановитий попередник — Юрій Варварецький. Від вивчення станкової пластики радянських часів відмовилася Олександра Синько, маючи у своєму доробку дослідження раннього періоду творчості О. Архипенка. Тож працювати мені доводилось у цілковитій ізоляції від колег по цеху. Натомість головною опорою стали самі скульптори, які відкривали для мене премудрості своєї професії.

1994 р. спеціалізованою Вченою радою ІМФЕ НАНУ в якості кандидатської дисертації був затверджений мій перший досвід наукового розгляду складної для сприйняття та розуміння еволюційного розвитку специфічної галузі образотворення, що потребує від фахівця вільного володіння архітектурно-просторовими, силуетними, лінійними й тривимірними образно-композиційними прийомами формотворення, здібності бачити всю палітру взаємозв'язків скульптури із навколишнім середовищем, а разом з тим розуміти складну драматургію фактурних співставлень скульптурних мас із просторовими цезурами, з естетико-концептуальними установками психології творчості митців.

Розширити хронологічну та підвидову шкалу власних фахових зацікавленостей прийшлося того ж таки 1994 року, долучившись до написання планової теми ІМФЕ НАНУ (розділи зі скульптури для «Історії українського мистецтва XX ст.»). Ця робота вимагала вивчення архівних матеріалів періоду написання попередньої «Історії» доби «відлиги». Працюючи з ними, я отримала рідкісну нагоду більш повно розкрити процес розвитку української скульптури радянських часів, віднайти імена забутих митців і включити їх до

Peredmova:Peredmova_new.qxd 17.12.2007 15:58 Page 8

відповідних розділів власного дослідження. На жаль, планова робота вимагала від мене небагатослівності, відтак, більш розширену версію архівного матеріалу я включила до пропонованої монографії. Ці матеріали й досі не втратили актуальності, натомість, на мою думку, мають велику історичну цінність як надійне підґрунтя для відновлення історичної справедливості.

Втім, ще раз наголошую — вичерпно дослідити процес становлення і розвитку національної школи пластики XX ст. за цей термін не вдалося. Причин тому було вдосталь — і об'єктивного і суб'єктивного плану. Досить згадати, що початок 90-х років співпав із соціально-економічним колапсом нашого суспільства, коли науковці роками не отримували платню, а фізичне існування інтелігенції було на трагічній межі виживання. Численні колеги були змушені піти в інші сфери діяльності, кинувши науково-фахові зацікавленості і проекти.

Про те, щоб кваліфіковано займатися в таких умовах науковими дослідженнями, фінансувати витрати на фотозйомки у музеях і на відрядження по всій країні та за кордон — не було й мови. Але, не зважаючи на всі перешкоди, певна частина роботи була виконана. Монографія знайшла власне обличчя, нехай і не зовсім таке, яким би воно було за сприятливіших умов інтелектуальної творчості. Проте мусимо пам'ятати, що будь яка теорія в науці, чи герменевтика історичних подій мають властивість застарівати, і за нинішнім загоном науковців йдуть більш талановиті молоді вчені, які виправлять наші помилки і виокреслять досконалішу теорію та картину загального розвитку образотворення з усіма нюансами та конкретикою. Відтак, уважатиму свою працю не марною, якщо вона стане стимулом для наступного покоління, зацікавить молодь перспективними ракурсами подальшого прискіпливого вивчення цього виду мистецтва.

Автор висловлює щиру подяку всім тим, завдяки кому поява пропонованої монографії стала реальністю, в першу чергу: О. Федоруку — який наполегливо спрямував мої наукові інтереси в русло скульптури; Н. Асєєвій — яка не раз читала різні варіанти текстів і давала важливі поради; співробітникам Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ, особно керівникові лабораторії візуальних практик — О. Авраменко, які дали можливість завершити мою працю виданням цієї монографії; моїй родині — за довготерпіння, та усім скульпторам, які допомагали усвідомити тонкі взаємозв'язки між певними технічними та образно-композиційними особливостями формотворення, і, нарешті, особно — Ю. Синькевичу, який 1986 р. прилучив мене до пленерного руху скульпторів в Україні, що тоді тільки народжувався, та познайомив із талановитим скульптором Володимиром Протасом, який став для мене не лише чоловіком, але надійним другом і колегою по мистецтвознавчому цеху.

Київ,
січень 2006 р.

Peredmova:Peredmova_new.qxd 17.12.2007 15:58 Page 9

ВСТУП

XX століття увійшло в історію культури феноменом, осмислення якого вченими тільки-но розпочалося. Історики мистецтва зокрема констатують: це століття найвеличніших потрясінь і глобальних трансформацій, йому випало здійснити другу культурну революцію, зміщуючи вектор еволюції цивілізації людства в дещо іншому напрямі. Наслідком став той факт, що історія архітектури вичерпується двома глобальними подіями — винайденням ордерної системи та відмовою від неї. Те ж стосується образотворчих мистецтв — спочатку кристалізація базових схем натурного веризму форм, антропних канонів, а потім — відмова від усього цього багажу мистецького знання. Разом із тим, завершення XX століття прогнозує, а подекуди й доводить певними фактами, що в культурі розпочалося формування якісно нового етапу синтезу досвіду всіх попередніх культурних революцій. Відтак людство зобов'язане засвоїти уроки попередньої моделі буття, щоб мати надійну базу для розбудови культурного етапу майбутнього вже тепер. Пропонована книга — скромний внесок у процес самопізнання культурою самої себе.

Перша половина XX століття в історії світового мистецтва відзначена кардинальними змінами на всіх культуротворчих рівнях — насамперед, глибокими трансформаціями у психології творчості, переорієнтаціями художньо-вартісних домінант естетичних оцінок і критеріїв авторства, що стали відправними для всього XX ст. Витоки процесів формування альтернативної щодо культури XIX ст. модерністської мистецької парадигми фіксовано ще у 1880-х рр., але остаточне закріплення її принципів в Україні припадає на 1908–1910 рр. То був час розквіту пізнього модерну і появи в Києві братів Бурлюків, які разом з О. Екстер 1908 р. влаштували тут виставку «Ланка» (серед інших митців брав участь В. Баранов-Россіне); то був час об'єднання навколо «Салону» скульптора В. Іздебського «нового європейського мистецтва», репрезентованого ним у 1909–1911 рр. на виставках в Одесі, Києві, Петербурзі, Ризі (експонувалися А. Матіс, Ж. Брак, Ван-Донген, Вламінк, О. Екстер, В. Кандинський, Г. Нарбут, Д. Бурлюк та інші митці). Учасники виставок відстоювали «принцип внутрішньої необхідності» як закон еволюції мистецтва, який надихнув, зокрема, П. Ковжуна 1913 року ініціювати в Києві гурт футуристів. Співзвучні настрої панували й серед львів'ян, які знаходились того ж таки року в аурі виставки «Футуристи, кубісти і експресіоністи». Варто також нагадати, що О. Архипенко саме 1913 року писав Ф. Марінетті про ідею видання часопису «Нове мистецтво», що стало однією з причин приїзду останнього в Росію та Україну 1914 р. Наразі, то був час «дожовтневого» формування в контексті модерністської парадигми другої хвилі авангардного руху в Україні, коли О. Богомазов шліфував принципи «Нового мистецтва» і «шляхи розвитку естетичного хвилювання» (1914 р.), а К. Малевич розмірковував над «чистим втіленням у мистецтві» супрематизму, творячи знамениту завісу до опери М. Матюшина — Чорний квадрат (1915 р.).

В історії українського мистецтва лише перша третина століття мала креативний оновлюючий характер, що відповідав аналогічним процесам затвердження модерністської

Peredmova:Peredmova_new.qxd 17.12.2007 15:58 Page 10

культури в Європі. В 1930-х роках (у Східній Україні — від часу виголошення постановою 1932 р. державно-ідеологічного контролю над сферою культури й мистецтва, а в Західній — від часу приєднання 1939 р. до соціалістичної України) формування модерністських засад творчості було директивно припинено більшовицьким урядом, відтак подальші ремінісценції модерністської парадигми простежуються в країні від другої половини XX ст. Складні, драматичні для нації історичні події — ліквідація процесів національного державотворення, геноцид, винищення художньої і науково-інтелектуальної еліти, руйнація потужної мистецтвознавчої школи — вносять суттєві корективи у природний розвиток культурно-мистецьких явищ. Проте коротка доба української нової хвилі, не зважаючи на складні умови, встигла сформулювати в загальних рисах культуротворчу парадигму XX ст., відроджену українським мистецтвом доби державної Незалежності.

Відтак, перша фаза українського модернізму, в межах якої відбувалося становлення українського авангарду першої і другої хвилі, стає помітною на загальному культурологічному тлі починаючи від 1900-х рр. і фіксується як безперечний факт 1908 р. У цей період численні українські митці навчалися і працювали у провідних європейських центрах, студіюючи формотворчі принципи символізму, модерну, пізнього імпресіонізму, трансформуючи ренесансну парадигму художнього вислову на користь модерністського гасла «l'art pour l'art», та придивляючись до естетичних програм ранньоавангардних мистецьких напрямів. Турбулентні процеси художнього буття підштовхували митців до різноманітних форм консолідації кубофутуристів, експресіоністів, футуристів, супрематистів, завдяки чому поступово змінювалося тлумачення й розуміння сучасниками художнього простору як пластичної рухомої субстанції, що живе власним життям у мерехтінні різновимірних просторо-часів, де більше не існувало площинно-евклідових нормативів, схем і канонів, обмежуючих інсайтні стани інтуїтивних прозрінь. Такі процеси охоплювали всі регіони України. Доктор мистецтвознавства В. Афанасьєв у приватній бесіді з автором згадував: «Упродовж початку 1900-х років Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові в його «Записках», «Збірниках», «Науково-літературному віснику» постійно вміщувало змістовні мистецтвознавчі публікації. Про те, що питання розвитку національного мистецтва в Українському науковому товаристві набували актуального значення, засвідчує і той факт, що вже на одному з його перших засідань (2 грудня 1907 р.) проф. Г. Павлуцький виступив з доповіддю «Українське мистецтво».

Від 1910-х намітилося головне протиріччя авангарду, що полягало в його функціонуванні на парадоксальному розломі: антиестетичних інтенціях як декларації огульного демократизму і єдності з народними декласованими низами — з одного боку; та з іншого — витончено-філософському, наслідуваному від доби модерну прагненні космічної над-свідомості людини майбутнього. До останнього закликали в 1917—1921 рр. українські прихильники теорії «Нової моделі Всесвіту» П. Успенського, учня Г. Гурджієва (за іронією долі чари останнього полонили й молодого Й. Джугашвілі). До їхнього числа входили, зокрема, Д. Бурлюк та В.Кандинський, які читали лекції, популяризуючи нове мистецтво з нетрадиційних філософських ракурсів в Росії та Україні. Такий естетико-філософський аспект діяльності авангардистів ще очікує на копітке дослідження та виправлення хиб висновків французьких науковців Ж.-Ю. Мартена і К. Наггара[1]. Так само очікують на дослідження і прозорі паралелі між постановкою опери М. Матюшина «Перемога над сонцем» та ідеєю «об'єктивно-індивідуального мистецтва», що втілювалася в теорії танцю Гурджієвим (він готував балет «Боротьба магів», демонструючи його фрагменти у різних містах й країнах). Допомагала йому авангардно налаштована еліта: у Тифлісі 1917—1919 рр. російські, українські, грузинські митці на чолі з І. Зданевичем й В. Маяковським єдналися

Peredmova:Peredmova_new.qxd 17.12.2007 15:58 Page 11

навколо видання «Університет 41°» (за іншим джерелом «40° ГРАДУС»), а 1922–1924 рр. прихильники Гурджієва збиралися навколо абатства Шато-Пріоре поблизу Фонтенбло (ці мистецько-філософські зустрічі мали значний резонанс у французькій пресі). Вірогідно, що тут є прямий зв'язок з ініційованими І. Зданевичем 1922 р. зборами «Університет 41°» у паризькому кафе «Хамелеон» та благодійними балами, зокрема «трансментальним балом» 23 листопада 1923 р. на честь О. Кручених; останні їхні контакти губляться на теренах США.

З огляду на такий універсалізм психології творчості авангардистів стають більш зрозумілими намагання митців вийти за межі матеріального світу і створити мистецькі об'єкти у четвертому та полівимірному просторі, узявши за зразок вправи американського математика Хінтона, про які згадував П. Успенський в «Tertium Organum. Ключ к загадкам мира» (1911 р.), і від яких не втримався навіть композитор М. Матюшин (його скульптури «Перша людина», «Танцівниця», «Куб у 4 вимірі» виконані після порівняння ідей Успенського з книгою «Про кубізм» Глєза і Метценже). Згадаймо також макетні конструкції О. Екстер, наприклад, за мотивами подорожі по Італії, з використанням у фазовому просторі — розмірністю більше трьох — синтезу візуальних і вербальних елементів образної структури твору, що дуже подібні до макетів «палаців п'ятого виміру» молодого Джакометті. Між тим, біо-антропо-космічні світоглядні уявлення, що складали сенс нової авангардної парадигми, де людина й Всесвіт поєднані спільним внутрішнім центром, життєвим ритмом й часовою циклічністю, розроблялися паралельно на всіх рівнях культури, зокрема й в науці (представники школи О. Потебні, В. Вернадський та його послідовники).

Знімаючи проблему художньої якості мистецького твору і фокусуючи увагу на сутності мистецької ідеї чи концепції твору, авангард спровокував численні маніфести, декларації про затвердження того чи іншого напрямку або програми окремого твору.

Нігілістична логіка розвою авангарду призводить до відвертого протистояння концепції автономних мистецько-вартісних об'єктів, що відповідають формулі «чистого мистецтва», яку затверджував модернізм. Натомість пропонувалась ідея тотального розчинення суто масового, демократичного мистецтва у вирі життя: саме на цій платформі авангардні митці відразу прийняли більшовицьку революцію, хоча пролетарський глядач не приймав епатажні акції авангардистів. Якщо модерн наприкінці XIX ст. застосовував для творчих духовних медитацій витончений аристократизм елітних верств суспільства, звертаючись до полісемантичних ритуалів містерій Єгипту, Греції, Далекого Сходу як до усвідомленого поринання у глибини психіки особистості, то авангард, апелюючи до натовпу, приниженої і ображеної людини, звернувся безпосередньо до магії обрядів шаманства традиційних суспільств, до неконтрольованої дикої стихії первісної людини, що вибухає з підпорогових глибин несвідомого представника нової ери і руйнує світ сталих норм, уявлень, понятійно-мовних моделей. Авангард протиставив рафіновано-музейницькому культурному універсалізму модерна тиражне технокультове мистецтво і творчість мас з усім епатажем та брутальністю зображення, власне, кітчем як новітньою формою «індустріального фольклору». Порівняння чудес технічного прогресу з магічними ефектами чаклунства обумовило звернення авангарду до народних джерел творчості, до історичної місцевої архаїки, що не виключало зацікавленість афро-океанічними традиціями (так, у творчості О. Екстер вбачають і народно-українські, і латиноамериканські архетипальні прообрази, а О. Архипенко розмірковував над подібністю давніх зображень у роз'єднаних океаном різних культурах, української зокрема). Та не зважаючи на всі протиріччя, новий етап засвідчив утвердження оновленої індивідуально-авторської творчої позиції, а отже — особистісну герменевтику мети, структури і функцій мистецької образотворчості.

Peredmova:Peredmova_new.qxd 17.12.2007 15:58 Page 12

Новітні мистецькі твори належали до інших форм художньої діяльності, де вільно використовувався колаж, нові технологічні матеріали, впроваджувались промислові об'єкти — реді-мейд, газети, реклама, просто побутове сміття. Концептуальне «макетування» належало одночасно живопису і скульптурі, театральній (іноді навіть механізованій) декорації і «паперовій» архітектурі.

Національне образотворення поступово сприймало форми візуальної культури, де нівелювались і зникали традиційно існуючі жанрово-видові межі, а емоційно-чуттєвий образ з усіма нюансами психологічної характеристики поступався місцем концептуальному проекту, текстовому маніфесту, вербальній декларації. Відтак український модернізм, що стартував від модерну і ар-деко, затверджував інакше, ніж у XIX ст., розуміння принципів творчості, інакшу культурну модель буття мистецького твору в цілому.

Ніцшеанське протиставлення аполонічного, як офіційно визнаного зовнішнього впорядкованого початку, діонісійському — таємно-нічному, напівлегальному, хаотичному, але зі своєю логікою й структурою, стало уособленням культуротворчих змагань першої третини XX ст. не лише в українському, а й у світовому мистецтві.

Відмова авангардистів від зображення дійсності реалістичними засобами та пошук нових форм вираження були спровоковані сумнівами людини початку століття в можливості пізнання світу традиційними засобами. До певної міри авангард став реакцією художньо-естетичної свідомості нової людини на глобальні науково-культурні зміни, зокрема революційні відкриття вчених початку XX ст. Так, 1905 і 1915 рр. виникають спеціальна та загальна теорії відносності, впродовж 1910–1930-х років формується квантова фізика і відкриваються різноманітні елементарні частки (всупереч старому уявленню про атом як неподільну частку), відтак, філософи констатували: «матерія — зникла». Впродовж усього XX ст. наукові новації впливали на перепроблематизацію культурно-мистецької парадигми. Новітня космологія та наукова картина світу, відмовляючись від ньютонівського погляду на нібито абсолютні простір й час (що їх тепер уважають неподільними і підлеглими постійним трансформаціям), стають, наприклад, імпульсом для кристалізації авангардної ідеї планетарної культури майбутнього, що живиться вітальними ритмами Всесвіту (її було втілено й у радикально-художньому проекті — герметичне коло гілейців, група «Кверо», й у модерністських маргінальних формах оновленого антропоцентризму). Між тим, для такої патріархальної аграрної країни, як Україна початку XX ст., велике значення мала естетика реалістичного відображення предметного світу, котрий було б досить легко впізнати й включити до асоціативного ряду змістів. Значною мірою в цьому й полягали трагічні причини самотності, невизнаності найбільш радикальних митців (згадаємо В. Єрмилова, або В. Баранова-Россіне), а також того, що найсміливіші ідеї українських авангардистів були прийняті й розвинуті в інших європейських центрах, зокрема, в німецькому «Баухаузі» та на французьких теренах, які сформували після Другої світової війни стилістичний напрям «інформель». Однак, ті ж самі чинники обумовили знехтування мистецькими доробками українських авангардистів з боку європейських колег, котрі вважали, наприклад, О. Архипенка (точка зору У. Боччіоні), надмірно залежним від традиційних світоглядних, мовно-культурних канонів образотворчого вислову.

Крім цього, суттєвою проблемою українського авангарду є те, що через війни, геноцид, інші політичні негаразди, митці не мали можливості одразу після революції створити в країні достатню кількість програмних творів, а тим паче зберегти їх, аби становлення цього явища з історичної дистанції сприймалося цілісно завершеним. Не можна забувати й того, що практично до середини 1940-х рр. західний варіант українського

Peredmova:Peredmova_new.qxd 17.12.2007 15:58 Page 13

модернізму вкладався у модель європейської культури, натомість східноукраїнський — у 1918—1920-х рр. — став частиною радянського заідеологізованого мистецтва.

До особливостей художнього процесу в Україні початку XX ст. слід віднести, поряд з авангардними експериментальними пошуками, й спонтанне відродження упродовж 1920-х років ренесансних схем творчості, впроваджуваних на оновлених образно-змістових засадах. Подібні художні інтенції існували в Італії та Німеччині, але в Україні вони не були пов'язані з посиленням нацистської ідеології (що так чи інакше вплинула на мистецтво згаданих країн, зумовлюючи приховані джерела формування американського «ріджионалізму»), крім того в Західній Україні ренесансні мистецькі моделі образотворення зберігали безпосередній зв'язок з елементами модерну, символізму, імпресіонізму аж до середини 1940-х р.

До певної міри можна стверджувати, що український модернізм початку XX ст. запрограмував й інтуїтивно передбачив нюанси утворення культурної моделі кінця XX ст., де значну перевагу мають не поверхово-ризомні альтернативні програми, а інтегральні проекти синтезування культурних кодів за вертикальною позачасовою схемою з метою знаходження їх спільного центру як динамічної рівноваги. Найрадикальніші українські авангардисти, попри їхні космополітичні настрої, традиційно намагалися зберегти зв'язок із духовним надбанням етносу, залишаючи мистецькі реформації прозорими для архаїчних та етноісторичних культурних шарів. Будь які інновації для українських митців мали сенс лише тоді, коли визначався культурний взаємозв'язок у просторо-часі. У цьому інтегруванні культурних здобутків за позачасовою вертикаллю полягає головна відмінність творчих пошуків українських модерністів від європейських колег.

Наразі великою драмою українського модернізму став факт підкорення його тривіальною ідеєю імперського Риму, реанімованою більшовиками. З нею вперто боролися всі модерністи, адже квазі-егоцентричний ідеал громадянина Риму протистояв навколишньому світу як втіленню хаосу, тваринних інстинктів і варварства (таким бачили буржуазно-капіталістичний світ і комуністичні ідеологи). Радянські ідеологи насаджували в мистецтві гіпертрофовано викривлений ідеал нібито гармонійно розвинутої людини, яка, не відаючи політичних вагань, живе і працює у щасливій країні. Проте цей ідеал залишався брутальним міфом, що маскував злочини влади проти українського народу. Від початку 1930-х р. творча індивідуальність розглядалася виключно з точки зору класової пролетарської ідеології: головним моральним критерієм вважалась (у річищі державної ідеології з рудиментами народництва щодо виховання народних мас) здібність людини слугувати народу, тобто від імені «омасовленної» (К. Г. Юнг) свідомості «країни Рад» бути «рупором епохи», виховуючи на такому псевдо-правдивому міфі наступні покоління. Ця міфологема використовувала світові реалістичні традиції усіх культурних шарів, починаючи від античності, і, до речі, враховувала факт їхньої часової апробації та музеєфікації як критерій власної надійності, істиності та незнищенності у майбутньому.

Таким чином, від 1930-х (а на теренах об'єднаної країни від другої половини 1940-х рр.) до кінця 1950-х затверджується базова модель радянського мистецтва «класичного соціалістичного реалізму», що буде відпрацьовуватись у подальшому періоді «розвинутого соціалізму», або так званного застійного «брежнівського безчасся». Соціалістичний реалізм багатонаціонального радянського мистецтва виконував функції державно-офіційного мистецького стилю і культивувався до розпаду СРСР у 1991 р. Затверджуючи панівні ідеологічні засади комуністичної партії, соцреалізм (фактично спростовуючи офіційний міф про його затвердження на основі вільного конкурування, декларованого Постановою 1923 р.) тоталітарно керував усіма мистецько-культурними напрямами, вимагаючи безкомпромісного

Peredmova:Peredmova_new.qxd 17.12.2007 15:58 Page 14

відмежування від попереднього модерністського доробку і осудження будь яких «буржуазно-націоналістичних» проявів у творчій діяльності радянських митців. У постійній, штучно спланованій боротьбі з міфічним ворогом соцреалізм зміцнював власні позиції, оновлюючись у модифікованому вигляді.

Радянська міфологема базувалася на фундаментальній ідеї нескінченого лінійного прогресу цивілізації та утопії про світову перемогу комуністичного ладу, подану в авангардно-революційному дусі агітмасового мистецтва. Тріумф прогресивного суспільно-політичного устрою (саме таким вважали соціалістичне суспільство апологети більшовизму) поширювався й на міфічне відчуття абсолютної влади радянської людини над природою та її законами, що й обумовило установку соцреалізму на перебудову соціально-політичного життя і культурного середовища, де мистецтво впливало на свідомість та підсвідомість народних мас. Проте цей мистецький радикалізм фактично паразитував на ідейно перелицьованій моделі «критичного реалізму» другої половини — кінця XIX ст. з прерогативою художньо-мовних кліше «передвижництва».

Насправді, мистецтво радянської України матеріалізувало суспільну галюцинацію тоталітарного режиму, створюючи абсурдний світ «комуністичного завтра», що нібито протистоїть руйнівним енергіям нецивілізованого оточення — країн імперіалістичного табору. В межах офіційної культуротворчої парадигми тоталітарне мистецтво, особливо українська скульптура, функціонує як символічна модель досконалої спільноти всебічно розвинутих індивідів, урочисто проголошуючи непереможність та істинність міфічно-реального світу «будівника комунізму». Проте від перших кроків формування державного радянського міфу, що його обслуговувало мистецтво всіх республік, створюючи «переконливі» декларативно-дидактичні образи «документально фіксованої дійсності», відбиваючи їх у викривленому дзеркалі партійної ідеології, — українське мистецтво постійно звинувачувалося союзним керівництвом у намаганнях реанімувати буржуазно-націоналістичні принципи образотворення, аргументом чому, як правило, слугувала етнонаціональна специфіка мислення й мистецького світобачення з притаманним їм особливим декоративізмом і романтизмом. Жорстка державно-мистецька політика та масові репресії врешті-решт призвели до затвердження в українському радянському мистецтві на правах домінуючого єдиного методу соціалістичного реалізму, а фактично різних варіантів натуралізму. Позбутися цього негативного досвіду, зокрема, в офіційній, заангажованій державними структурами скульптурі, було дуже важко навіть на початку XXI ст.

Наразі друга фаза українського модернізму, пов'язана з добою політичної відлиги другої половини 1950-х, тривала аж до 1980-х років як нонконформістське мистецтво андеґраунду. Однак, говорити тут можна лише про реактуалізацію модерністської парадигми, адже мистецька логіка революційного авангарду себе вичерпала і радикальність дисидентських художніх реформ стосувалася виключно нормативності соцреалістичної образотворчості.

Відлига познайомила митців із західним та вітчизняним варіантом досвіду авангардних традицій початку XX ст., проте після відомого інциденту на виставці, присвяченій 30-й річниці МОСХ, яка викликала суттєві ідеологічно-мистецькі зміни (в Україні, зокрема, після статті В. Касіяна у московській «Літературній газеті» 1962 р.), продовжувати новації насмілилися лише ті, хто не пішов на компроміс зі владою. Спираючись на зазначені факти, фахівці стверджують: на межі 1950—1960-х рр. мала місце реставрація саме модернізму, а не авангарду. Щоправда, український модернізм нової хвилі існував як ізольоване явище, і, навіть, прагнув консервативності. Відтак він протистояв не лише соцреалізму, але й західним колегам. Усе це зумовило провінційний характер модерністських

Peredmova:Peredmova_new.qxd 17.12.2007 15:58 Page 15

тенденцій та й, власне, сприйняття західно-модерністського досвіду було викривленим через обмеженість фахової інформації, що нині змушує мистецтвознавців вивчати мистецтво періоду 1960–1980-х рр. як конгломерат унікальних авторських естетико-концептуальних програм — напівофіційних або суто андерграундових.

Цілком вірогідно, що невдача спіткала вітчизняне мистецтво ще й через те, що на момент зміни політично-ідеологічної структури влади в Україні не існувало фундаментальних досліджень з теоретичних узагальнень модерністської практики (зокрема центрового її феномену — кубізму, а також конструктивізму й супрематизму). Історія доводить, що на Заході фахова критика кубізму та інших напрямів нового мистецтва сформувала наукову доктрину post factum, тобто значно пізніше виникнення модерністських творів. Так, скажімо, законодавці нового мистецтва — Пікассо й Брак — не приділяли уваги теоретичному підґрунтю своїх пошуків; і навіть Архипенко виголошує філософську концепцію перших експериментів у ретроспективних нотатках. Варто також нагадати про те, що зростання популярності кубізму на Заході збіглося у часі з його відходом зі сцени історії. Американський мистецтвознавець Е. Фрай, консультант нью-йоркського Музею Соломона Гуггенхейма, дослідив (уже за умов вичерпаності модерністської фази розвитку світового мистецтва) незвичайне в історії світової культури явище, коли теоретична платформа існування певного мистецького напряму з'являється після його виникнення і затвердження. Науковець також зауважив, що кубізм та інші модерністські напрями здобули безпрецедентно вичерпне наукове визначення фахівцями завдяки тому, що ті спиралися на різні теоретичні платформи: від неоплатонізму і неокантіанства до квантової фізики та теорій полівимірності світів[2]. Ми також, зі свого боку, можемо констатувати: зацікавленість від кінця 1980-х р. світовою культурною спільнотою феноменом соцреалізму, а в Україні ще й вітчизняним модерністським доробком XX ст., підпадають під дію «закону Фрая».

Цілком зрозуміло, що появі в Україні теоретичних праць, які підсумували б модерністські пошуки, ставали на заваді складні історично-політичні умови. Крім того, разом зі зміною світоглядних орієнтирів в культурі й мистецтві, комуністичний уряд планомірно руйнував у країні потужну мистецтвознавчу школу, фізично знищуючи її кращих представників. Тому лише в умовах державної незалежності українське мистецтвознавство й мистецтво здобувають можливість надолужити втрачений час і досвід.

Утім, заради справедливості слід зауважити, що еволюція мистецтва країни продовжувала свій уповільнений рух, знаходячи «слабкі» ланки єдиного методу соціалістичного реалізму, де творцем «третьої реальності» міфічного простору, у якому функціонували твори радянської України, була держава, а не особистість митця. Однак саме його висока внутрішня культура і професіоналізм, прагнення до загальнолюдських ідеалів та гуманізму не могли не вплинути на створення кращих зразків мистецтва тоталітарного періоду всупереч усім стильовим та ідейним обмеженням естетичних програм. З цих вагомих причин суб'єктивного порядку пост-відлигова реакція вже не могла повернутися до застарілих кліше творчого вислову і компромісно дозволила певні прийоми модерністської мовної системи. Таким чином, золотий фонд українського мистецтва продовжував поповнюватися як з боку офіційно дозволеного мистецтва, так і з боку т.зв. «андеґраунду», прихильники якого нелегально зберігали зв'язок із модерністськими традиціями світової і вітчизняної художньо-культурної практики та з українською діаспорою.

Доба державної незалежності відкрила перед українським мистецтвом (скульптурою зокрема) нові перспективи та можливості, аналітичне дослідження яких усе ще триває. Водночас новий історичний період визначив для українського культурно-мистецького кола досить важливі проблеми. Це, насамперед, повернення мистецтву його статус-кво

Peredmova:Peredmova_new.qxd 17.12.2007 15:58 Page 16

елітно-професійної діяльності, крім того, загострення етико-філософських проблем мистецької творчості, що особливо стосуються нової візуальної галузі «screen art». Україна не одинока у своїх намаганнях розв'язати ці питання — вони є центровими у численних конгресах Міжнародної асоціації критиків мистецтва (AICA), починаючи від кінця 1990-х. Норвезький критик О. Екхофф вбачає в усіх цих питаннях наслідки постмодерністського дискурсу 1980—90-х років, коли мистецтво, критика і суспільна етика отримали певну незалежність, але не стали такими насправді. О. Екхофф підкреслює: «Коли народжувалась AICA, світ вирішував проблему примирення воєнних супротивників осі «Схід-Захід». Сьогодні ця вісь ускладнюється доповненням осі «Північ-Південь». Глобалізація мистецтва і культури — всеохоплююча тема, що цікавить мистецтвознавців, критиків, кураторів як на індивідуальному рівні їхніх інтересів, так і у форматі міжнародних семінарів, конгресів. Важливою для художньої критики є нині проблема різноманітних культурних контекстів, але вона складає лише малу частку глобального питання в контексті цілісного лабіринту візуального різноманіття та засобів виразу. Поза тим, існує інший аспект — дезінтеграція предметної специфіки мистецтва в цілому. Художня критика змушена вигадувати нові дефініції, мовні конструкції, адекватні концепціям творів, мистецьким явищам. У цьому плані судити мистецтво дуже важко. Адже вельми часто мистецтвознавець, поринаючи у глибини семіотичного поля з різними контекстами значень, порівнюючи ті та інші твори, на фундаментальному узагальнюючому рівні висновків залишається поверховим та безпорадним. Такої долі не уникають ані куратори, ані критики»[3]. Члени AICA погоджуються з точкою зору О. Екхоффа, підтверджуючи, що численні митці й критики часто уникають питання етики, ховаючись у тіні ідеї творчої автономії, свободи, незалежності. Ця поширена по всьому світі тактика не вирішує суті питання. Ми дискутуємо про критерії оцінок, рівні професійного мистецтвознавчого аналізу, ми визначаємо суспільно-історичний контекст мистецьких явищ та мистецької критики, натомість відкидаємо соціологічні та морально-етичні аспекти (скажімо, поняття «художнього смаку»), а це реально існуючі та важливі проблеми. Втім, коли питання етики подаються з точки зору духовно-традиційного досвіду національної культури, такий ракурс етико-культурологічних питань постає вельми інтригуючим, особливо для українських фахівців, які впродовж п'ятнадцяти років державної незалежності намагаються з'ясувати закони співвідношення традиційної базової культури нації з її новітнім культуротворчим досвідом. А. Баумер на одному з конгресів AICA зауважила: «Глобалізація світових форм мистецького виразу призвела не лише до неймовірного збільшення інформаційних потоків, але й до ускладнення еволюційного шляху власне культури й мистецтва, вимагаючи від нас пришвидшення активності та зростання рівня як політичної, так і фахової діяльності, з урахуванням правильно обраного вектору етичного реагування, відповідно до загально-гуманістичного морального імперативу. Ми відповідаємо і за наше мистецтво, і за митців, і за культурологічне тло в цілому, і за способи художнього самовиразу кожного окремого митця»[4]. Відтак не викликає подиву той факт, що для України є близькими та актуальними фундаментальні питання, розглядані AICA. Прикладом можуть слугувати теми конгресу в Японії (1998 р.), де обговорювалися радикальні зміни в культурі й мистецтві на межі XX—XXI ст., зокрема пошуки новітньої парадигми культуротворення, визначення особливостей часових співвідношень традиційних моделей з новими формами існування культури й мистецтва. Так, у доповіді японського колеги Ф. Нанджо[5], автора відомого каталогу «Trans-Culture», виданого у Венеції 1995 р., йшлося про часові нюанси герменевтики традиції та сучасне визначення поняття «нова ідентичність», що дуже важливо для незахідних країн, і, як з'ясувалося, для нас, українців, також. Він вважає, що традиційним культурам слід

Peredmova:Peredmova_new.qxd 17.12.2007 15:58 Page 17

відходити від позицій герметизму національної специфіки у бік транс-культурного розвитку, коли сенс і красу мистецького досвіду певного культурного регіону розкривають перед іншими суспільствами, а не тримають у стані історико-культурної недоторканності. Тобто національна ідея в контексті сучасної культурної ідентичності модифікується у часі, зміщуючи акцент з відмінностей на загально-гуманістичний сенс, що об'єднує і збагачує народи. Нема потреби говорити про прозорий паралелізм даної ідеї з модерністськими установками культурної еліти України початку XX ст. Ми підтримуємо критиків світу у прагненнях толерантного збереження делікатного балансу двох моделей розвитку національних культур — етно-традиційної й нової національної ідентичності. Наразі вже давно слід було почати вирішувати питання музеєфікації сучасного мистецтва.

Окремою підтемою в цьому ряду проблем є проблема нових технологій та де-матеріалізації мистецтва, відтак — якою є взаємодія Інтернету й мистецтва? Це питання набрало потужності десь 1995 року, коли в світовому мистецтві затвердили свої сталі позиції новітні технології, а нова форма комунікації відкрила нові шляхи розвитку візуального мистецтва. Критики тоді визнали, що яким би не було ставлення до таких форм мистецтва, але технології безумовно впливають на наш світогляд та бачення Всесвіту, трансформуючи психологію творчості і формулюючи нову фундаментальну проблему. Інтернет забезпечує й насичує новий віртуальний простір публічного мистецтва, нагадує про наболіле питання авторських прав, про існування секретних інформацій, сексуальних табу і необхідність дотримуватися моральних стандартів суспільства так само, як і стандартів нової всесвітньої культури, що функціонує в транснаціональному інформаційному полі, враховуючи аспект етнонаціональної ідентичності. Усі ми — митці, науковці, культурно освічені люди у будь-якому регіоні світу — покликані спільними зусиллями створювати загальну базову основу глобальної культури світу майбутнього, якої не уникне жодна національна спільнота, натомість кожна з них безпосередньо впливатиме на колегіальний процес культуротворення нового всесвітнього формату буття нашої цивілізації.

Цими благими намірами керувався й автор даної монографії, пропонованої широкому колу читачів: від студентів і викладачів вищих навчальних закладів до пересічного громадянина, що цікавиться культурологічними питаннями сучасної доби.

Peredmova:Peredmova_new.qxd 17.12.2007 15:58 Page 18



Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 19

Розділ І

УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

ФОРМУВАННЯ ВИСОКОПРОФЕСІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ ПЛАСТИКИ: пошук нової мистецької парадигми, кристалізації стратегії полістилізму першої третини ХХ ст.

Зміна ціннісної системи художнього мислення на початку ХХ ст. кардинально трансформує українську скульптуру саме в той час, коли почав набирати потужності процес самовизначення національної школи пластики, що доти не складав цілісного явища. Новації відбувалися на багатьох рівнях глибокого геокультурного розлому поділеної між різними державно-політичними системами країни в умовах жорсткого конкурування творчих об'єднань, художньо-стилістичних платформ модерністських і реалістичних напрямів та революційно налаштованого авангарду.

Затвердження нової мистецької парадигми індивідуалізованої психології мислення в матеріалі водночас віддзеркалює неоромантичний сплеск настроїв мистецьких кіл українства й активно корелює зі світовим культурним досвідом, різними етнонаціональними світоглядними моделями. Відтак, поняття «національне» в українській пластиці не вкладалося в обмежені історичним етнографізмом художньо-образні схеми, а трактувалося у європейському контексті, закладаючи перспективи на майбутній її розвиток у другій половині ХХ ст. Так, скажімо, О. Голубець констатує на терені тогочасного західноукраїнського мистецтва залучення до культуротворчих процесів великої кількості не українських митців: «Міжнаціональні контакти на ґрунті творчих проблем були широко розповсюдженим і звичайним явищем, одним із важливих рушіїв активного мистецького життя. Найвиразніші їх прояви маємо нагоду спостерігати в таких об'єднаннях як «Artes» (1929–1935 рр.), «Нова генерація» (1932–1935 рр.) чи «Львівський професійний союз митців-пластиків (LZZAP, 1932–1935 рр.). ...Важливою складовою мистецького життя у міжвоєнний період слід вважати тісні контакти львів'ян з угрупованнями українських художників, створеними поза межами Галичини. Зокрема, найбільшими були об'єднання «Спокій» (1927–1938 рр.), яке діяло у Варшаві, і «Зарево» (1933–1936 рр.) — в Кракові»[1].

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 20



С. Дембіцький.
Бронзова плакета «Присвячення В. Лозинському». 1901



С. Островський.
Погрудя чоловіка. 1904. Гіпс тон



З. Курчинський
Профіль. 1909. Цинк

Скульптуру новітнього часу формували митці українського і неукраїнського походження, творчість яких належить також мистецтву російському, французькому, німецькому, польському та інших країн. Скажімо, творчість киян К. Малевича і І. Чайкова, одесита В. Домогацького (який після 1917 р. втратив маєтки у Полтавській і Херсонській губерніях)[2] стали невід'ємними від російської культури; киянин О. Архипенко у 1910–1930-х рр. вплинув на культуротворчі процеси Франції, Німеччини, Америки; доробок уродженця Херсона В. Баранова-Россіне збагатив мистецтво Франції; галичанин Г. Крук з 1937 р. розвивав свій талант на ґрунті німецької культури, а полтавчанин С. Литвиненко — на терені американської. З Україною були пов'язані й такі скульптори, як В. Беклемішев (1861–1919), який народився на Катеринославщині в родині митця, 1873–1878 рр. навчався у 2-ій Харківській гімназії, студіюючи малюнок у Д. Безперчого, та закінчив 1878 р. Харківську малювальну школу М. Раєвської-Іванової; М. Блох (1885–1920), уродженець Варшави, 1901–1906 рр. навчався у Художньому училищі Одеського товариства красних мистецтв, а з 1906 р. у Вищому художньому училищі Академії мистецтв в Петербурзі, де перейшов до майстерні В. Беклемішева у 1908 р.; Л. Дитрих (1877–1954), що також народився у Варшаві, отримав професійну освіту в майстерні В. Беклемішева впродовж 1905–1912 рр., став автором барельєфів циклу «Історія просвіти на Русі» для Педагогічного музею в Києві у 1910–1916 рр.; нарешті, одесит М. Харламов (1870–1930), нагороджений малою срібною медаллю за майстерне ліплення при навчанні на скульптурному відділенні Малювальної школи Одеського товариства красних мистецтв упродовж 1885–1892, 1895 рр., після чого продовжував навчання у В. Беклемішева, а 1900 р. був відзначений поїздкою до Італії, Парижа, Лондона. Цей перелік можна поповнити чималою кількістю прізвищ митців українського походження, творчість яких збагатила російську культуру, одночасно так чи інакше впливаючи на формування в Україні високопрофесійної національної школи пластики. Критична думка діаспори постійно намагалася повернути Україні імена її митців, що їх імперська мистецтвознавча думка вперто визначала як суто російські, часом, навіть підтасовуючи місце народження (зокрема, Татлін зазначений у відомому каталозі «Москва-Париж» як уродженець Москви[3]). Подібне шахрайство викликало подивування світової громади й на початку 1990-х років. Так, А. Оленська-Петришин згадує з цього приводу виставку «Велика утопія» російського і радянського авангарду (Музей С. Гугенгайма в Нью-Йорку 1992 р.), де киянин Малевич, харків'янин Татлін, латиш Г. Клютсіс значилися росіянами; згадує вона й виставку українського авангарду у Загребі 1991 р., де «нововідкриті роботи та документи про митців складають ту інформацію, на підставі якої необхідно повністю переписати історію українського мистецтва», адже «це дасть можливість дослідникам визначити українське походження митців, багато з яких до сьогодні

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 21

вважаються російськими»[4]. Ми погоджуємося з думкою Оленської-Петришин про те, що новаторські твори Малевича і Татліна певною мірою вплинули на експериментальні пошуки західних митців. Наприклад, важко не встановити хоча б апріорного зв'язку на рівні ідеї між творами «Білий квадрат на білому тлі» (1918, Музей сучасного мистецтва у Нью-Йорку) К. Малевича та паперовим рельєфом Б. Ніколсона (1934, Лондонська галерея Тейт), або ж мармуровою «Головою» А. Джакометті (1927, Амстердамський Стеделійк музей).

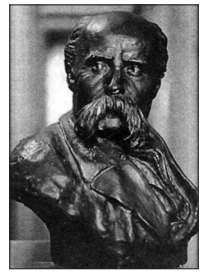
Феноменом культурного буття початку XX століття також було бажання працювати в скульптурі для відчуття у просторі модерністсько-авангардних концепцій формотворення численних українських живописців, графіків (О. Екстер, К. Малевич, Д. Бурлюк, В. Єрмилов, А. Страхов, О. Кульчицька, І. Труш), внаслідок активації духом часу (Zeitgeist філософів) процесів інтегрування різних видів мистецтва у синтетичну модель культуротворення. Так, вихор новацій захоплює наприкінці 1920-х рр. «архітектурними фантазіями» — самодостатніми пластичними об'єктами — уродженця Катеринославщини, архітектора Я. Чернихова; схиляє до модерністських пластичних формул вихованця Одеського художнього училища вінничанина Н. Альтмана, який виконує у бронзі нетрадиційний автопортрет («Портрет молодого єврея», 1916).

Вихідців з України, які навчалися за кордоном, а тим паче лишилися за межами країни, в період тоталітаризму не прийнято було навіть згадувати. Багато таких імен усе ще очікують, аби їх повернули із забуття. Так, майже нічого не відомо про рано померлу у 20-х р. полтавчанку Маркович — талановиту помічницю-пратисьєн з 1909 р. А. Бурделя, інших його учнів: одеситку Коган (Семенову), яка працювала у метра з 1913 р., а з 1911 р. — М. Гаврилка, передчасно померлого у 20 років; польку М. Ледницьку, з якою товаришував В. Домогацький, чиє ім'я, як і С. Булгаковського (учень Бурделя в 1910–1911 рр.), досі належало виключно російському мистецтву. Докладного вивчення потребують творчі доробки А. Арендт[5] і Н. Нісс-Гольдман[6] (остання у 1911–1915 рр. працювала у Парижі, навчаючись у скульптурному ательє Російської академії). Маловідомими є роки навчання у Родена П. Мітковіцера (1910–1911), Н. Ясіновського (1900–1903)[7]. Слабо досліджена творчість таких учнів Бурделя, як Л. Дрекслєр (навчалась у 1907–1910), К. Малачинська (1909), або учня О. Родена — З. Курчинського (1908). Не були включені до історії вітчизняної скульптури імена таких митців, як Є. Дубрава, М. Ольшевський, С. Чапек, В. Вітвицький, Р. Менкіцький, Ю. Белтовський, Т. Блотницький, І. Бляшке, С. Дембицький, Є. Скоропадська, Г. Кунзек, Й. Левицький, С. Островський та ще чимало західноукраїнських митців, що працювали, здебільшого, у Кракові, Варшаві, Празі, Відні, Мюнхені, Нью-Йорку.

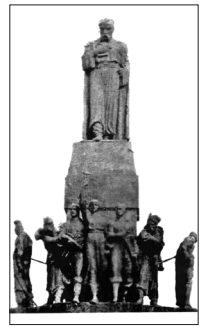
Як бачимо, Україну з її вихідцями-посланцями пов'язували різні культурно-мистецькі «ниточки». Ці зв'язки впливали на мистецький



Л. Дрекслєр.
Погруддя жінки.
1907. Гіпс тон.

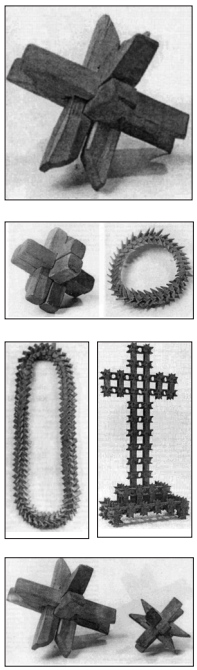


М. Гаврилко.
Бюст Тараса Шевченка



М. Гаврилко.
Проект пам'ятника
Т. Шевченко.
1911

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 22



7. (7a—7d)
Хрест-«Морока».
Прикарпаття.
І половина XX ст.;
Хрест-«Морока»,
Паланики Львівської
обл., І половина XX ст.;
Хрест-«Морока»
і морока-«вінок»
Прикарпаття (?),
І половина XX ст.;
Хрест-поставник.
Покуття. Початок
XX ст.;
Морока-«вінок».
Прикарпаття.
І половина XXст

клімат у країні, формуючи певну ситуацію в скульптурі[8]. Так, захоплення імпресіоністською пластикою українських митців стимулювалось не лише завдяки вихованцям О. Родена, але й учням П. Трубецького, скажімо, ромничанки А. Брускетті-Митрохиної (1872—1942), яка до Другої світової війни працювала у керамічних майстернях Москви та Петрограда. Тяглися ці ниточки й до німецьких дадаїстів, чий маніфест разом із Р. Хельсенбеком і Р. Хаусманом підписав шанувальник творчості В. Кандинського, уродженець Херсону, музикант і художник, член берлінського об'єднання дадаїстів «Novembergruppe» (1918—1919) Ю. Гольшев.

Стилістичний експрес-аналіз скульптури тих часів доводить: від стійкого модерну (з елементами імпресіонізму, символізму, неокласицизму), що тримався в західноукраїнській школі до середини 1940-х років (німецька влада це дозволяла)[9], завдяки іншим модерністським (ар-деко, кубізм, експресіонізм тощо) та радикально-авангардним експериментуванням (кубофутуризм, супрематизм, конструктивізм тощо) — українська пластика еволюціонує до розуміння декоративно-знакового взаємозв'язку форми і простору як елементів цілісної структури, переглядаючи естетичний статус образу, натурний веризм, рух, статику й просторово-часову поліморфність об'ємів. Процес набуває потужності на межі 1910—1920-х рр. Причому в східноукраїнській школі авангардні конструктивістські об'єкти стимулювались агітаційними установками уряду[10], натомість у західноукраїнській — з 1920-х р., через розчарованість в авангардних методах і цілях, йде зворотній процес, притаманний численним європейським школам: повернення класичної (ренесансної) схеми мислення у традиційних матеріалах скульптури.

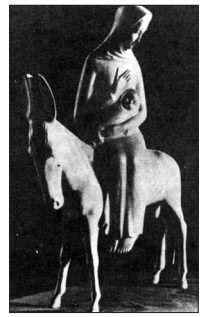
Проте з точки зору офіційної естетики тоталітаризму, досвід першої третини XX століття був для української скульптури «формалістським». А. Німенко 1955 р. писав: «У передреволюційні часи вітчизняна скульптура переживала період глибокої кризи. Песимізм та споглядальність, імпресіоністські та модерністські тенденції, як віддзеркалення ідеалістичних поглядів у мистецтві, довго ще заважали розвитку реалістичного напряму і після перемоги Великої Жовтневої соціалістичної революції. Відродження скульптури та збагачення її великим ідейним змістом відбувається лише завдяки здійсненням ленінського плану «монументальної пропаганди», що втілив у собі головні принципи нової соціалістичної естетики. «Монументальна пропаганда» висунула скульптуру, як один із могутніх агітаційних засобів, як велику організаційну силу, що покликана брати участь у комуністичному вихованні народу»[11].

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 23

ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА

Перша третина XX ст. в історії західноукраїнської скульптури була спрямована на розробку нової концепції модерністської пластики, передусім тої, що не руйнувала, як авангард, просторову тривимірність скульптурної мови, але надавала їй внутрішньої якісності, естетичної вартості відповідно до загальної модерністської установки «l'art pour l'art». Ці надбання визначили обличчя всієї української скульптури у майбутньому всупереч будь яким штучним викривленням, що їх впроваджували ідеологи тоталітаризму. Першим імпульсом оновлення культури пластичного мислення стали одразу два стилістичних напрями: модерн, що, завершуючи свідомість XIX ст., поєднався з духом символізму, неоромантизму, деякими іншими напрямами, та пізній імпресіонізм, який у Східній Європі став явищем не закриваючим, а відкриваючим новітню мистецьку добу: корелюючи з модерном, хронологічно розтягуючись, він існує у трансформованому вигляді впродовж XX ст.[12].

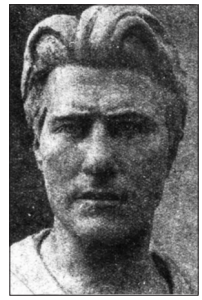
Модерн знайшов вичерпне втілення в скульптурі Західної України, успішно долаючи ренесансно-класицистичну відокремленість творів, підкоряючи їх ансамблевій програмі архітектурно-просторового середовища. Ю. Белтовський, Т. Блотницький, І. Бляшке, С. Дембіцький, К. Островський, Г. Кунзек та інші митці, які пройшли навчання у відомих художніх центрах Європи, активно працювали у Львові в розгляданий період як графіки, сценографи, живописці, архітектори, виконуючи в дусі модерна пластичний декор як будівель, так і вжиткових речей[13]. Універсалізм творчості став прикметою художнього життя, заохочуваний викладачами Львівського політехнічного інституту й вільною Академією мистецтв Підгорецького. Гармонійне використання синтезу мистецтв розширює розуміння ролі й функцій скульптури в мистецькому просторі, збагачує палітру засобів пластичного виразу[14]. В інтер'єрах поширилися численні зразки дрібної й станкової пластики — від невеликого «домашнього портрету», настільного бюсту, різноманітних статуеток до декоративних архітектурно-пластичних прикрас, настінних плакеток, медальйонів, рельєфів. Суто утилітарні речі (вази, світильники, дзеркала, попільнички тощо) включали скульптуру, завдяки якій простір наповнювався таємничою присутністю природних сил, певним настроєм, духом. Підвищення ролі професійного мистецтва у щоденному житті людини обумовило співпрацю багатьох талановитих скульпторів із майстернями і фабриками, що виробляли ужиткову продукцію[15]. В скульптурі, поряд з алегоричними статуарними постатями, поширюється зацікавленість такими відомими в античності композиційними формами як торс, маска, що втілювали ідею таємничої незакінченості процесу формування буття, пробуджуючи уяву глядача. Така програмна установка закріплює у скульптурі початку XX століття прийом «кадрування», асиметрію зрізів, котрі виявляли внутрішню динаміку образної структури твору[16].



М. Черешньовський. *Втеча до Єгипту. Дерево*

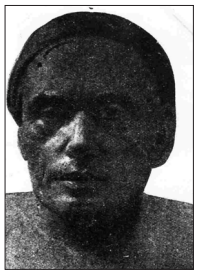


К. Малевич. *Супрематичний фарфор. Скульптурне вирішення фарфорового чайника. 1923*



І. Севера. *Портрет робітника. 1928. Гіпс*

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 24



І. Севера.
Музика.
1928. Гіпс.



А. Арендт.
Дівчина, що випускає пташку.
1930-ті. Гіпс



Н. Ясіновський.
Спартак.
Паризька майстерня.
Глина

Оскільки модерн втілював ідею єдності людини з природою, в скульптурі першої третини XX ст. утверджується особлива любов до різноманітних пастушок, статуеток «ню», купальниць, як символів гармонії зі світом, чистоти душі. Купальниці стали невід'ємним елементом інтер'єрів, поступово трансформуючись у принаду салонного мистецтва[17].

Відхід від ренесансної парадигми у бік абстрактного бачення «біокосмічних» глибин символіко-узагальнених форм обумовило зверненість скульпторів до кольору, як додаткового емоційного, музично-образного елементу художньої структури, що руйнував застарілу академічну схему[18]. Модерн, корелюючи із символізмом, посилює увагу до містичного, емоційно-ментального внутрішнього життя особистості, обумовлюючи суб'єктивно-авторське бачення теми і манеру пластичного вислову. Пізнання духовних глибин спрямовує митців до таких творчих завдань, де були б акцентовані такі людські таланти, як здатність чути музику сфер, спорідненість з космічним життям, можливість ототожнювати свій стан душі з міфологічним образом («Демони» Г. Кунзека[19]) чи зі станом природи («Пастушка з вівцями» О. Кульчицької, 1904–1905; цикл «На землі» Т. Злотницького, 1901–1904; плакета, присвячена В. Лозинському, виконана С. Дембіцьким, 1901).

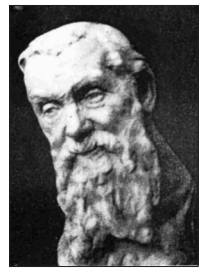
Найяскравішою представницею українського модерна у скульптурі була талановита львів'янка Л. Дрекслер (1882–1933). Вона навчалась у паризькому ательє А. Бурделя впродовж 1907–1910 рр., а наступного року завершила професійну освіту в Мюнхенській академії мистецтв. У скульптурах (майстриня працювала ще у графіці й малярстві) вона на засадах власної філософії мистецтва поєднує елементи сецесії, символізму та імпресіонізму з бурделівським синтетизмом формотворення («Погруддя жінки» 1905–1907; «Дама в капелюсі» 1907), завдяки чому створює несхожу ні на кого індивідуальну манеру пластичного вислову. Портрети й скульптурні композиції, де активно використовувалося поліхромне тонування, стали настільки популярними, що Пациковська фабрика робила з творів Дрекслер численні повтори у фаянсі. Сама скульпторка також полюбляла повертатися до зробленого і доводити речі до наступного рівня адекватності власному духовному стану. Так, відомий портрет «Дама з лисячим хутром» (1910) мав кілька пізніших варіантів (зокрема «В ложі», що експонувались на львівських виставках, персональній виставці 1924 р.) Дрекслер розчинялась у творчості так, що її твори вражали сучасників сповідально-особистісною відвертістю. Причина ховалася у схильності скульпторки до глибоких філософсько-естетичних медитацій. Відтак програмною для модерна в цілому стала її фарбована композиція «Психея» (1910), варіант «Самопізнання» (1914), які брали участь у виставках і після смерті Дрекслер (зокрема посмертна виставка у Львові 1934 р.). Впродовж 1910-х рр. нею розроблялись у тонованому гіпсі варіанти іншої програмно-медитативної композиції «Largo» (1911): музичний

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 25

твір Баха, виконуваний у повільному темпі (навіть у порівнянні з адажіо), стає символом духовного мандрування молодої пари, де чоловіча постать композиційно й образно є домінантним стрижнем і опорою жіночої. Значення цієї роботи, що відстоювала в українському мистецтві пріоритет романтичного світосприйняття, буде зрозумілішим, якщо згадати особливості естетичного середовища Галичини першої третини XX ст., зокрема ситуацію в музиці, де на початку століття формувалось явище «музичного модернізму» завдяки молодим композиторам, які поверталися додому після навчання в європейських музичних центрах. Р. Стельмащук, досліджуючи модерністські тенденції в творчості композиторів Львова початку століття, зазначав протистояння прихильників романтичного мистецтва і апологетів суворого неокласицизму: «Разом з опублікованим 1920 року відкритим листом-маніфестом Ф. Бузоні «Новий класицизм», разом із закликом І. Стравінського 1924 року «назад до Баха», значна частина представників світового композиторського цеху свідомо зайняла у своїй творчості антиромантичну позицію. Новий напрям, що дістав назву неокласицизму, був свідомо орієнтований на мистецтво минулого, на культ майстерності — у противагу романтичному культові почуття»[20].

Про високе пошанування творчості Дрекслєр співвітчизниками говорить той факт, що її було визнано кращим майстром львівської сецесії 1906–1909 рр.

Скульптура Галичини засвоїла західноєвропейський варіант модерну, поєднуючи елементи віденської «secession», «закопанської» чи «гуцульської» версії модерну з національною романтикою «пасторального» сприйняття сільської ідилії. Модерн спирався не лише на традиції архаїки, середньовіччя, бароко, рококо, романтизму, але й на народну мистецьку традицію (ранні твори М. Паращука, Г. Крука). Він виявляв себе через підвищення декоративних якостей пластики, втілення пантеїстичних ідей, розчинення свідомості у живому Всесвіті, наближення модельованих форм до спонтанно-природних, де скульптура ніби продовжувала формотворення у геологічній, рослинній, морській царині. Скажімо, дуже цікаву логіку компромісного поєднання конструктивістських рис із ар-деко демонструє жанрова композиція невідомого скульптора — «Обливаний понеділок» (1930-ті) зі збірки П. Лінинського, де діагонально стрімкий рух, по-бурделівськи акцентовані босі ноги селян, узагальнено-площинно трактований одяг із так само акцентованими гострими гранями складок та лінійний ритм графічно прорублених елементів підкреслюють пошук конструктивно-монументального рішення форм. Але поєднання лінійного ритму, площинності моделювання з круглими об'ємами в скульптурі модерну попереднього періоду пояснюється народженням протоконструктивістських ідей, що шукали компромісу між функціональною архітектонікою та декоративністю, для яких зображення форм людського тіла стає не самоціллю, натомість мотивом для визначення філософської програми твору. Саме формальні



Л. Блох.
Голова стомленої людини.
1903–1912. Гіпс

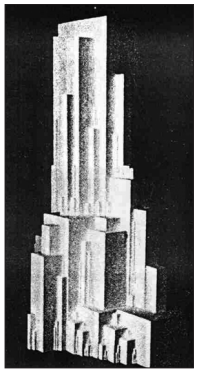


Л. Блох.
Дівчина, що заплітає косу.
1903–1912. Гіпс



Л. Блох.
Апаші.
1903–1912. Гіпс

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 26



К. Малевич.
Архітектон.
1924–1928



О. Екстер.
Паперовий макет
«Місто». 1918



О. Екстер.
Паперовий макет
«Венеція». 1918

прийоми відповідають тепер за підкреслену одухотвореність образу, на противагу банальному психологізму з домінуючою ренесансною схемою композиції чи анатомічному веризму: стик площин, графічна прорисовка рельєфом внутрішніх контурів деталей композиції, іноді форми домальовуються (як у роботах О. Лятуринської), але не проліплюються об'ємами. Це було новацією у психології тогочасної творчості й вимагало від глядача вміння бачити глибокі образно-семантичні шари твору. Ритм площин та ліній, що виправдовували й підкреслювали чітку архітектоніку скульптури в синтезі з об'ємами круглих форм, був ключовим у художній структурі, розгортаючи додаткові змістові алюзії й створюючи не лише декоративний ефект, але й емоційне поле високої напруги. Концепція єднання мистецького образу з біоморфними структурами природи з одного боку протистояла штучному естетизму еклектиків, натуралізму академістів чи реалістів[21]; з іншого — допомагала митцю у віднаходженні власного індивідуально-авторського стилю[22]. Тому до скульптурних екзерсисів зверталися й такі відомі постаті, як І. Труш, О. Кульчицька[23], музеєзнавець Р. Менкіцький, мистецтвознавець В. Вітвицький, актор Ю. Хмелінський, поет-теоретик М. Ольшевський та інші[24]. Суб'єктивізм модерну іноді виходив за межі інтравертних медитацій, вторгаючись у сфери соціально-загострених тем: воєнні події, тяжке життя знедолених біженців, українських селян (композиція Я. Райхерт-Тодт «Невільники», цикл «Селяни Галичини» Г. Крука). Проте, на наш погляд, не варто вбачати суперечності в інтенціях модерну (між елітарною рафінованістю та демократичністю, зверненням до широких верств населення; містичним суб'єктивізмом та соціальною загостреністю; ідеалістичним прагненням єдності з природою та функціонуванням в утилітарно-урбаністичних новаціях суспільного прогресу). Трактувати універсальність модерну доцільніше філософським прагненням єднання різних проявів буття людини з гармонією Всесвіту.

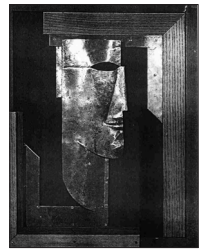
Живописна асиметричність силуетів, узагальненість плинно-динамічних об'ємів (наприклад, трактування жіночого плаття чи волосся як рослини, хвилі, вихору) гармонійно пов'язувались із рельєфною площинністю композиційних рішень, контрастними графічно-ритмізованими драпіровками. Так, С. Чапек, що навчався у Відні, а з 1912 р. очолив художнє керівництво фабрикою у Пацикові, виконував жіночі статуетки («Канкан», «Жінка у танці» 1913), де плаття зі збірками, мереживом у ритмізованому русі перетворювалися на квіткові орнаментальні етюди-настрої. Слід сказати, що теракотова і порцелянова пластика користувалася великим попитом у європейського населення і впродовж 1930-х р. Тому, наприклад, студенти-українці (Н. Мілян, А. Шумовська, А. Наконечний, Н. Кисілевський), які здобули освіту у Краківській Академії та Інституті пластичного мистецтва ім. Щепанського, мали змогу не лише відточити власну майстерність ліплення, але й заробити продажем творів. Варто зазначити, що технологію керамічної скульптури у Польщі

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 27

тоді на високому рівні викладали українці (в Академії цим фахом завідував В. Требушний з Миргорода)[25].

Культура пластичного мислення в матеріалі продовжувала змінюватись, апелюючи не до натуралістичної тотожності та соціальної дидактики з розвинутим психологізмом образу, а до інтуїтивно-сугестивного мислення, до невизначених, але особистісно-важливих станів душі, невловимих імпульсів несвідомого, швидкоплинних вражень. Увага до декоративних світлотіньових ефектів фактури, кольорових співставлень окремих елементів при обробці поверхні скульптури, підкреслення декоративних якостей текстури твердих матеріалів (дерева, мармуру) споріднює скульптуру модерну з архітектурою, де також активно застосовується декорування і колір. Модерн руйнував у скульптурі застаріле мислення, докорінно змінюючи пластичну концепцію людини, модернізуючи ренесансні композиційні схеми, що залишалися в основі пластичної мови. Наприклад, уродженка Бучачи К. Малачинська (1879–1959), яка навчалась в Академії мистецтв Коларосси (1906–1909) та ательє А. Бурделя, надавала перевагу синтезу неокласицистичних елементів модерну з імпресіоністичними ефектами, досягаючи завдяки пластичному пленеризму відчуття таємничої недомовленості, загадкової повноти внутрішнього буття людини: такими є твори львівського періоду 1910–1913 рр. «Торс юнака», «Погруддя жінки», «Погруддя хлопчика», «Голова дівчини» (з 1914 р. вона творить у Познані). Сенсом творів С. Островського, вихованця Краківської академії мистецтв (1898–1899), що завершував освіту у студіях Флоренції та Риму, є витончена мелодія сакраментальних думок людини, втілених імпресіоністським світлотіньовим мерехтінням скульптурних мас («Погруддя чоловіка» 1904), або сецесійним узагальненням форм (надгробок Хмельовському на Личаківському кладовищі).

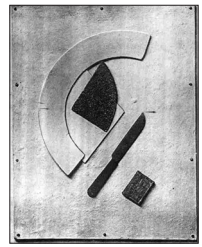
Іншим відомим скульптором, який синтезував досвід модерну й імпресіонізму, залишаючи в підмурівку художньої структури неокласицистичну схему, був З. Курчинський (1886–1949). На формування творчої особистості скульптора вплинуло навчання у Краківській академії мистецтв у професорів К. Ляшки і Ю. Мегоффера (1905–1908 рр.) та в ательє О. Родена (1908). Надалі, працюючи у Львові впродовж 1908–1924 рр. і поділяючи ідеї літературно-мистецького об'єднання «Молода муза» (разом із Блощьким та Водинським член угруповання «Троє»), скульптор виконує типово сецесійні станкові твори (погруддя, медалі, маски, символічні композиції) та архітектурно-декоративну ліпнину. Імпресіоністична манера в дусі М. Россо (яким захоплювався О. Роден) іноді домінує, як, наприклад, у цинковому рельєфі-тондо «Профіль» (1909), що експонувався 1913, 1917 рр. на виставках «Czworka»[26]; або наближається до експресивного виразу «внутрішньої форми» (Воррінгер) — у смарагдовому «Музиці» (1910) вибуховий темперамент музики, весняний настрій природи й людини переданий виключно засобами пластики, що зумовлюють сприйняття фактури твору як



В. Єрмилов.
Чоловічій портрет. 1923. Змішана техніка



В. Ермілов.
Портрет. 1923

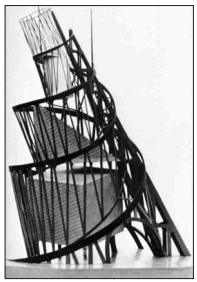


В. Єрмилов.
Експериментальна композиція з натуральними речами. І пол. 1920-х р.

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 28



Б. Яковлєв.
Жіночий портрет.
1927. Гіпс



В. Татлін.
Башта
III Інтернаціоналу.
1919–1920 рр.
Змішана техніка



Н. Ясіновський.
Портрет жінки.
1910-ті. Гіпс

геологічного ландшафту із горами, ущелинами, рясною рослинністю. Так само подібність до россівських вуличних «замальовок» у воску демонструє і Л. Блох («Апаші» 1903–1912), відпрацьовуючи впродовж свого паризького періоду імпресіоністські принципи моделювання, наприклад, виконуючи за порадою Родена «портретні» етюди рук («Голова дитини з руками матері» 1903–1912)[27].

Таким чином, імпресіонізм, точніше неоімпресіонізм, в українській скульптурі першої третини XX ст. синтезувався з модерном, розширюючи шкалу пластичних засобів виразу. Композиція, силует існували у просторі вільно-асиметричними масами, зрізи форм робилися як завгодно «алогічно» (але на думку автора — цілком виправдано), а дисонанс ламких діагоналей композиції включався у ряд образно-емоційних елементів пластичної мови. Скульптура втрачала традиційну підставку, функції якої часто виконували декоративно-тектонічно організовані маси.

Імпресіонізм в скульптурі України мав ту ж ґенезу, що й на своїй батьківщині — в Італії. І там, і тут на місцевому культурному ґрунті було активізоване необарокове коріння (у міланських скульпторів це здійснював, передусім, М. Россо, натомість Дж. Гранді першим уникав деталізації через акцентовано-виразну узагальненість форми та емоційну манеру ліплення). Іншим імпульсом стали неоромантичні традиції другої половини XIX ст., які відродили в Італії богемно-літературне коло «ломбардської скапільятури». Необароко й неоромантизм для української культури мали глибинно-структурне значення, до того ж на півдні України, в Одесі зокрема, працювало чимало італійських скульпторів, які, безперечно, впливали на молоду генерацію митців. Чи не від викладача київського Художнього училища монументаліста Е. Саля О. Архипенко уперше почув дефініцію «скапільятура» (італ. — богема), а згодом трансформував в «архипентуру», називаючи так свій інженерний винахід? Як би там не було, але естетика народженого в Мілані імпресіонізму, що була досконало розвинута паризькими митцями, О. Роденом насамперед, вплинула на українську пластику поширенням станково-камерних форм, відходом від дидактичної описовості й психологізму задля емоційно самодостатнього миттєвого ефекту сприйняття певного фрагменту з життя, етюдною незавершеністю, увагою до буденних незначних подій (прогулянка, бесіда, відпочинок, гра тощо). Проте головним досягненням було те, що пластиці способу моделювання було повернено фактурну й ритмізовану активність світлотіньових взаємозв'язків, а композиційним схемам, які тепер корелювали з реальним та мистецьким довкіллям, — спонтанно-евристичну естетичну вартість, так що іноді зникала підставка й зрізи форм набували неочікувано підкресленої фрагментарності. «Портретність» імпресіонізму впливала на портретний жанр як такий, розширюючи його норми від типово-узагальненого, навіть імперсонального, до індивідуально-характерного ефемерно-миттєвого стану. Так, загальна установка імпресіонізму на «пленеризм», «пейзажність» у межах

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 29

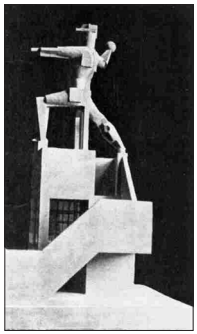
портрету трансформує стилізовані модерном маси волосся у повітряний ефект «пластичного пленеризму», впроваджуючи «розкуту» манеру моделювання об'ємів.

Одним із перших українських скульпторів, хто скористався з новонадбаних модерністських засобів мистецького виразу, був О. Архипенко, творчість якого належить одночасно й до авангардного напряму[28]. Дослідниця його творчості Н. Асєєва, яка у радянському мистецтвознавстві доби «брежнєвського безчасся» безкомпромісно (разом з Б. Лобановським й Д. Горбачовим) відстоювала легалізацію прав цього митця на лідерство в українському мистецтві, наголошувала, «що все винайдене Архипенком підхопили, розвинули, втілили його численні послідовники у всьому світі і поступово, з роками, його образи, такі незвичні й дивовижні спочатку, стали загальнохудожньою, загальнолюдською мовою XX століття. Він не любив викладати своїм учням ази скульптурної майстерності, проте з його творів вчилися такі знані у світі митці, як Генрі Мур, Альберто Джакометті, Джакомо Манцу. Сучасні митці використовують знайдене Архипенком, навіть не здогадуючись про це. ...Архипенкові доводилося привчати людський зір до нового просторового виміру, посилаючись навіть на те, що це не його власна вигадка — таке поняття було добре відоме стародавнім китайським філософам»[29].

Війна завадила Архипенку здійснити мрію — заснувати часопис «Нове мистецтво», де над розробкою нових принципів культуротворення повинні були співпрацювати Г. Аполлінер, Ж. Брак, В. Кандинський, Ф. Леже, Ф. Марінетті, П. Пікассо та інші діячі європейської культури. Але впродовж паризького періоду життя (1908–1921 рр.) та під час перебування у Берліні (1921–1923 рр.), де він керував власними мистецькими школами й був активним членом Українських товариств, Архипенко сформував засади філософії нового мистецтва, що лягли в основу національних культур Франції, Німеччини, а з 1923 р. — США. Скрупульозне роз'яснення основ цієї творчої платформи скульптор надав у ґрунтовній філософській праці, відомій як «Теоретичні нотатки»(«Archipenko. Fifty creative years», Нью-Йорк, 1960 р.). Практичну ж розробку теорії продемонстрував у скульптурах, експонованих 1920 р. на бієнале у Венеції; 1922 р. в Берліні на виставці радянського мистецтва в галереї Вані-Дімен разом із Малевичем та Екстер; в експозиції українського павільйону Всесвітньої виставки в Чикаго 1933, 1936 рр. У роботах «Плаский торс» (1914), «Жінка, що розчісує волосся» (1915), «Відхилена» (1922), «Чоловік» (1922), «Ваза-жінка» (1918), «Анжеліка» (1928) — ренесансна схема, яку трансформував модерн, абстрагував імпресіонізм, вивів у четвертий мистецький вимір авангард, була збагачена архипенковою ідеалістичною ідеєю «космічного динамізму», що стала центровою у філософських й пластичних поглядах скульптора. Архипенко зміг інтегрувати різні культурно-мовні коди за внутрішньою логікою української



Й. Чайков.
Портрет жінки.
1910-ті.
Гіпс, фарбування



Й. Чайков.
Проект пам'ятника
Г. Лекарту.
1924. Гіпс, скло



М. Гельман.
Повітряний вартовий.
1929. Гіпс

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 30



Л. Блох.
Портрет О. Родена.
1915. Гіпс



Л. Блох.
Голова дитини
з руками матері.
1903–1912. Гіпс



Л. Блох.
Бюст
дівчинки-підлітка.
1903–1912. Гіпс

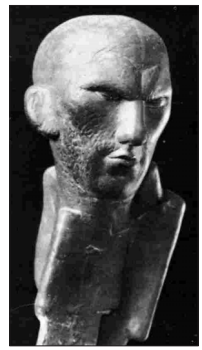
ментальності, схильної до язичницького біокосмізму та візантизму образного формотворення[30].

1929 р. Київський художній інститут запрошує славетного митця до професорсько-викладацької діяльності, але «обставини... художньої і педагогічної роботи за кордоном» не дозволили Архипенку прийняти запрошення, втім, «для зміцнення зв'язків з Києвом» він дарує місту бронзове погруддя «Диригента В. Менгельберга під час виконання 9-ої симфонії Бетховена» (1925)[31]. 1930 р. Архипенко обрано почесним членом Асоціації незалежних українських митців, адже, як зазначає О. Р. Синько, скульптор «завжди виявляв інтерес до життя земляків. У 1934 р. він, наприклад, виставляє на лотерею бронзову скульптуру під назвою «Минуле», створену для порятування тих, хто страждав від голоду в Україні. В цей період він особливо активно спілкується з діячами культури Галичини, що стала тоді своєрідним резервуаром для збереження мистецьких сил України, й надсилає до Львова скульптуру «Ма-Задума» — кращу з трьох композицій (інші дві: «Щедра сила» і «Візія»), об'єднаних під назвою «Ма»»[32]. На жаль, 1952 р. цей твір, присвячений, як вказував автор у листі до І. Свєнціцького (16 червня 1934 р.), «кожній матері; кожному, що любить і через любов страждає; кожному творцеві у мистецтві і науці; кожному загубленому у проблемах; кожному, що відчуває і знає вічність та безконечність»[33], — був знищений ідеологами тоталітаризму. У той же час зникла теракотова скульптура «Шевченко-пророк», подарована 1940 р. (після експонування на VIII виставці АНУМ в музеї НТШ 1936 р.), що демонструвала індивідуалізовану розробку Архипенком реалістичної традиції в модерністському контексті, із символіко-романтичними й експресіоністсько-необароковими інтенціями[34]. Більше пощастило збереженій скульптурі «Грація», подарованій 1928 р. Музею нового західного мистецтва у Москві, директором якого був Б. Терновец.

Крім модерністських пошуків Архипенко розробляв радикально авангардні прийоми моделювання, експериментуючи із поліхромними матеріалами у т.зв. творах «скульпто-малярства» («Перед люстром» 1915, «Жінка в кімнаті» 1917, «Жінка навколішках» 1917), у композиціях «Медрано II», «Бокс» (обидві 1914), «Солдат крокує» (1917), «Сидяча геометрична фігура» (1920), а також бронзових «Жінка з віялом» (1914), «Леда і лебідь» (1938) та ін. Ремінісценції ренесансних схем синтезовані тут із архітектонічною логікою конструктивізму таким чином, що «у конструкціях можна контролювати реальний об'єм і форму простору між матеріалами згідно з різними естетичними проблемами. ...сяйнисті матеріали відбивають оточення й включають його до складу твору», але така формально-образна «символіка потребує творчого контакту з метафізичним»[35]. Авангардні пошуки, сконцентровані на фіксації ідеї руху, були розпочаті Архипенком у композиції «Медрано», проте не задовольнили його, відтак спонукали скульптора до створення машини — «архипентури». Ідея її створення прийшла в Берліні

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 31

1922 р. під впливом теорії відносності Ейнштейна, втілена була в Нью-Йорку 1924 р., а запатентована 26 квітня 1927 р. Винахід автор присвятив Т. Едісону та А. Ейнштейну. «Вперше машина експонувалася восени 1928 р. в галереї Андерсена у Нью-Йорку разом з його скульптурними роботами. На той час ця галерея вважалася провідним місцем презентації авангардного мистецтва у Нью-Йорку. ...Переживаючи фінансові складності, подружжя сподівалося отримати певний комерційний результат від «архипентури». Але тогочасне суспільство ще не було готове до її широкого застосування. Вдруге апарат демонструвався 23 березня 1931 р. на вечорі «Мистецтво майбутнього», організованому Кетрін Дреєр в Новій школі соціальних досліджень... На жаль, сама машина не збереглася»[36]. Опис і принцип роботи машини Архипенко надіслав, сподіваючись на публікацію у пресі, Б. Терновцю й П. Ковжуну, які через об'єктивні причини не змогли цього здійснити, хоча в 1930-ті рр. АНУМ планувала монографію скульптора, для якої були зібрані матеріали, в тому числі й фотознімки машини, котрі згодом видрукувало нью-йоркське видання «50 творчих років». Вагомим для процесу формування в Україні модерністської школи пластики було те, що О. Архипенко увійшов до складу львівського АНУМУ, активно спілкуючись із співвітчизниками, разом виставляючись, обмінюючись думками та літературою. Б. Мисюга підкреслює: «Нігілістичне світоглядне спрямування деяких лівих течій, котрі поширювали артесівці, суперечило розростанню національної концепції в художньому образі. Тому задля повнішого розгортання нових естетичних ідей в мистецтві українські художники прагнули створити свою мистецьку спілку модерного спрямування, де б поряд із новітніми пластичними досягненнями домінувала ідея творення українського національного мистецтва»[37].



Н. Нісс-Гольдман. *Портрет молодого письменника. 1915. Глина*



Н. Нісс-Гольдман. *Етюди. 1916. Глина.*

Від кінця 1920-х рр. у Західній і Східній Україні розпочинається наступ історико-етнографічного варіанту тлумачення й затвердження національної ідеї в мистецтві, що висуває на перший план художнього життя ще необ'єднаної країни реалістичні напрями (від неокласицистичних версій до натуралізму в дусі «народницького» передвижництва), а також відроджує романтизм XIX ст., синтезований із вичерпаним у Європі до 1903—1905-х рр. символізмом, що обслуговували потреби офіційного радянського мистецтва.

Чинники цього явища остаточно не досліджені, але, безперечно, тут віддзеркалюється, поряд зі зміною суспільно-політичної ситуації, розчарованість митців в екстремально-модерністських, радикально-авангардних засобах оновлення життя і мистецтва. Між тим утриманню західноукраїнської скульптури на європейському рівні сприяли львівсько-польські угрупування, що не обмежували власне розуміння українського мистецтва етнографічними рамками творчості, полемізуючи з опонентами на шпальтах галицької періодики 1920—1930-х рр. Завдяки таким об'єднанням як «Артес», українські скульптори знайомилися з творчим досвідом К. Дуніковського,



Н. Нісс-Гольдман. *Портрет М. Ф. Кузнєцова. 1910-ті. Глина*

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 32



Л. Блох.
Голова дівчини.
1917. Мармур



Ю. Білостоцький.
Портрет Павла Тичини.
1927. Гіпс



Ж. Діндо.
Делегатка.
1927. Гіпс

К. Бринкуша, взагалі із сучасною європейською культурою. Артесівці протистояли вузько-національному розумінню завдань, формально-образних схем, але «не визначившись у напрямках мистецької платформи, — підкреслює Б. Мисюга, — артесівці маневрували між конструктивізмом, пуризмом, дадаїзмом, сюрреалізмом та новою речевістю. Боротьба проти провінційної обмеженості та консерватизму як естетична програма не могла спричинити появу якогось яскравого явища в середовищі самого угрупування»[38]. У скульптурі зазначені напрямки чітко не простежувались і, нашаровуючись, складали дивовижний симбіоз. Утім, від зламу 1910—20-х рр. досить явними стають протоконструктивістські тенденції. Стимульовані ідеями пуризму А. Озанфана і Е. Жаннере[39] та декоративністю «ар-деко», вони підсумовують досягнення модерну лаконічно-пластичною формулою. Ритм площин і ліній у діалозі з округлими об'ємами, що підкреслює архітектоніку творів, став ключовим у пластиці, створюючи місткий емоційно-декоративний ефект. Відтак, синтез тенденцій імпресіонізму, символізму, модерна, ар-деко, конструктивізму обумовив специфіку творчого доробку таких скульпторів, як Я. Городинська, М. Черешньовський, А. Коверко, О. Лятуринська, М. Побулавець, Я. Райхерт-Тодт, Г. Гліценштейн та численних митців, твори яких нині позначені грифом «невідомий скульптор». Так, у Львівській галереї мистецтв є різьблена у дереві композиція невідомого скульптора (1936 р.), що підтверджує тривале існування в західноукраїнській скульптурі стилістичного напряму ар-деко, який гучно заявив про себе під час Паризької виставки декоративного мистецтва й художньої промисловості 1925 р. Твір, названий «Нагорода переможцеві авіа-перельоту», демонструє конструктивістську тектоніку геометричних об'ємів гротескно-шаржованої постаті Вакули — жартівливого прототипу українських авіаторів, за яким ховається маленький чорт — улюблений персонаж народного мистецтва. Ці якості органічно поєднані з витонченою декоративно-орнаментальною культурою модерну й символізму (графічно-рельєфне акцентування пластичних елементів ритмізоване згідно з річними кільцями текстури дерева, нагадуючи напнуті вітрила). Про оригінальний варіант синтезу ар-деко з унікально-авторським розумінням кубістсько-пуристських ремінісценцій у творчості К. Дуніковського свідчать ранні твори М. Черешньовського, виконані ним ще під час навчання в Інституті ім. Щепанського — «Сіяч», «Вічний жид», «Автопортрет» (усі 1934 — поч. 1935), «Косар» (1937), — і де відбиті пластичні пріоритети його польських викладачів — Ф. Кальфаса, К. Гомоляча, З. Маційовського[40]. Наразі, як згадує сам Черешньовський, на його ранню творчість, ще в Кракові, вплинули й пошуки Архипенка. А. Оленська-Петришин пише: «Він розповідав, що українські студенти з мистецького гуртка «Зарево» влаштували вже в 1937 році урочистий вечір у 50-річчя народження Архипенка. Мистець вважає цей вечір, на якому він говорив про твори Архипенка, як і видання монографії, доказом, що

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 33

українці вже тоді цікавилися творчістю видатного скульптора. Черешньовський також «боронив» творчість Архипенка на конференції українських націоналістів від закидів, що «Архипенко робить неукраїнське мистецтво», аргументуючи це тим, що Архипенко українець, нікого не наслідує, оригінальний у творчості, то чому це мало бути неукраїнське мистецтво?»[41].

Українського варіанту ар-деко надає і бронзова статуетка Я. Райхерт-Тодт «Пілот» (30-х рр.): узагальнена постать авіатора, що тримає над головою пропелер літака, демонструє чітку композиційну структуру і апелює до схеми розп'яття, розширюючи символіко-семантичне навантаження образу. В іншій її композиції «Голова дівчини» (1920) — превалює антикізована стилізація з елементами сецесії і типовим для пластики О. Родена легким нахилом уперед і вниз голови, запозичений метром у італійця Россо. (Подібну композиційну побудову «Голови дівчини» (1917), «Голови стомленої людини» (1903–1912) — використовує й Л. Блох)[42]. Ремінісценції модерну вона переплавила на стилістику ар-деко зі впливом конструктивізму, що проявилося в композиції для костьолу Марії Магдалини у Львові та станкових скульптурах, експонованих на Львівських Весняних салонах (зокрема 1930 р., де виставлялась композиція «Невільники»). З об'єднанням країни її творчість зазнає ідеологічного тиску: Райхерт-Тодт змушена виконувати обов'язкові портрети-типи («Червоноармієць»), тому подальший шлях скульпторки, після 1945 р., простежуємо вже у Кракові.

У 1930-х рр. зразком дотримання естетичних канонів імпресіонізму є скульптура Г. Гліценштейна. Суб'єктивні враження митця від сприйняття жіночого образу (ймовірно у театрі), були втілені у невеличку композицію «Портрет невідомої» (1930-ті рр.). Фактура бронзи, зібрана у хвилі мережив і м'яке драпування довгого вечірнього наряду, ніби намагається розчинити контури постаті у світлотіньовому мерехтінні, нагадуючи воскові експерименти Россо, якими він доводив, що «матерія у просторі нескінченна»[43]. Оскільки імпресіонізм нівелював жанри, то традиційний бюст поступається місцем «портретній» фігурі: поетичне сприйняття жіночого образу за нормативами імпресіонізму зводилося, передусім, до тендітної постаті з підкреслено чуттєвим началом, і саме такою зобразив невідому Г. Гліценштейн.

Отже, в скульптурі Галичини імпресіонізм, корелюючи із сецесією, спровокував домінанту камерних форм, частіше саме ліплених, а не різьблених у твердих матеріалах; ескізність, імперсональна образно-пластична незавершеність зберігалися у річищі модерністського європейського мистецтва майже до моменту возз'єднання країни (тоді як на сході України план монументальної пропаганди підтримує монументальні форми з конструктивістськими рисами, котрі домінували в загальному обсязі мистецької творчості).

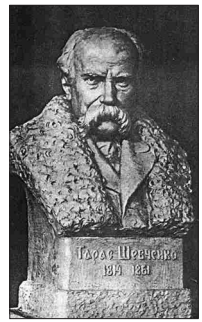
Оригінальним варіантом синтезу апріорного імпресіонізму (портретна фігура невеликого розміру в ситуації певної мізансцени)



В. Климов.
Селянин. 1927.
Бронзо бетон



Ж. Діндо.
Селянка.
Кінець 1920-х років.
Дерево



М. Бринський.
Тарас Шевченко.
1921. Гіпс

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 34



М. Бринський.
Надгробок Миколі Шемардякові. 1923. Проект



М. Бринський.
Пам'ятник українським солдатам в Німецькому Яблонному. 1921. Гіпс



В. Домогацький.
Голова дівчинки. 1907. Гіпс тонований

в дусі конструктивістських інтенцій ар-деко з елементами львівської сецесії, що тяжіє до орієнталізму, є гіпсова композиція «Жінка з дзеркалом» (1930-ті) О. Лятуринської, активної учасниці виставок АНУМ й після свого переїзду до Праги. Красуня монументально-узагальнених форм із азіатськими рисами обличчя милується жовтим гребенем у чорному волоссі: вона сидить на жовтій подушці у блакитному трико з перекинутою через плече пурпуровою драпіровкою, по якій тушшю прорисовані голуби; так само ретельно прописані декоративною стрічкою східні капці-ічиги.

Прикладом «плакатно-рельєфного» імпресіонізму, а саме скульпто-картини[44], де залишив слід ар-деко, може слугувати творчість А. Коверка (поряд із сакральними творами він виконував і світські композиції), наприклад, його «Жіночий Акт» (1928), що зберігається в Національному музеї Львова. Рельєфи були не типовими для імпресіоністичної скульптури, адже вона віддавала перевагу тривимірним світлотіньовим студіям просторово-пластичних деформацій. Утім, пам'ятаючи вираз М. Россо про те, що «статуя зроблена не для того, щоб глядач кружлявся навколо неї, вона не дерево й не карусель»[45], скульптор утворює з площини тла віртуальну атмосферу, яку поступово, план за планом, поглинає й розчиняє модель у вібруючу масу матерії. Оголена дівчина, спускаючись вперед і спираючись у легкому нахилі на опору у складному рокайльному «S» (подібно до просторово-гвинтового руху), оглядається назад — зображення «рухається» від високого барельєфу до ледь помітного площинного рельєфу. Технічно-фахове виконання такого завдання, ще й різьблене у дереві, — дуже важка справа, але митець блискуче виконує його, ускладнюючи графічно-просторовими ритмами ар-деко. Це особливо стає помітним при порівнянні рельєфу Коверка зі спрощеними студіями-трансформаціями (наприклад, «ню» 1909–1929 р.) Г. Матісса, наведені Г. Рідом[46]. Наразі, піддаючись змінам естетичних пріоритетів суспільства, А. Коверко у 30-х тяжіє до реалістичного моделювання форм із легкими ремінісценціями минулих спрямувань (рельєфи й погруддя М. Вороного, І. Свенціцького, І. Труша, І. Франка та ін., в образних характеристиках яких автор зосереджує увагу на розгорнутому психологізмі).

Значний вплив на формування української школи пластики здійснював С. Литвиненко, який 1929 р. закінчив Краківську Академію мистецтв у професора К. Ляшки, очолюючи (з 1926 р.) Громаду українських студентів-емігрантів[47]. Художня критика галицької періодики («Український Голос», «Новий час», «Діло», «Життя й Знання») домінантою творчості скульптора визначала рух, динамізм гнучких лінійних ритмів, витончений силует, поєднувані з імпресіоністичним підходом у моделюванні і експресією виразу образу («Мазепа», «Бандурист», «Спокуса», «Крик», «Голова козака»). Литвиненка, як кращого учня, відряджають до Парижа, де він вивчає досвід Родена, Майоля й Бурделя, виконує барельєфний портрет С. Петлюри і 1930 р. виставляється в Салоні Тюільрі. Паризький

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 35

«Тризуб» відмічає експресію індивідуалізованих пластичних етюдів, вільне моделювання форм, а К. Морро у «Ля Ревю Модерн» оголосив твори митця «найліпшими речами Салону» й запорукою блискучого майбутнього їхнього автора[48]. Того ж року митець повертається до Львова, одразу отримуючи два замовлення від Української католицької семінарії. Війна завадила створенню постатей св. Кирила й Мефодія, а також кн. Данила й Володимира Великого. 1929 р. Литвиненко виконує в дусі ар-деко пам'ятник загиблим у польському концтаборі в Домбю, що був заборонений польською владою і залишився у Краківському домі «Просвіти», а впродовж 30-х — пам'ятники Героям в селі Базар на Волині (1931), на могилі І. Франка у Львові (1933), Полеглим у Раві Руській (1935) і у Яворові (1937), митрополиту А. Шептицькому у Львові (1938), на могилі артиста Бенцала в Коломиї (1938), на могилі В. Пачовського у Львові (1942) та ін. Кращим сучасники визнали пам'ятник у Яворові, де витриманий чіткий контур, лінійна ритміка площин і граней, внутрішня напруга духовно-емоційного стану — все це давало право критикам, М. Голубцю зокрема, констатувати відродження українського монументалізму в скульптурі Галичини, а разом із тим «тугу української душі за клясичністю»[49]. Високу оцінку отримав пам'ятник І. Франкові, де символіка відповідала естетичним переконанням літературно-мистецької спільноти Львова. Класицистична оголеність юнака з розвинутою мускулатурою, що нестримно рветься вперед, імпонувала прихильникам Гільдебранда і Вельфліна та відповідала смакам українських модерністів, що цінували інноваційні пошуки Бурделя. Гоцій зазначає: «на Литвиненковій лінії розвитку відбився передусім вплив імпресіонізму, яким він завдячує Краківській Академії. Цей імпресіонізм був співучасний властивому європейському імпресіонізмові, але з тенденціями вислову і руху — складників уже пізнішого часу. Ці течії, зв'язані сильно з новими класицизмом, стояли віч-на-віч з напрямами, які в офіційному мистецькому Кракові ще не перейшли в нову стадію звороту, як це позначилось, наприклад, у Франції у творчості Майоля та його поклонників, і в Німеччині, де на спадщині Гільдебранда виріс цілий ряд нових пластиків. Це були події поза досяжністю плеканої в тодішній Польщі різьбярської культури. Безперечно, на українському терені класицистичні напрями, а особливо легке до сприймання реалістичне оформлення, мало найбільше прихильників серед ширшої публіки. Це вже було великою концесією з боку західноукраїнського громадянства, що воно зуміло пристосуватися до експресійних та негладких форм, які Литвиненко привіз з собою до Львова. Але велика потреба і готовність українського громадянства ставити великі культові пам'ятники національно-ідеологічного чи релігійного характеру вимагали монументальних форм і викінченої поверхні»[50].

1932 р. скульптор бере участь у Першій виставці Товариства прихильників українського мистецтва творами «Вперед», «Зрив»,



Б. Кратко.
Погруддя Т. Г. Шевченка для пам'ятника в Харкові. 1921. Гіпс

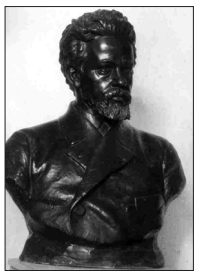


М. Бринський.
Кобзар з бандурою. (модель фігури для пам'ятника українським солдатам в Німецькому Яблонному) 1921. Гіпс

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 36



В. Домогацький.
Лісовик,
що кидає шишки.
1921. Гіпс тонований



Л. Позен.
Художник
М. О. Ярошенко.
1899. Бронза



Я. Ражба.
Бандурист.
1925. Глина

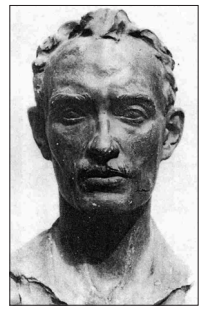
кількома погруддями. Його роботи були високо поцінювані польськими й німецькими мистецтвознавцями (зокрема дослідником українського мистецтва В. Борном). Литвиненко того ж таки року виставляється з групою РУБ у Музеї НТШ, а через рік — в Літньому Салоні у Львові. Згадані події приносять митцю низку прихильних рецензій, що відзначали, зокрема, вплив на нього роденівського імпресіонізму й бурделівських композиційних схем. У «львівський» період життя митець виконує портрети С. Батицької, В. Мудрого, П. Холодного, композитора Барвінського, письменника Ф. Дудко, «Маленька Христина», «Панна Дідя», «Керманич», «Гермес», «Соборність», «Пробудження» та ін. Багато молоді мріяло навчатися у Литвиненка, тож він поряд із майстернею по вул. Пісковій 11 заснував студію, де були підготовлені до вступу в Краківську Академію Г. Крук, М. Сагайдаківський (помер від хвороби у Штеттіні 1944 р.), В. Романов та ін. Литвиненко працює й у керамічній майстерні-крамниці (також ним організована), відроджуючи орнаментальні традиції Східної та Західної України, іноді поєднуючи геометричні й рослинні орнаменти. З 1939 р. (об'єднання України) скульптор долучається до агітмасових заходів, виконання тимчасових пам'ятників, серед яких варті уваги лише чотирифігурна композиція «Довбуш» і бюст Франка[51].

До галичанського варіанту сецесії з неокласицистичними ремінісценціями можна віднести перші проби учня художньо-промислової школи, а з 1913 Віденської Академії, М. Бринського («Голова селянки» 1913, «Хлопчик із гускою» 1912, «Бюст» 1911)[52]. Проф. Г. Біттерліх, батько якого був уродженцем Галичини, радив учням виконувати композиції на теми з історії українського народу, відтак Бринський серед інших скульптур виконує композиційний портрет «Шевченко — поет» і дарує товариству емігрантів «Родина» у Відні (саме тут скульптор роком пізніше зустрів «інженера» В. Ульянова). Його курсова академічна робота «Еней рятує свого батька» (1916) отримує високу оцінку комісії й нагороду. Проте війна завадила скульптору закінчити Академію — його мобілізовано до діючої австро-угорської армії, а 1919 він опиняється у таборі інтернованих в Ліберті, де виконує бюст «Тарас Шевченко» (1921). Після переводу до німецького Яблонне Бринський створює там свій перший Пам'ятник українським солдатам, загиблим у таборі, встановлений поряд із кладовищем російських полонених (модерну архітектурну частину відкрили 1921 р., і лише через рік встановили реалістичної пластики постать кобзаря, оскільки табір перебазували до Йозефова, де скульптора було звільнено)[53]. З 1921 по 1926 рр. він продовжує навчання у Празькій Академії мистецтв у проф. Я. Штурси і О. Шпанієля. Словацький дослідник творчості Бринського С. Гопак зазначає: «...у двадцятих роках Прага стала центром групування талановитих молодих українських митців. Частина українських студентів

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 37

поступила на навчання в «Українську студію пластичного мистецтва», частина вчилася у Празькій вищій художньо-промисловій школі, а найталановитіші попали на навчання в Празьку академію образотворчих мистецтв. В Академії ... між першими з українських скульпторів поступив на студії до школи професора Яна Штурси Іван Севера. Потім у школі професора Яна Штурси вчився Михайло Бринський і Микола Мороз. Пізніше до медальєрської школи професора Отакара Шпанієля з вищої художньо-промислової школи перейшов Василь Петриця»[54]. Прихильність Бринського до сецесійної неокласицистичої пластики помітна в таких творах цього періоду, як «Портрет В. Кобринського» (1925), в проекті надгробку й надгробку М. Шемардяку (1923–1926), серії жіночих актів: «Молоде дівча», «Жінка з яблуком», «Ранковий туалет», «Жінка, що вмивається», «Жінка, що сидить», «Жінка, що розчісує волосся», де він поєднує рух і мить статики, а «психологічний настрій жіночої сенситивності залишається жанровим, без патетичного наднесення»[55]. Про повагу співвітчизників до творчих надбань скульптора, особливо в галузі монументальної скульптури, свідчить той факт, що 1928 р. Комітет по увічненню пам'яті І. Франка, після того як надіслані на конкурс з Європи й Америки проекти не задовольнили його, звернувся до Бринського з проханням спорудити пам'ятник у Львові, хоча з різних обставин скульптор так і не здійснив свій проект[56]. 1936 р. він виконує з теракоти портрет ректора Карлового університету в Празі І. Я. Горбечевського, а в наступні два роки створює у дереві рельєф для Міністерства сільського господарства «Орання волами» на тему з історії хліборобства. Подальша творча діяльність поступово йде на спад, тяготи війни, хвороба остаточно віддаляють митця від фахової праці.

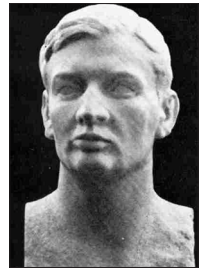
Прикладом поширення неокласицистичних рис модерну в монументальній скульптурі є перші проби М. Паращука (разом із А. Попелем він споруджує пам'ятник А. Міцкевичу у Львові 1905 р.). Наразі скульптор впроваджує широкий діапазон стилістичного вислову. Неокласицистичні принципи пластики Паращук втілює у портретах В. Пачовського (1906), С. Людкевича (1907), С. Пшибишевського (1909), Б. Лепкого (1915), переходячи до суто модерної декоративно-узагальненої площинності моделювання у «Портреті Адама Коцка» (1907). Одночасно, його статуетки «Танець», «Вугляр» (обидві 1907), «Самітна», «Правда» (1908), «Без потіхи» (1909), «Після» (1910) синтезують символізм й «закопанську» сецесію, а портрети В. Стефаника, П. Карманського, М. Яцкова (1906 р.) і «Старий» (1908) — дотичні імпресійній манері ліплення. Колишній талановитий учень О. Родена, що по недолі став в'язнем Талергофу, згодом — вільнонайманим керівником різьбярської школи-майстерні в Раштаті (1915–1918). Коли табір було зліквідовано, М. Паращук близько двох років працює над проектами пам'ятників на братських могилах померлих українських полонених в Раштаті і Вецлярі. Образна символіка обох проектів звернена до



М. Бринський. *Портрет В. Кобринського. 1925. Гіпс тонований*



М. Бринський. *Дипломна робота у Віденської Академії мистецтв. Еней рятує свого батька. 1916. Гіпс*



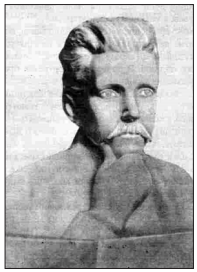
В. Домогацький. *Портрет Р. Е. Рачинського. 1916. Мармур*

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 38





М. Паращук.
Центрові постаті: «Мати» — з Рошатського пам'ятника; «Вояк» — з Вецлярського пам'ятника. 1918. Вапняк



М. Паращук.
Портрет Адама Коцка. 1907. Мармур

світу українського села. Але у Вецлярському пам'ятнику метафора була чіткішою[57]. Від 20-х років його творчість розвивається на теренах болгарської культури, де він, спираючись на попередній досвід, створює значну портретну галерею («Благоєв говорить» 1922, портрети С. Омарчевського 1923, Жоржа де Масенка 1924, П. Яворова 1925, Д. Крайчева 1935, С. Петлюри 1936, Л. Бенуччі 1938 та ін.); а також кілька пам'ятників (пам'ятник євреям у Софії 1929, пам'ятник М. Драгоманову в Софії 1927–1932, статуя Й. Гутенберга в Софії 1944, пам'ятник А. Константинову в Пазарджику 1930-ті, ряд архітектурно-декоративних панно тощо).

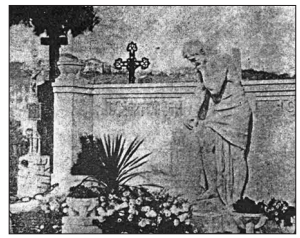
Підсумовуючи стислий огляд широкої палітри різноманітних пошуків модернізації пластичної культури митцями Західної України та супутніх цим процесам оновлюючих явищ і заходів, не можна не помітити присутності двох фокусів культоротворчого становлення мистецького буття першої третини XX століття. Перший фокус, або центр, консолідував прихильників новацій, які базувались на міцній традиції та етнонаціональній своєрідності психології творчості українців, де домінували ренесансні світоглядні концепції; другий фокус мистецької галактики цього регіону складали прихильники радикально-авангардних установок творчості, дотичних новітнім європейським експериментам, що особливо завзято декларували артесівці та члени АНУМ.

Таким чином, як справедливо наголошує О. М. Голубець: «Загалом, незважаючи на те, що мистецьке життя в Європі перших двох десятиліть XX ст. було надзвичайно бурхливим і неоднозначним, можна було говорити про певну нероздільність основних ідей і простору, в якому вони побутували. Україна, в цьому сенсі, не становила винятку. Більше того, той період — «це був правдивий український і мистецький ренесанс, який згодом був брутально здушений новим комуністичним московським режимом у крові його творців»[58]. У наступні десятиліття калейдоскоп історичних подій немов би уповільнився, але розпочався процес поступового розмежування на ідеологічному рівні. «...Перед початком Другої світової війни.., коли на заході поглиблювалася виразна криза численних мистецьких течій авангарду і загрозливо розростався нацизм, а на сході було проголошено метод соціалістичного реалізму і розкручено кривавий «маховик» сталінського тоталітаризму, у Львові українські художники прагнули віднайти свій шлях, зберегти самобутність серед бурхливих ритмів XX ст. При цьому, з певної відстані часу, можемо з упевненістю стверджувати, що в міжвоєнний період у місті відбувалося непересічне явище — єднання навколо національних ідей українських художників не лише Галичини і Східної України, але й усього світу»[59].

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 39



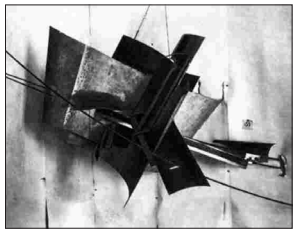
1



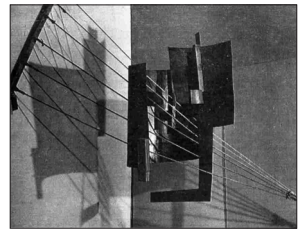
2



3



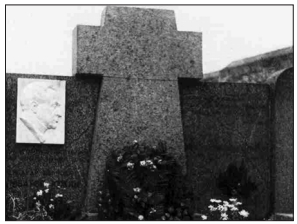
4



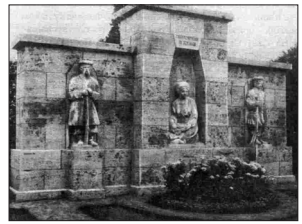
5



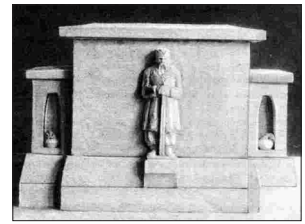
6



7



8



9

1. **Л. Дрекслєр.** *«Largo» біля 1911. Гіпс тон.*
2. **М. Бринський.** *Надгробок розстріляним робітникам. Відень. 1912. Камінь.*
3. **М. Епштейн.** *Вантажник. 1927. Гіпс*
4. **В. Татлін.** *Кутовий контр-рельєф. З експозиції «Останньої футуристичної виставки картин 0,10» — грудень 1915.*
5. **В. Татлін.** *Кутовий контррельєф. З експозиції «Останньої футуристичної виставки картин 0,10» — грудень 1915.*
6. **Л. Блох** *в паризькій майстерні.*
7. **В. Домогацький.** *Надгробок А. І. Сумбатова-Южина. Кладовище Новодівочого монастиря. Москва. 1928. Камінь.*
8. **М. Паращук.** *Пам'ятник померлим українцям у Раштатському таборі. 1918. Вапняк.*
9. **М. Паращук.** *Проект пам'ятника померлим українцям у Вецлярському таборі. 1916. Глина.*

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 40



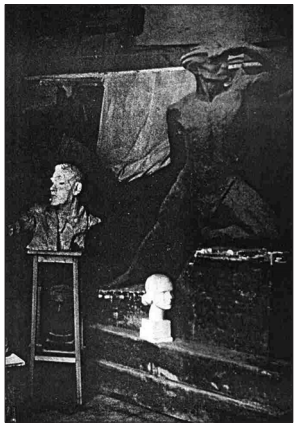
1



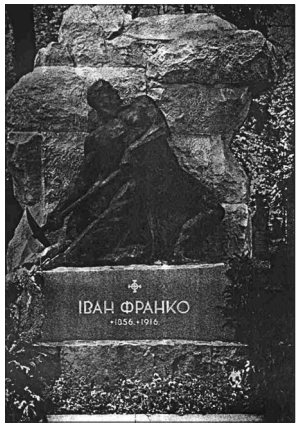
2



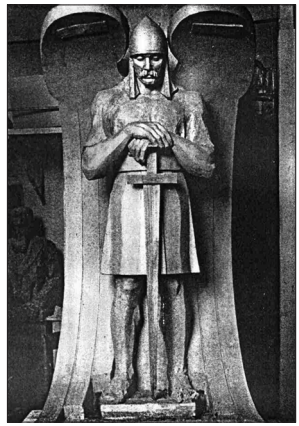
3



4



5



6

1. **Ф. Балавенський.** *Барельєфи на тему «Тріумф Фріни». Київ. Музейний провулок, 4. 1909. Цемент*
2. **С. Булаковський.** *Крізь барикади. 1927. Глина.*
3. **С. Булаковський.** *Дівчина з голубом. 1935. Камінь.*
4. *Майстерня С. Литвиненко у Львові. 1935.*
5. **С. Литвиненко.** *Пам'ятник І. Франка у Львові. 1933. Бр.*
6. **С. Литвиненко.** *Фрагмент Пам'ятника полеглим у Яворові. 1937. Камінь.*

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 41

АВАНГАРДНІ ТА МОДЕРНІСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ СХІДНОУКРАЇНСЬКОЇ СКУЛЬПТУРИ



М. Паращук.
Самітна.
1908. Гіпс

Дихотомія фундаментальних мистецьких парадигм нового і новітнього часу в скульптурі початку XX ст. проявлялася не лише в стилістичному протистоянні модерну та авангарду, а й на формоутворюючому рівні — у протистоянні принципів станкових позитивно-вагомих об'ємів, що декларували згідно з ренесансним антропоцентризмом структурну самодостатність існування твору в просторі, та нової концепції антигравітаційної просторово-прозорої конструкції полівимірних характеристик, де час і ритм ажурних, рухомострімких структур, окрім формальної новизни, здобували змістову нескінченність, імперсональну невизначеність і справжню актуальність, що не згасла й на початку XXI ст.[60]. Так само, як в архітектурі, інженерні інновації пропонували суспільству масове будівництво планетарного значення, що нівелювало античну антропометрію[61], у скульптурі емоційно-психологічна розробка образу конкретної особи поступалася місцем позаособистісним знаковим і концептуально містким пластичним формулам та умоглядно-понятійним моделям, де діяльність і значення людини поціновувалися у масштабах Закону Всесвіту (для Архипенка це був принцип «космічного динамізму», для Єрмилова — романтика представника найпрогресивнішого суспільства індустріальних технологій, або, за виразом О. К. Якимовича, «техногенний біокосмізм»). Тобто, екстремально-індивідуальна оцінка світу набуває космічно-вартісних рис за альтернативною парадигмою творчості з 1900 р. — часу раннього авангарду, міцніючи від середини-кінця 1910-х рр.; але програмна нестабільність призводить упродовж 1920-х р. до парадоксів та згасання пізнього авангарду[62].

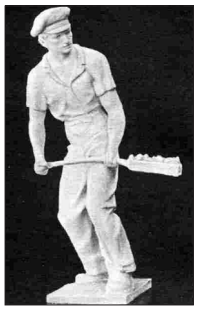


М. Паращук.
Танок.
1907. Гіпс

Слід також мати на увазі: якщо на Заході радикально руйнівні функції щодо старої психології творчості взяли на себе дадаїзм й футуризм, то в Україні реформатором пластичної культури вислову став кубофутуризм, а також супрематизм, експресіонізм, сюрреалізм, конструктивізм, іноді з елементами ар-деко. Щоправда, в скульптурі цього часу переплелися різні впливи: роденівського «аналітизму» й бурделівського «синтетизму», майолівського тектонізму і россівського пленеризму, символізм сецесії перетинався із рисами національного романтизму, етнографізм традиціоналістів з бойчуківським візантизмом, неокласицизм і реалізм протистояли функціональному конструктивізму на кшталт Баухауза, одночасно запозичуючи у нього певні пластичні прийоми. Дух новацій був настільки синкретичним, що розкласти його на конкретні стилі й напрями видається неможливим.

Д. В. Сараб'янов наголошує на тому, що першим, хто термінологічно і концептуально поєднав два автономних поняття європейського культурного досвіду, був К. Малевич, експонуючи на виставці

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 42



М. Паращук.
Вугляр.
1907. Гіпс



М. Епштейн.
З міста.
1930. Гіпс



І. Севера.
Узбек.
1934. Бронза

«Союзу молоді» 1913 р. шість робіт, названі ним «кубо-футуристським реалізмом»[63]. Цей факт синтезу кубістської статики із футуристською динамікою символізує радикальне розмежування з модерністськими напрямами, яким був кубізм (що зберігав видовий розподіл у мистецтві, традиційну техніку, станкову тривимірність об'ємів, лише імітуючи зсувами форм четвертий вимір, але не існуючи в ньому безпосередньо), та авангарду, що кидав виклик культурі й традиціям, включаючи до зони своєї уваги позаестетичні об'єкти побуту, нові матеріали (металеві виробничі деталі, скло, газети...), а, головне, пропонуючи світу нову систему бачення «із середини» об'єкту, що веде до «перевтілення в нуль форми»[64]. Тобто скульптура в чистому вигляді в авангарді не існує, натомість входить складовою до маргінальних знакових об'єктів, трансформуючись за трьома векторами. Кубофутуризм — контр-рельєфи Татліна, об'єкти Бурлюка, скульпто-живопис Архипенка і Баранова-Россіне, макети Екстер, — твори суто дизайнерського плану, стадіально близькі першим крокам дизайну США 1920–1930-х, функціоналізму Баухауза. Адже об'ємно-просторове мислення митців виходило із видової ніші скульптури у необмежений простір естетизованого довкілля людини. Супрематизм — просторові архетоктони, «планіти» Малевича, «архітектурні фантазії» Я. Чернихова, що відповідали європейській націленості на раціоналістичні принципи «чесної» (Х. П. Берлаге) архітектурно-пластичної творчості з пріоритетом чіткої конструкції задумів, залежно від якостей матеріалів. Конструктивізм, функціоналізм — «орнітоптери», «летатліни», башта Татліна; рельєфи Єрмилова, проекти Гольшева — втілювали гасло європейського функціоналізму «менше — значить більше», що культивувалося, зокрема, «неопластицизмом» нідерландської групи «De Stijl» упродовж 1917–1931 рр., берлінськими дадаїстами «Novembergrupe», особливо під час перебування в їхніх лавах лідера європейського функціоналізму Л. Міс ван дер Рое (1921–1925 рр.), який очолив у 1930–1933 рр. на прохання В. Гропіуса «Баухауз» у Дессау; та, нарешті, виробничим мистецтвом Росії 1920-х р.

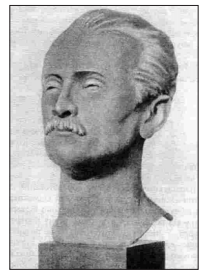
Взагалі, широкого архівного матеріалу стосовно авангардних творів поки не знайдено. Але є скупі відомості про пластичні об'єкти Д. Бурлюка[65], макети Екстер (подібні до мерц-бау К. Швітерса й газетних макето-колажів К. Кріке)[66]; про архітектони Малевича, пікторельєфи Єрмилова та кинуту до Сени розгніваним Барановим-Россіне скандальну «Симфонію» (1914), що мала продовження в «Політехнічній скульптурі» (1930-ті); або «летатліни» й контрельєфи Татліна, що перегукувалися з експериментами Е. Прамполіні та інших авторів маніфесту 1929 р. «Футуристська аеропітура»[67]. (В Україні теми авіації, стрімкого польоту, викривленої рухом перспективи із незвичним масштабом стосувалися пластики модерністського та авангардного спрямування. Не оминув її також майстер сакральної скульптури Черешньовський. Проте від 1932 р. східноукраїнська школа[68], і, фактично, після 1945-го р. — західно-

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 43

українська школа, повертаються до ренесансної схеми пластики у версії міфу «третьої реальності» соцреалізму).

Досліджуючи особливості української пластики першої третини XX ст., науковець повинен взяти до уваги той прикрий факт, що скульптура українського авангарду майже не збереглася. Реконструювати стан і характер того мистецтва надзвичайно важко — ми можемо спиратися, в основному, на архівні джерела, рідкі фотознімки, спогади сучасників тих подій. Важливий період формування національної школи пластики не підтверджується безпосередньо мистецькими творами і об'єктами через те, що виконували їх як тимчасові експонати «Агітпропу»: в ті часи не йшлося про збереження творів для майбутнього. Більшість із них була розрахована лише на миттєвий емоційний вибух, епатаж, руйнацію застарілих норм мислення. Досить красномовно О. Розанова писала, складаючи Маніфест «Союзу Молоді»: «Ми не прагнемо того, щоб нас пам'ятали навіть після смерті. Досить Культу кладовищ та мерців. Втім, ми не дамо забути себе, поки живі, адже ми не спимо і без кінця хвилюємо сон лайдаків, закликаючи все нові і нові сили до вічно нової і вічно чарівної боротьби»[69]. Виконавши задані функції, твори безслідно зникали. Деякі з них (що якось компрометували політичну надійність скульптора), були знищені самими митцями під час масових облав більшовиків у 1917, 1920-х рр. (про що згадував В. Домогацький); інші ж твори зліквідували під час чергових ідеологічних «чисток» в 1940-х, 1950-х рр., як були знищені унікальні твори О. Архипенка у музейних зібраннях Києва та Львова.

Зазначимо цікавий нюанс, що підтверджує думку низки закордонних і вітчизняних фахівців щодо радикалізму українського авангарду навіть на тлі європейських новацій: Захід не був готовим до сприйняття українських авангардистів. Абсурдно-епатажними вважали парижани перші поліхромні кінетичні композиції з різних матеріалів (від скла до металу) Архипенка і Баранова-Россіне, експоновані 1914 р. у Салоні незалежних на Виставці російського мистецтва. «Симфонія № 2» останнього являла собою «парадоксальний монтаж з цинку, покритий картатою і жвавою глазур'ю, з жолобами, що слугують підставками для якихсь незвичайного виду млинків для помолю перцю, синіх, бежевих або червоних шайб, перемішаних з пружинами і сталевим дротом, що тирчать у різні боки»[70]. Вірогідно, розгляданий твір ще у ті часи визначив межу концептуальної творчості для українських митців, котру вони не наважились переходити, як у випадку крайнього раціонального конструювання Г. Вантонгерлоо з Антверпену 1935 р. Його «Скульптуру у просторі: $y = a \times 3 - b \times 3$» фахівці класифікували як «ілюстрування алгебраїчних формул». Навіть на початку 1960-х мистецька еліта Заходу відмовлялася визнавати її мистецьким витвором, хоча Г. Рід включає її до антології «Сучасної скульптури»[71]. Втім, після 1916 р. Баранов-Россіне спрямовує пошуки у бік майбутнього інтерактивного мистецтва, що набуває свого розвою лише наприкінці XX ст.,



М. Паращук.
Портрет Богдана Лепкого. 1915. Бронза

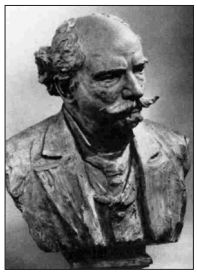


М. Паращук.
Портрет Симона Петлюри. 1936. Гіпс



Л. Позен.
Портрет живописця К. Лемоха. 1918. Віск

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 44



В. Беклемішев.
Портрет художника А. Ріцонні.
1902. Гіпс тон



В. Беклемішев.
Артист В. Давидов.
1916. Гіпс тон



Н. Альтман.
Портрет молодого єврея. (Автопортрет).
1916. Гіпс, мідь, дерево

і патентує «Оптофонічне піаніно»[72]. Задум розробки цієї ідеї фахівці датують 1913 р., коли у Парижі Серваж намагався створити щось подібне за допомогою кінокамери. Оптофон був влаштований так, що від натискання певної клавіші на дисплей проектувалася кольорова форма, а під час гри — виникала рухома візуальна симфонія. Повернувшись до Росії 1917 р., Баранов-Россіне детальніше розробляє технічну частину винаходу і 1926 р. отримує патент. Апаратом зацікавилися численні композитори й митці, серед яких зустрічаємо імена Чюрльоніса, Скрябіна.

Бажання втілити ідеї «техногенного біокосмізму» саме скульптурними засобами не залишала Баранова-Россіне, допоки на початку 30-х р. він не зробив «Політехнічну скульптуру», що й понині зберігається Музеєм сучасного мистецтва ім. Ж. Помпіду.

Зазначимо, що ідея поєднання різних жанрів мистецтва і різних матеріалів в одному творі опрацьовувалася на початку століття особливо активно і завзято італійськими футуристами (вони концентрувалися в Туріні на противагу міланським модерністам). У. Боччіоні використовує такі ефекти для фіксування «фізичного трансценденталізму» або «абстрагованого скульптурного динамізму», що ніби рятувало скульптуру від статики й банальної ренесансної силуетності. Українські митці сприймають фактурно-кольоровий контраст різних матеріалів на рівні «космічного мистецтва», «метафізики культури, повз суб'єктивні націоналістичні ідеї». Б. Лівшиць пише: «Так ми відчуваємо матеріал навіть у тому його стані, де його ще нарікають світовою речовиною і тому ми єдині — можемо будувати й будуємо наше мистецтво на космічних засадах»[73].

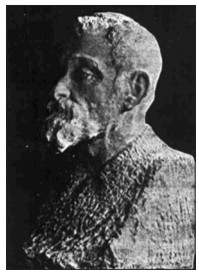
До тієї ж тенденції належать прото-конструктивістські пошуки В. Татліна, який повернувся 1914 р. з Берліна й Парижа до Москви. Його рельєфи також містили перші реді-мейд, урбаністичні об'єкти техвиробництва, що епатувало парижан, як і твори Баранова-Россіне. Г. Рід досліджує контррельєфи Татліна і наводить їх поряд із рельєфами Пікассо як явища одного ґатунку[74]. Такі твори віддзеркалювали тенденцію переходу пластичного мислення від ренесансної схеми і роденівсько-россовської дрібності, через кубістичний аналітизм до концептуальної пластики «лінійної скульптури», конструктивного мислення, що вимагало іншої системи бачення, адже скульптура залишала тривимірність тілесного об'єму для просторового відчуття часу й руху.

Марінетті, обожнюючи інтуїцію, дуже гнівався, коли його ідеї порівнювали з філософією інтуїтивізму А. Бергсона. Натомість українцям вона видавалася дуже привабливою — посилання на неї ми зустрічаємо у «Теоретичних нотатках» О. Архипенка. «Після експериментів з формами, що замінювали реальність, яку я пам'ятав, в мене виникла ясна концепція матеріальності форм не існування... Я знайшов підтвердження свого висновку також у філософії Бергсона»[75]. «Інтелектуальне збирання докупи вибраних розумом натуралістичних форм, що фіксуються у творі, — це процес наслідування,

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 45

нижчий за інтуїтивне творче перегрупування... Форма мистецтва нашої доби походить від абстрактних причин, з тієї самої царини, де сучасна наука знаходить причини сьогоднішніх відкриттів. ...Головною метою мистецтва стає вираження трансцендентного; науки — матеріалізація абстрактної енергії, наприклад, радіохвиль, електричної та атомної. Космічний динамізм як причина виражений у сучасній психології мистецтва, яка користується такими ж абстрактними формами, як її причини»[76]. Якщо в «Єгипетському мотиві» (1917) скульптор дотримується традиційного силуетного рішення, хоча і додає динаміки канонічній статурності введенням прийому «конкейв», то в студіях «Та, яка стоїть» (1920), «Жінка, яка сидить» (1920) та інших силуетність і вагомість тривимірної пластичної маси дислокується, розфокусується на безліч точок зору[77]. Синтетична цілісність мислення скульптора була не зрозуміла його футуристським колегам, які вважали: «Скульптури Архипенка впадають в архаїку та варварство. Це помилкове рішення. Наш власний примітивізм не повинен мати нічого спільного з цією старовиною...»[78]. З однаковим успіхом він працює над скульптурою «Постать-конкейв. Увігнутість» (1925) і над глибоко психологічним портретом доктора Ф. Віхерта (1923), не відчуваючи протиріч у різних творчих програмах. Відтак Архипенко був чи не найпершим українським скульптором, який свідомо опрацьовував, за дефініцією Г. Кюна, «імагінативний» засіб пластичного мислення, на відміну від традиційного «сенсорного», яким користувалися митці модерну та ренесансних традицій в цілому[79].

Вважаючи кубофутуризм вичерпаним, Малевич у маніфесті 1915 р. «Від кубізму до супрематизму» виголошує свій перехід до нової безпредметності — супрематизму, що спочатку існував на засадах «живописного реалізму», але досить скоро трансформувався у просторовий варіант архітектурних форм. Досить сумнівним виглядає занадто однозначне твердження Г. Ріда, що К. Малевич, буцімто, дійшов до концепції супрематизму й ідеї архітектонів завдяки німецькому експресіонізму Воррінгера, з яким познайомився через творчий досвід Кандинського[80]. Апеляції до мета-реальності світу ідей мали в Україні власні мистецько-філософські й релігійні коріння. Як стильовий напрям експресіонізм сформувався у Німеччині в 1911–1912 рр., вміщуючи у себе «абстрактний експресіонізм» В. Кандинського, «соціально-критичний реалізм» Кельвиц, Барлаха, і «релігійно-містичний символізм» Кирхнера й Клее. Але сенс його суб'єктивно-екстравертної руйнації предметних форм та стереотипів сприйняття мистецьких творів полягав у тому, щоб виплеснути неконтрольований підпороговий бунт суб'єктивного духу. По Воррінгеру — це саме німецький дух, а тому говорити про експресіонізм можливо лише в аспекті його «периферійних» виявлень, зокрема в творчості українських митців. Українські мистецтвознавці схильні до іншої думки. Наприклад, О. Федорук констатує: «На українському ґрунті зростав талант киянина К. Малевича, що увібрав



В. Домогацький. *Портрет Льва Шестова. 1917. Мармур*

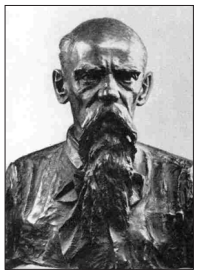


В. Домогацький. *Етюд портрета Л. Шестова. Гіпс*



В. Домогацький. *Голова старого. 1933–1934. Мармур*

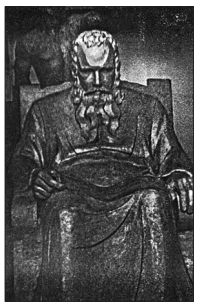
Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 46



Л. Позен.
Портрет художника Є. Волкова.
1911. Бронза



І. Кавалерідзе.
Святослав.
1915. Гіпс



С. Литвиненко.
Фрагмент пам'ятника митрополита А. Шептицького.
1935. Камінь

красу декоративних площин народних розписів і переніс її в сферу чистої духовності—супрематизму, переживши перед цим короткий, але бурхливий, насичений діянням період кубофутуризму...»[81] Ми, зі свого боку, припускаємо, що радикально-авангардні експерименти К. Малевича пов'язані (хоча б на рівні генетичної пам'яті) ще й з таким унікальним українським феноменом, як народні просторові хрестоподібні структури — «мороки» чи «вінки», що на зламі XIX—XX століть були поширені на землях України. Принаймні за суто формально-стилістичними рисами, не кажучи вже про сакральний зміст, паралелі між «мороками», що і тепер виглядають абсолютно «сучасними» абстрактно-сугестивними екзерсисами, та архітекторами і просторово-активним супрематизмом є очевидними[82].

Головну ідею супрематизму Малевич пов'язував з нулем[83].

Для української скульптури ідеї Малевича мали надзвичайно важливе значення, розсуваючи пластичне мислення митців до духовно-абстрактних емпірій й виводячи творчу думку за межі натурного веризму. Митець завзято обговорював базові питання мистецької творчості з українськими колегами, активно співпрацював у лівому журналі «Нова генерація», що виходив у Харкові з 1927 р. Упродовж 1920-х років він час від часу живе у Києві, де вирішувалося питання стосовно його викладацької діяльності в КДХІ. 1929 р. Малевич, нарешті, обраний професором цього закладу, і з ентузіазмом готує персональну виставку, яка, на превеликий жаль, була жорстко розкритикована політично заангажованою критикою[84]. Полівимірний неевклідовий простір примушує його ще 1918 р. відмовитися від плаского супрематизму і перейти до об'ємного «скульптурного» супрематизму. До цього підштовхує митця й активне спілкування з міжнародним рухом модерністських архітекторів, які запрошують Малевича на виставки. Так з'являються архітектони Малевича («Архітектон «Гота 2-а» 1923—1927), що унаочнили теорію динамічної рівноваги або рухомої статики, яку розробляли у світовій скульптурі так звані «дімансіоністи» (Г. Рід) і тому в антології сучасної скульптури Рід їх наводить поряд із Монументом III Інтернаціоналу Татліна. Дійсно, просторові конструкції (тектони) важко віднести до «архітектурних фантазій» або до авангардних скульптурних експериментувань конструктивістських напрямів. Так само важко визначити належність скульпто-живопису Архипенка, чи пікто-рельєфів Єрмилова, контр-рельєфів Татліна до якогось одного виду мистецтва — в цьому полягала прикмета часу. Засновник Баухауза архітектор В. Гропіус, з яким спілкувалося чимало українських авангардистів, виразив цю тенденцію 1919 р. так: «Велика відповідальність, яку доводиться брати на себе планувальнику й містобудівнику, міститься у підтримці й розвитку нашого довкілля»; «архітектори, скульптори, живописці — ми усі разом повинні працювати, створюючи архітектонічне мистецтво, що протистоїть так званому «салонному мистецтву»[85]. Наразі асиметричний рух простих геометричних об'ємів, що придав архітектурі сяйності, легкості,

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 47

ажурності, генеруючи у повітрі світло через суцільне скляне покриття залізобетонного і металевого каркасу, — став спільною візитівкою європейського конструктивізму, адаптуючись і на терені скульптури, так що численні авангардні митці могли назвати, вслід за Міс Ван дер Рое, власні об'єкти «конструкціями зі шкіри та кісток».

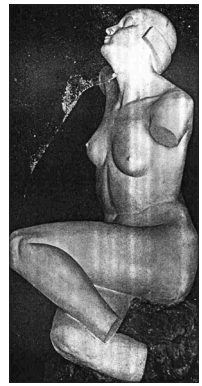
Отже, авангардна скульптура кінця 1910–1920-х рр. продовжила і розвинула потенціал попереднього періоду. Але потужним стимулом тепер була не боротьба з віджилою образною системою мислення минулого століття, а революційні події 1917 р. в їхній утопічній інтерпретації наївних сподівань на тотальну культурну перебудову, яка охопила б усі народні маси. Переорієнтація творчих зацікавленостей митців Європи у бік урбанізму, спрощення естетики техвиробництва речей масового використання (меблів, посуду, одягу), а заразом і «соціологізація» архітектури, образотворчого мистецтва, — тобто виникнення процесів функціоналізму у культурі світу початку XX ст. — відбилося на мистецькому житті України розповсюдженням конструктивістських та інших авангардних напрямів.

Стрес творчої свідомості завжди спонукає митців до пошуку нових, не схожих на попередні, форм, задля гармонійного вирішення конфронтації, що виникає поміж новим сенсом дійсності та застарілою формою мислення й системою образотворення. З цих причин Архипенко зазначає: «На початку другого 10-ліття цього століття в результаті творчої еволюції відбулися зміни в моєму розумінні методів і підвалин мистецтва. Мої нові ідеї вимагали нових матеріалів, наприклад, аркушів скла, металу і дерев'яних дощок... Комбінуючи різні матеріали, я створював предмети нової естетико-стилістичної якості, які містили простір, увігнутості, прозорість, різні фактури, барви і форми. Цей спосіб збирання різних матеріалів з урахуванням їхньої природи з погляду значущості спонукав до створення методу, який відомий сьогодні під назвою конструктивізму»[86].

Кубофутуризм дуже швидко виконав функцію руйнації старого мислення і за кілька років перед Першою світовою війною розчистив шлях новим авангардним напрямам, якими стали супрематизм, конструктивізм та «виробниче мистецтво», що успадкували синтетизм стосовно жанрово-видової специфіки та використання «симфоній» різних матеріалів у єдиному творчому задумі[87]. Чутлива на мистецьку погоду та настрій в Європі О. Екстер, яка повернулася з вояжу по Італії й Франції, працює в 1917–1918 рр. над умовно-алюзійними асамбляжами з незвичним кольоровим аранжуванням об'ємів, з включенням рекламних написів, газетних назв у «макетах» «паперової архітектури» на тему великого індустріального міста зі швидкісними автомагістралями, заводами «Фіат», бістро тощо, або ж на згадку про Венецію з її павутинням каналів і місточків. Такі імагінативні витвори репродукувались у поетичних авангардних збірках, наприклад, Б. Лівшиця, який присвячує Екстер вірш «Люди в пейзажі» («Долгие о грусти ступаем стрелой...»[88], переймаючи мотив великого міста не як тему, але як власний жереб. Отже,



С. Литвиненко.
Пам'ятник на могилі артиста М. Бенцаля. 1939. Камінь



С. Литвиненко.
Пробудження. 1933. Гіпс

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 48



С. Литвиненко.
Пам'ятник полеглим у Яворові. 1938. Камінь



Яніна Райхерт-Тот.
«Невільники» Виставлялася 1930 р. у львівському «Весняному салоні». Гіпс



Г. Масальська.
Ленін-гімназіст. 1952. Мармур

конструктивізм перейняв від кубофутуризму ідею руху. Екстер в асамбляжах надала їй історичних ремінісценцій, типових для гілейців. Вона вводить до конструкції символ стріли, апелюючи одночасно і до «стріли часу» А. Еддінгтона, й до бурлюківського образу скіфського стрільця давньої Гілеї, як сугестії циклічних нашарувань часів й етносів у нескінченному русі життя, а також до символу урбаністичного руху — стріли, яку так любив малювати Марінетті, надаючи автографи в Італії та під час перебування у Москві й Львові. Втім, якщо італійські футуристи намагалися відобразити трансформацію тіла під час руху на тривимірному евклідовому плані буття, то українські кубофутуртсти (Д. Бурлюк виголошував це на лекціях) виводили мистецтво у метафізичний план, хоча й не мали сталої філософської платформи, задовольняючись фрагментами запозичених ідей[89]. Тому іноді траплялося, що зміст й форма були не адекватними, оскільки пріоритетною ставала манера відображення предмету, яка проголошувала застарілий психологізм «смертним гріхом», а вся система образотворення орієнтувалася на бурлюківський принцип трьох «Д»: дисгармонію, диссиметрію, дисконструкцію. Художні принципи тепер не ототожнювались зі змістом, як то було у передвижників, а пропагували концептуальний неевклідовий простір, де форма не деформується під час руху[90].

Архітектонічне мистецтво, про яке мріяв В. Гропіус 1919 р., почав втілювати у Харкові В. Єрмилов (1918 р., після повернення з Кавказького фронту), синтезуючи протоконструктивізм (пуризм) й мінімалізм. Фактура різних матеріалів — від випромінюючих світло до поглинаючих, кольорові геометризовані елементи та об'єкти імперсональних композицій Єрмилова функціонують у межах знакової мови швидкісних шляхів автострад і життєдіяльності урбанізованої людини мегаполісів нової доби. Його рельєфні чоловічі, жіночі портрети-екзерсиси початку 1920-х дуже точно вписувались в інтер'єри утопічних комун-комплексів, якими марили тодішні архітектори, мріючи про компанеллівське місто. За іронією долі Єрмилова звинувачують в ігноруванні пролетарських інтересів у ті ж самі 20-ті роки. «Міфологізуючи предметний світ у традиціях конструктивізму, — зазначає О. К. Федорук, — Єрмилов виступав у ролі художника-дизайнера. Створюючи численні рельєфні композиції з різних матеріалів, привертав увагу новизною пластичної форми, сміливістю думки, несподіваним звертанням до технічних можливостей металу, дерева, пластика, тканини. Він пішов вперед з своїм предметним побутом, відкриваючи простір майбутньому поп-арту, але душею був прив'язаний до виробничого мистецтва, що мало своїх ідеологів і практиків в особі В. Маяковського, О. Родченко, Л. Попової, Е. Лисицького. Мальовані рельєфні композиції художника були позапредметними, неконкретними. У цьому світі він лишався самотнім і незрозумілим довгі роки, намагаючись так само, як К. Малевич, віднайти внутрішні позагравітаційні закони просторової композиції»[91]. Витонченим є почуття ритму умоглядно-

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 49

лінійних й просторових співвідношень його експериментальних композицій, де реді-мейд втрачають функціональні якості через панування естетичних: звичайний ніж, сегмент, коробки стають кольоропросторово-формоутворюючими елементами у цілісному задумі мета-змісту, що пульсує силовими лініями іншої віртуальної реальності[92]. Парадокс був у тому, що митці занадто буквально сприйняли комуністичну міфологему та поспішили її втілити. Але натовп, на який була розрахована утопія-ідеологія, не збагнув висот цієї філософії: «Публіка заволала: «Ну чого, наприклад, ця річ зветься «Місячна ніч улітку?» Ніякої ночі нема і взагалі хіба це картина — скло, дерево, мідь, якась присипка...»[93]. Подібні приклади свідчили про те, що набирав потужності процес «омасовлення» (К. Юнг) психології творчості, примушуючи митців від індивідуально-суб'єктивного мислення перейти до заідеологізованого колективізму[94].

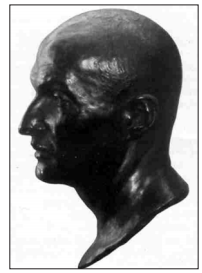
Для порівняння згадаємо, що «омасовлення» творчості уникли митці, які виїхали та перебували за межами радянської України. Наприклад, Архипенко, з властивим йому аналітизмом та інтуїтивним баченням, підкреслював: мистецтво революційно-модерністської доби «почало набувати нових форм, що випливали з нових філософських підходів і концепцій сучасної епохи», тому судити про це мистецтво треба тільки «аналізуючи насамперед езотеричний аспект твору»[95]. Дійсно, 1910-і роки були багаті на видання, які розширювали творчу свідомість митців в духовно-філософському аспекті. Серед широко відомих авторів, таких як П. Успенський, М. Гендель, Ч. Хінтон, А. Бергсон та інші, особливою повагою користувалась книга канадського психіатра Р. Бекка «Космічна свідомість», що стала бестселером інтелігенції. Зокрема там досліджувалась еволюція людської свідомості до рівня космічної, за якої людина, усвідомлюючи себе з точки зору Всесвіту, змінює власне життя у трьох сферах: політичній і національній (поступово зникають кордони між містами, селами, і сприяє цьому молода авіація); соціально-економічній — через ліквідування класового розподілу й рабської праці; психічній — здійснюється революція у душі кожної людини, пробуджується над-свідомість. Названі ідеї мали багато точок зіткнення з ленінським курсом індустріалізації й освіти, що й ввело в оману митців. Але завдяки бекківській теорії, вельми детально проаналізованій П. Успенським у «Tertium Organum», авангардних митців прозвали «митцями четвертого виміру». Отже, авангардні митці руйнували видові кордони мистецтва, як і кордони форм ренесансного мистецтва, творячи метафізику чистих форм «не натуралістичного характеру» (О. Архипенко). Проблема була в тому, що митці, бажаючи споглядати у революції те, про що вони мріють, а не те, що є насправді, поспішно і помилково інтегрували більшовицьку ідею світової революції з теософською ідеєю співдружності людства, яку описував Бекк: «Разом зі свідомістю Всесвіту приходить інтелектуальне просвітлення, котре вже само по собі переносить істоту, що має таку свідомість, на новий план буття — робить з неї майже



Архипенко О. П.
Портрет диригента В. Менгельберга 1925. Бронза



С. Булаковський.
Вантажник. 1933. Штучний камінь



Е. Скоропадська.
Гетьман Павло Скоропадський. Бронза

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 50



О. Архипенко.
Жіноча постать.
1922. Бронза



Т. Стась-Склярська.
Льотчиця з сином.
1938. Гіпс

істоту нового виду. До цього приєднується почуття моральної екзальтації, незвичне почуття піднесеності й радості...»[96]. Ця «моральна екзальтація» слугувала підмуром епатажним акціям кубофутуристів, безлічі декларацій, маніфестів, різним об'єднанням, угрупованням напередодні і після революції 1917 р. Митці не вникали у тонкощі політичних суперечок і з головою занурилися у агітмасові форми творчості вируючої на вулицях і майданах примари братерства «нової раси». Однак, за висловом М. Волошина, разом із вільністю слова прийшов кінець вільної думки й посилилося відчуття «інтелігентної неправди» в недомовленому сенсі революції[97]. Тож, якщо в часи Скоропадського й Директорії Київ був жвавим мистецьким центром, куди стікалися митці з Москви й Петербурга, то вже 1919 р. тут почався терор проти інтелігенції. Втім, запальна молодь, відчуваючи себе над-расою, упродовж 20-х усе ще сліпо вірила в ілюзію соціального й національного звільнення, плекаючи надії на нове мистецтво, нову людину, державу, поки не настав час остаточних розчарувань. Приклад — архітектурно-скульптурна конструкція В. Татліна «Монумент III Інтернаціоналу» (1919–1920), який, нібито, випередив думку Ле Корбюзье, виголошену ним 1921 р.: «Дім — це машина для мешкання». З одного боку, це була альтернатива портретним пам'ятникам ленінського плану монументальної пропаганди, бо тут декларувалося нове конструктивістське об'ємно-просторове мислення авангардистів. Цілком можливо, що Татлін задумав цей проект, знаючи про теорію скляної архітектури 1919 р. лідера архітектурної секції «Novembergrupre» — Л. Міс Ван дер Рое, засновника часопису «Gestalttung» (формосполучення) і автора зруйнованого нацистами архітектурного монумента К. Лібхнехту і Р. Люксембург (1926). З іншого боку — ця конструкція так і залишилася на рівні утопічної моделі, бо не враховувала економічного стану тодішньої держави і мало відповідала дійсному положенню політичної ситуації, що маскувалася ідеєю нескінченної еволюції свідомості й культури людства на ґрунті братерства. Проект цікавий саме «моральною екзальтацією» митця, котрий виявив також знання сакральної архітектури від Вавилона до середньовічних «ашрамів» буддистів або мінаретів мусульман, багато з яких мають головним структурним елементом вертикально спрямовану спіраль (іноді нахилену), як символ нескінченої еволюції Всесвіту й людини. Проект мав інноваційне значення і через вживання нових матеріалів: сталі, заліза, скла. Візуалізувався головний сенс споруди кінетичним рухом послідовно розташованих внутрішніх чотирьох об'ємних модулів (функціональних окремих будівель для проведення народних акцій у формі куба, піраміди, циліндру й півкулі), які повинні були рухатися навколо власної осі. Такий задум сягав у майбутнє архітектурної творчості. Проте конструкторська думка митця не зупинялась перед труднощами, і під час «київського» періоду (1925–1927 час викладання у КХІ) Татлін мріє в дусі Баухауза поєднати авіаційне проектування з пластичними

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 51

концепціями «дімансіоністів» першої третини XX ст., творчі декларації яких розглядаються фахівцями як імперсональні візуалізації колективних ідей соціуму[98]. А це збігалося з утопічними мріями про нове мистецтво, що пересимволізує колективну свідомість. «Летатліни» займають серединне місце поміж архипенковим «космічним динамізмом» у позитивно-негативній пластиці, де скульптурні маси вбирають просторові цезури на правах змістовно-структурних елементів, та «лінійною скульптурою» (Г. Рід), яка руйнує вагомість позитивних мас, бо головним структурним принципом має розімкнутість пластичної формо-протяжності простору у часі й космічному русі задля кристалізації ідей «колективної підсвідомості» (Н. Габо). Тобто «Летатліни» декларували абсолютну рівноправність діючих конструктивних компонентів (форми й простору), котрі, перетікаючи один в інший, долають земне тяжіння у віртуальній левітації.

Зазначимо, що розпочаті у 1910-х просторові експерименти розв'ються повною мірою, зокрема в скульптурі Америки на межі 1920–1930-х рр. (саме тоді з'являються нескінчені «конструкції у просторі» Пікассо, Габо, Крике, Кальдера). Проте цей напрям згодом трансформується у сюрреалістичні фантазії, як наприклад, у А. Джакометті «Палац у 4-му вимірі» (1932–1933), де рух і час поєднуються в умовній формі нібито іншого виміру, нагадуючи асамбляжі Екстер. На жаль, на терені України природний розвиток явища було припинено введенням партійного контролю і репресіями.

Татлін прагнув перебудувати світ через подолання «одномірності» розуміння художньої культури, надання їй поліморфних вимірів функціонального та духовного існування. Нове тлумачення художньої форми, що затверджує в українському та російському авангарді стилістику конструктивізму, Татлін задумав 1913 р. — час його участі в двох авангардних виставках: петербурзької «Союзу молоді» і московської «Сучасний живопис». Тут він виставляє розробки «аналітичного мистецтва»: «Кобза», «Композиційний аналіз», «Пояснювальний малюнок» (відомі тільки назви). Татлін опрацьовує нову естетику, де, за його виразом, око підкорюється «контролю відчутності». Впевненість у теоретично-практичних пошуках прийшла після перебування у Парижі 1914 р., де перед самим від'їздом Татлін зайшов до майстерні Пікассо, а через півтора місяці виставив у московській робітні на Остроженці твори, назву яким знайшов не зразу (спочатку іменував їх «синтезіостатичними композиціями», потім — «живописні рельєфи», і нарешті — «контр-рельєфи», адже терміну «конструктивізм» на зламі 1910–1920-х р. ще не існувало[99]. Контр-рельєфи Татліна затверджують аналітичний відбір різних матеріалів, що згодом концептуально синтезується у «потенцію форми», яка на крок не доходить у формотворенні до стало-кристалізованої форми. Останню художник уважає мертвою формою і тому зберігає відчуття руху життя у просторо-часі іншого виміру, як це він намагався досягти у кутовому контр-рельєфі на «Последней футуристической выставке картин 0,10» у грудні 1915.



О. Архипенко. *Карусель П'єро. 1913. Дерево, фарбування*

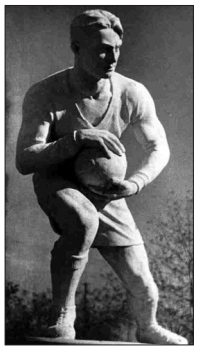


І. В. Макогон. *Пам'яті скульптора І. Левицького. 1934 р. Мармур. Національний художній музей України*



І. Севера. *Копернік. 1932. Бронза*

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 52



Т. Стась-Склярська.
Воротар.
1936. Гіпс.
Одеський парк



М. Рябінін,
В. Склоздра.
Довбуш.
1951. Гіпс



Г. Новокрещенова.
Л. М. Толстой.
1950. Гіпс

Відтак інтеграція нової художньої форми здійснюється Татліним у три етапи, де контр-рельєфи (1914–1915) складали першу фазу, але містили у собі дві інші: башту (1919–1920) та орнітоптери (1929–1932). Пластичні пошуки авангарду зростали на просторово-часовому відчутті принципів буття форми і змістів через усвідомлення якості різних матеріалів: Татлін обожнював синтезувати дроти, металеві пластини, дерево, картон, фольгу, тканини тощо, що ніби, змінюючи естетику художньої форми, загострює відчуття якості просторових будов, де пам'ять — простір, думка — час[100]. Так мистецькі об'єкти набували трансцендентного виміру: якщо кубізм зламав стереотип сприйняття форми як неподільної єдності і довів, що форма складається з безлічі складових частин різних конфігурацій, кольору, матеріалів з просторовими інтервалами, то конструктивізм, що затверджується у 20-х, об'єднав роздрібнені мікросвіти в макрокосм нової естетики. Татлін пропагував свободу індивідуальної творчості в гармонії зі Всесвітом і потоком сучасного життя суспільства, намагаючись повернути техногенний розвиток цивілізації і виробництво до духовних традицій культури, де народну вважав головним камертоном новацій. Татлін мріє в дусі функціоналізму Баухауза поєднати авіаційне проектування з пластичними концепціями авангарду. Парадоксально, але проект «Летатлін» остаточно створений у добу «великого перелому», коли авангард після середини 20-х пішов на спад, а поняття «індивідуальне» зникло зі свідомості радянських митців. Але ідея створення апарата віорогідно виникає ще у 1912 р., коли В. Хлєбніков напише: «Тат[лин] взлетел на своем леточе»[101]. Орнітоптер проектувався як концептуальна модель мистецтва і культури майбутнього, коли функції матеріального і духовного виробництва, на думку Талліна, повинні були міцно переплестись. Тому він проектує «органічний» за законами природи апарат, художній дизайн якого був рівноправний із технічним конструюванням: пролеткультівські ідеї «виробничників» він синтезував із мрією про мета-мистецтво людини «космічної свідомості», як це описував П. Д. Успенський в «Tertium Organum»[102]. Інженерно-конструктивну частину апарату Татлін опрацьовував у Києві, де впродовж 1925–1927 р. викладав в КХІ на керованому ним же теакінофотовідділенні. Спостерігаючи структуру будови крил лелек і використовуючи технічні навички народного лозоплетіння, він сплітав із набраних на схилах Дніпра гілок верби ажурні конструкції, подібні до «лінійної» скульптури Н. Габо. Але це були функціональні безмоторні крила для людини, що мріяла піднятися в небо. Орнітоптерні конструкції Татлін шліфував уже в Москві, куди його запрошують 1927 р. викладати у ВХУТЕІН курс «Конструювання нових речей», і де його консультує ОСОАВІАХІМ, а згодом контролюють спецслужби[103]. 1932 р. терміново припинилися майже завершені експерименти і випробування апарату. Самого Татліна критикували за те, що створює не мистецтво і не техніку, але «родимі плями безпредметного формалізму»[104].

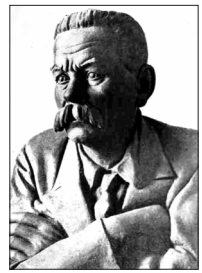
Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 53

Таким чином, виробничі ідеї пролеткульту українські авангардисти розглядали в площині дизайнерських проектів, що випереджали затвердження європейського та американського дизайну 1920–1930-х рр. Разом з тим, радикалізм експериментів, що естетизує довкілля людини шляхом руйнації видових кордонів мистецької творчості, вирішував глобальні техніко-культурологічні проблеми специфічними засобами об'ємно-просторового мислення, притаманними саме скульпторам. Початок такому синтетизму творчої свідомості поклав ще модерн, але авангард додав загострене відчуття хронотопу мистецької форми і пошук фундаментальних законів формоутворення. Внаслідок цього пластичне мислення і засоби модулювання набули самодостатньої естетичної цінності, суб'єктивно-семантичної адекватності, що увійшли до базової культури української школи пластики.

Отже, авангардні новації виходили за видові межі скульптури, живопису, архітектури, вирішували глобальні культурологічні проблеми. Загострене відчуття форми примушувало митців шукати фундаментальні закони формотворення, прагнучи суб'єктивно-семантичної вітальності. О. Якимович підкреслює: «...утопія єдиносутності і єдиномірності людини зі Всесвітом, або культурогенних і біокосмічних парадигм (що сформульовано в «Розмові з сонцем» В. Маяковського) покладена в основу високого авангарду 20-х років в різних його варіантах. ...«Релігія техніцизму» від футуристів до конструктивістів заснована на складному сплаві войовничо-раціоналістських умонастроїв зі свого роду неомагічним ставленням до чарівного світу техніки, де відбуваються чудеса»[105].



Т. Стась-Склярська
Серго Орджонікідзе. Кінець 1930-х р. Гіпс



Л. Блох.
Горький. 1939. Гіпс

ПЛАН МОНУМЕНТАЛЬНОЇ ПРОПАГАНДИ

Історія впровадження плану монументальної пропаганди драматична. Ленін серйозно ставився до агітаційної функції мистецтва, «що вийшло на вулиці», і контролював виконання Декрету від 12 квітня 1918 р. «Про зняття пам'ятників, споруджених на честь царів та їх слуг, і вироблення проектів пам'ятників Російської соціалістичної революції»[106]. Багато скульпторів відмовлялися від участі в конкурсах-одноденках, у поспішному створенні агітаційних емблем, обелісків, незважаючи на те, що їм пропонували продуктові пайки або відверто погрожували. Так, А. Страхов згадував: «Не секрет, що далеко не всі художники одразу стали на сторону революції. Декотрі видатні митці під різними приводами виїжджали за кордон. Менш відомі посунули до української «провінції»... Переконавшись, що мало хто з художників, які в цей час перебували в Катеринославі, виявляв бажання працювати з радянською владою, губревком видав наказ про мобілізацію всіх майстрів пензля, що проживають у місті»[107].



Й. Чайков.
Фігура для фонтана «Республіки СРСР». 1938. Гіпс. Москва

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 54



С. Булаковський.
Дівчина, що стриже барана.
1937. Штучний камінь



П. Винярський.
Й. В. Сталін.
Мармур

Уряд України врахував важкий досвід впровадження Плану в Росії. І хоча в Україні цього періоду тривала громадянська війна, на зайнятих більшовиками землях одразу поновлювались агітаційні заходи. Ще напередодні опублікування Декрету Раднаркому України 7 травня 1919 р. «Про знесення з майданів та вулиць пам'ятників, збудованих царям та царським посіпакам», у багатьох містах, не зважаючи на воєнні дії, Ради робітничих депутатів, міські комітети КП(б)У створювали комісії, які вирішували мистецьку вартість скульптур, що підлягали зняттю, та оголошували конкурси на нові проекти пам'ятників. Так, Ф. П. Балавенський, що викладав на той час у Миргородському художньо-керамічному технікумі, споруджує в Києві 1918 р.: на Софійському майдані — бюст В. Леніна (перші ознаки культу влади і її вождя), погруддя Маркса й Т. Шевченка відповідно на Думській та Європейській площах. У квітні 1919 р. в Києві налічувалося вже вісім пам'ятників та два обеліски[108]. Серед них перші модерністські пам'ятники Й. Чайкова: у дві натури гіпсова голова Маркса, встановлена на Думській площі на місці знятого пам'ятника Столипіну, а півтора-натурне гіпсове погруддя К. Лібкнехта споруджене біля оперного театру на конструктивістському дерев'яному п'єдесталі, пофарбованому в білий колір. Отож, заходи до зустрічі Першого травня розпочали до офіційного розпорядження й оголошення рішення колегії комунального господарства Києва в першому травневому номері журналу «Мистецтво» за 1919 р., де передбачалося зняття пам'ятника Олександру II[109], пам'ятника і бюста Столипіна у Лаврі[110]; пам'ятників Миколі I[111], графу Бобринському[112] й генералу Дрентельну[113].

Перші пам'ятники Плану мали тимчасовий характер, збивалися наспіх із фанери, дощок, у кращому варіанті — робилися з гіпсу або цементу. Якщо останні руйнувалися під час наступу денікінців у серпні 1919 р., то інші, виконавши свою функцію, демонтувалися після проведення свят (наприклад, дерев'яний обеліск на Караваєвській площі Києва, прикрашений барельєфами «революційних вождів» — К. Маркса, К. Лібкнехта, Я. Свердлова і Т. Шевченка, відкриття якого супроводжувалося великим скупченням народу[114]).

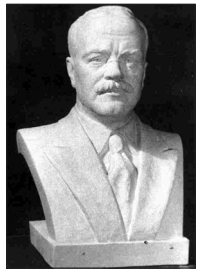
Архітектурно-скульптурні пам'ятники за образно-композиційними особливостями апелювали до ренесансної естетики, зокрема ідей Т. Кампанелло[115]. Таким був обеліск на честь Героїв революції в Дніпропетровську А. Страхова (А. Браславського) і Г. Теннера (1919 р.)[116]: 25-метровий обеліск на кубічному п'єдесталі, сторони якого прикрашали барельєфи «Барикадний бій паризьких комунарів» і «Взяття Зимового палацу», а на фасаді — барельєф «Союз робітників і селян»; з тильного боку рельєфними літерами було написано: «Споруджений 1 Травня 1919 року в пам'ять полеглих героїв Жовтневої революції». Страхов пояснює: «Барельєфи за моїми малюнками створив скульптор Григорій Самойлович Теннер. Робота над ними була спішною і трудомісткою. Сам спосіб виконання їх — безпосередньо з алебастру і на місці спорудження — обумовлював

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 55

узагальненість форм, що сприяло монументальності. Обеліск, збудований з дерева, було оббризкано цементним розчином разом з барельєфами. На певній відстані за обеліском в архітектурному обрамленні був встановлений великих розмірів плакат-діорама моєї роботи: «Один боєць упав — мільйони їдуть на зміну». Поєднання архітектурних форм обеліска з монументально-фресковим живописом діорами мало розкривати і поглиблювати ідею ансамблю»[117].

Молоді митці, котрі сприйняли революцію як заклик до нового мислення, нових форм життя й творчості — а такі гасла супроводжували всенародні акції і віддзеркалювались в художньому оформленні майданів чи авторських вернісажів (наприклад, В. Татліна), — навіть не могли уявити усієї безодні, яка пролягла між їхніми утопіями та дійсними політичними намірами влади, яка вже заідеологізувала засоби масінформації, прагнучи опанувати психологією творчості художників, насаджуючи «зрозумілі масам» нормативні кліше. Газети і журнали розгорнули дискусію про «революційне новаторство» і «буржуазних естетів-формалістів». 1919 р. травневе оформлення майданів Києва до святкових урочистостей офіційна критика, зокрема журнал «Мистецтво», визнала «екстрактивізними» витребеньками, що нічого спільного не мають із пролетарською образотворчістю, тому їм не місце на народному святі (так, авангардне гасло Д. Бурлюка «Хай живе фантазія та уява!» втратило актуальність).

Показовою є історія пам'ятника Всевобучу, відкритого 27 липня 1919 р. на Думській площі Києва. В конкурсі, який за звичаєм тієї доби тривав один день, було схвалено проект Й. Чайкова, але інші учасники були залучені до спорудження пам'ятника єдиною творчою бригадою (цей досвід поширився як «бригадний метод»). Чотириметрові гіпсові постаті робітника з жінкою, яка тримає прапор; селянина з гвинтівкою та підлітком, що подає набої — виконали впродовж кількох днів Ф. Балавенський, М. Епштейн, В. Климов, С. Булаковський за допомогою декотрих інших митців. Дерев'яний п'єдестал пам'ятника прикрашало гасло Ф. Енгельса: «Найкраща гарантія свободи — гвинтівка в руках робітника». Антигуманний його сенс сприймався суспільством як нормальне явище синтезу демократії з жорсткою диктатурою пролетаріату. Простояв пам'ятник недовго: на початок 20-х р. був зруйнований денікінцями, а рештки демонтовано. Радянську естетику не влаштовував конструктивістський нахил автора проекту — Й. Чайкова, котрий він розвинув надалі у проектах російських пам'ятників Г. Декарту (1924) і Я. Свердлову (1924) з великим розмахом ансамблевого рішення, багатьма скульптурними групами, зокрема відомим «Метробудівником» як символом нового часу. Останній раз Чайкова запрошують до Києва для заміни його попереднього пам'ятника Марксу, зруйнованого під час воєнних дій, на бронзову (виконану вже реалістично) півпостать «вождя світового пролетаріату». 1922 р. до п'ятої річниці Жовтневої революції на Думській площі спорудили функціональний пам'ятник-трибуну. Архітектурну частину конструктивістських



Т. Стась-Склярська.
Портрет П. П. Постишева. Гіпс



П. Бондар, В. Савченко.
Сталін-Трибун. II половина 1940-х років. Гіпс тон



В. Савченко.
Бюст Й. В. Сталіна. II половина 1940-х років. Гіпс тон

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 56



П. Бондар
Шахтар.
Гіпс



М. Барінова.
По секрету.
1954. Гіпс



М. Барінова.
Фонтан
«Щасливе дитинство».
1956. Глина

форм затверджувала спеціальна комісія, яка залишила збережену від пам'ятника Столипіну огорожу з ланцюгів, що кріпилися до кубічних тумб, форма і ритм розміщення яких навколо пам'ятника підкреслювали динамізм вертикального руху й асиметрію зсувів геометричних модулів нового п'єдесталу-трибуни. Структура пам'ятника втілювала міф єдності ідеалів Маркса, більшовицької влади, уряду і народу: так набував сили і життєздатності великий міф про «справедливу комуністичну державу». Щоправда, в 1930-х і цей пам'ятник Чайкова було демонтовано у зв'язку з реконструкцією площі.

З 1920-х рр. політика партії у галузі мистецтва спрямовує творчу свідомість скульпторів на реалістичні засади ренесансного формотворення. Але ідеологи міфу позичають також мовні схеми мистецтва східних деспотій (напр., Месопотамії, Єгипту), вимагаючи надантропометричних об'ємно-просторових масштабів, що породжує гігантоманію. Скульптура, в якості головного виразника комуністичного міфу, цілком підпадає під державну опіку. Вона примушує, базуючись на принципах масового гіпнозу, вірити в реальність ілюзій, що маскували істинну драму історії країни[118]. Радянське мистецтво, затверджуючи абсолютну владу лідера держави, апелювало до колективістичних традицій тоталітарних моделей, а це вимагало рішучого розмежування з авангардом, що прагнув індивідуалізму. Фахівці пострадянської доби кваліфікують таку ситуацію як «дискурс підміни», коли справжнім автором творів стає не митець як творча особистість, але держава. Критерій краси вичерпувався тут відповідністю ідеологічним нормативам: натуралістична правдоподібність підтверджувала реальність комуністичного міфу[119]. Монументальна скульптура, що приходить на зміну тривалому пануванню станкової у дожовтневу добу, привернула увагу держапарату властивостями потужнішого впливу ідеологічних догм на свідомість. Як наголошував російський мистецтвознавець В. Толстой: «З одного боку, тут відчувається відлуння великих соціальних утопій революційних років, з іншого — все гостріше проступають вимоги тоталітарної державності, що намагається затвердити власну міць і велич, в тому числі за допомогою гігантських надлюдських споруд», хоча, додає далі автор, митцями створювалися справді високого художнього ґатунку твори, де художник сліпо вірував у фальшивий фетиш комуністичної пропаганди[120]. Саме такі твори сприяли затвердженню неправдивого міфу про єдність і процвітання радянського народу у «справедливій» державі. Цю думку підтверджує весь подальший розвиток української скульптури радянського часу, який проходив під гаслами ленінського плану монументальної пропаганди.

Головним важелем партійного керівництва монументальною скульптурою від часів затвердження радянської влади стали республіканські, всесоюзні й міжнародні конкурси на проекти пам'ятників, що увічнювали подвиг героїв в ім'я революції. Як констатує в 1967 р. «Історія українського мистецтва»: «Значення цих конкурсів для розвитку українського мистецтва дуже велике і не

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 57

обмежується тим, що вони сприяли залученню найширшого кола скульпторів до здійснення ленінського плану монументальної пропаганди на новому, вищому етапі історії української художньої культури. Конкурси були хорошою школою для молодих українських скульпторів, які змагалися з досвідченими майстрами», і «сприяли підвищенню рівня їхньої художньої кваліфікації»[121]. Тому часто конкурси мали по кілька турів (напр., пам'ятник Шевченку для Канева відбирали 1926, 1930–1931, 1937 рр.; для Харкова — 1929, 1930–1931, 1933 рр.)

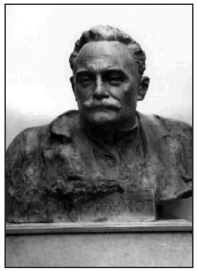
Отже, думка дослідника українсько-радянського мистецтва В. Павлова і тепер сприймається цілком об'єктивною: «Можна без застережень твердити, що початок-середина 1920-х років на Україні, так само як і в РРФСР, — це час монументальної скульптури», адже «робота українських скульпторів-монументалістів була у центрі уваги Комуністичної партії і Радянської влади як одна з важливих ланок пропагандистської роботи»[122]. Тому кожне свято, кожне відкриття пам'ятного знаку, обеліску, тріумфальної арки чи монументу святкувалося як обрядове дійство зі скупченням великого натовпу, як напр., відкриття в Одесі 1920 р. пам'ятника Марксу роботи М. Гельмана, що зафіксовано фотознімком[123]. У спогадах М. Гельман в досить характерних для того часу виразах писав: «Якщо глибоко вдуматися в сутність ленінського плану монументальної пропаганди, стане ясно, що в основі його лежать все ті ж непорушні принципи партійності, народності мистецтва, його нерозривного зв'язку з життям народу, з сучасністю, про які постійно і повсякденно говорить нам, художникам, Комуністична партія. ...Жива дійсність, саме життя, що кипіло і вирувало навколо і владно підкоряло усе творчо активне своєму могутньому ритмові, свідчило про те, наскільки актуальні й важливі ці заходи Радянського уряду, здійснені з ініціативи і під керівництвом В. І. Леніна. Ми наочно пересвідчувались, як точно і ретельно виконували місцеві революційні власті вказівки уряду про вилучення з майданів пам'ятників, які не мали художнього значення, і про збереження творів справжнього, високого мистецтва. Мушу зробити застереження, що мої творчі прагнення на той час ще не визначились і були вельми невиразні. Свої симпатії я поділяв між Константеном Меньє, Аристидом Майолем, Деспіо і Жозефом Бернардом, творчістю яких у ті часи захоплювалась значна частина наших скульпторів. Я вважав себе прихильником сучасних течій в скульптурі, і якщо П. В. Сабсай, скажімо, вважався тоді представником так званого «академічного» напряму, то я виступав як прихильник «лівого» мистецтва. ...Взимку 1920 року за завданням губревкому ми разом з М. Л. Шехтманом, в ту пору теж початкуючим скульптором, розпочали роботу над тимчасовим пам'ятником Карлу Марксу, який збиралися встановити на постаменті, збереженому від знятого пам'ятника Катерині II. Це було завдання почесне, захоплююче, але водночас надзвичайно відповідальне, і ми взялися до його виконання з величезним запалом».



М. Лисенко.
Сталін читає газету. II половина 1940-х років. Гіпс тон

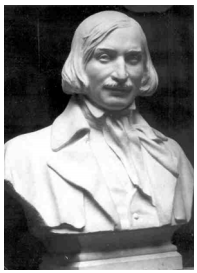


М. Барінова.
Перекупався. 1954. Гіпс



І. Севера.
Іван Франко. 1947. Гіпс

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 58



І. Андрійчук, А. Шаталов.
М. В. Гоголь.
1952. Мармур



Є. Вучетич.
Партизанка.
ІІ половина 1940 років.
Гіпс



Л. Ксендзова.
Портрет ланкової М. І. Мудрої.
1952. Гіпс

Необхідно зазначити, що важливість держзамовлення виявилася навіть у тому факті, що в умовах економічної кризи майстерню скульпторів як виняток опалювали, і для допомоги відрядили вантажників і формувальників, котрі справно надавали бетону кольору і фактури рожевого граніту. «Ми вперше, — продовжує Гельман, стосовно надлюдських масштабів пам'ятника, — зіткнулися зі створенням портрета такого великого розміру: пам'ятник являв собою погруддя заввишки два метри. Композиційне рішення портрета, зокрема зріз плечей, було обумовлене розміром старого п'єдесталу, який треба було використати. До того ж, ми мали надто обмежений іконографічний матеріал: фотографій Карла Маркса, як відомо, було дуже мало. ...У своїй праці ми прагнули монументальності і лаконічності образу, узагальненої трактовки форми... певної портретної схожості»[124].

Не позбавились ідеологічного міфу і пам'ятники Кобзарю, що встановлювались по всій Україні (напр., гіпсове погруддя Шевченка виконує Б. Кратко для Харкова і Києва (1919, 1920), С. Дзюба для фасаду Селянського будинку в Харкові та для Одеси на Миколаївському бульварі тощо). Більшовицька ідеологія, враховуючи щирі національно-патріотичні почуття народних мас, спрямовувала їх в єдине контрольоване русло. В Україні образ народного поетамитця набув рис ідеологічно викривленої герменевтики і затулив усіх інших діячів, що виборювали життям волю країни. Розуміння національної незалежності України тепер обмежувалося її офіційним статусом «молодшої» сестри по відношенню до російського народу в імперії СРСР і жорстко оберігалося від суб'єктивного авторського бачення теми. Будь які відхилення від офіційної доктрини розцінювались як «буржуазно-націоналістичні» ревізії. Фактично, план монументальної пропаганди за таких обставин був компромісним розв'язанням національного питання. З одного боку, він узаконював тоталітарну ієрархію народів СРСР; з іншого — увічнював пам'ять національних діячів культури і мистецтва в усіх республіках, але «видатних», себто офіційно перевірених, чия творчість у керівних партійно-владних структурах не викликала заперечень і слугувала вагомим аргументом на користь важливості Жовтневої революції в історії народів СРСР.

В Україні поміж трьох відомих постатей (Гоголя, Сковороди, Шевченка) офіційно «домінуючим» обирають саме Кобзаря, святкове вшанування якого підіймається до державно-ідеологічного значення. Пам'ятники Т. Шевченку встановлюють навіть у численних російських містах, але його народна шана вульгарно трансформується до рівня культу, причому схема прорадянського тоталітарно-ідеологічного гіпнозу тут тотожна іншим культам державних вождів, як, наприклад, спочатку — В. Леніна, потім Й. Сталіна. Невипадково ленінський план монументальної пропаганди від початку приділяє увагу заходам по увічненню пам'яті Шевченка, й у лютому 1919 р. тимчасовий робітничо-селянський уряд України, не зважаючи на воєнні події, доручає Наркомосу оголосити конкурс на

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 59

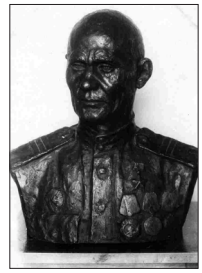
проект пам'ятника. З лютого 1921 р. політична робота в цьому напрямі активізується — Президія ВУЦВК приймає Постанову «Про вшанування пам'яті Т. Г. Шевченка», згідно з якою в кожному місті і великому селі слід було встановити пам'ятник Кобзареві. Як справедливо підкреслює Л. Владич: «Відомо, що В. І. Ленін надавав великого значення тому, аби відкриття нових пам'ятників широко використовувалося для політичної агітації, для пропаганди ідей комунізму. ...Ленін підкреслював, що мітинги на честь діячів минулого, яким споруджено монументи, треба чітко пов'язувати з Великою Жовтневою соціалістичною революцією та її завданнями, і незмінно додержувався цього у своїх промовах»[125]. Для простого селянина нюанс цієї витонченої національно-політичної гри був малозрозумілим, а то й зовсім непомітним, де мрії про державну незалежність країни, непомітно і переконливо для пересічної людини, по-шахрайськи підмінювалися духовно-ідеологічним і часто фізичним рабством. Так, упродовж 1918—1920-х рр. за власним почином , як і за постановами ревкомів і ВУЦВК, в Україні була споруджена велика кількість пам'ятників Шевченку, серед яких були й твори митців-самоуків. Наприклад, народного різьбаря П. Верни, що виконував пам'ятники в Броварах, Княжичах, Любарцях та інших селах під Києвом. І якщо в столиці агітаційні пам'ятники виконували, головним чином, із тимчасових матеріалів, то, скажімо, у селі Леських Черкаського району 1921 р. вчитель і митець-самоук А. Панасенко виконав гранітне погруддя Шевченка. Для Чернігова за період 1918—1921 рр. найстаріший місцевий художник, вихованець студії Л. Лагоріо у С.-Петербурзі, І. Рашевський (1849—1921) проектує п'ять варіантів моделей пам'ятника Шевченку. Тут слід згадати і створення скельного рельєфу Шевченка над р. Дністер якимось С. Сліпухою 12 червня 1920 р. поблизу с. Лядової Могилів-Подільського району, що увійшло у народні легенди[126]. Подібні приклади підтверджують правдивість слів дослідника українського радянського мистецтва Л. Владича, який писав, ховаючи за офіційними рядками, зовсім інший підтекст: «Важливо вказати на характерну рису монументальної пропаганди на Україні, яка свідчить про широке загальнонародне значення заходів Комуністичної партії в галузі культури і мистецтва. Йдеться про велике місце, яке посідали в монументальній пропаганді пам'ятники Т. Г. Шевченкові. Відомо, яких жорстких утисків зазнавала революційна творчість великого Кобзаря за самодержавства. Вони були чи не найогиднішими проявами душительської національної політики царату. Понад десять років тривала, наприклад, боротьба з царським урядом за право спорудити пам'ятник Шевченкові в Києві, але навіть закласти його було заборонено. Єдиною політичною партією, яка підняла голос на захист світлої пам'яті геніального сина українського народу, була партія більшовиків. (Дивись проект промови, написаної В. І. Леніним для депутата Державної думи більшовика Г. І. Петровського. — В. І. Ленін. Твори, вид. 5, т. 25, с. 66). Цілком природно,



І. Макагон.
Ленін і Сталін.
1953



О. Кудрявцева.
Шевченко-пастух.
1951. Гіпс

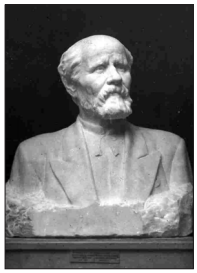


Я. Кравченко.
Погруддя Дрьомова.
1943. Гіпс

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 60



В. Щербіна
(майстер-модельщик фарфорового заводу у Житомирської обл.)
Корейська партизанка. Фарфорова мала пластика



Н. Андрійчук.
Портрет майстра народної творчості П. П. Верни. 1954. Мармур

що відразу ж після проголошення на Україні Радянської влади Комуністична партія вжила заходів до того, щоб здійснити заповітну мрію українського народу — гідно увічнити пам'ять великого поета-революціонера»[127].

Втім, справжньою новаційністю відрізнялися на тлі інших проектів пам'ятники Шевченку молодого скульптора І. Кавалерідзе. Виконуючи перший альтернативний існуючим пам'ятникам варіант, споруджений 1918 р. в Ромнах (за дорученням Роменського повітового ревкому), Кавалерідзе відкидає банальну ренесансну схему співвідношення «скульптура — постамент» (її передбачали умови виконання пам'ятника-бюсту), трансформуючи постамент в образно-символічний елемент. П'єдестал — немов би курган, а постать поета зливається з пагорбом, підкреслюючи лейтмотив проекту — «незбориму внутрішню силу поета, його нерозривний зв'язок з рідною землею. ...Нова доба, доба переможної революції, вимагала нового вирішення образу Кобзаря»[128]. Відмова від традиційного постаменту пов'язана з ідеєю народного пам'ятника, де мистецтво вливається в життя, руйнуючи штучну межу ідеального з реальним. Щоправда, тут простежується спорідненість трактування постаті поета з відомим модерновим проектом 1910–1911 рр., але одночасно намічаються більш радикальні авангардні рішення наступних варіантів. Поширення ідей конструктивізму в периферійних регіонах України вплинуло на замовлення пам'ятника Шевченку для Полтави (відкритий 12 березня 1925 р.), який спорудили за участю художньо-промислової майстерні для безпритульних дітей, де викладав Кавалерідзе. Вимоги замовлення обумовили: матеріал — залізобетон, висота — дев'ять метрів, «стиль — архітектуризована монументальна скульптура»[129]. Роком пізніше та ж дитяча бригада допомагала робити пам'ятник Шевченку для Сум: уцілів у Другу світову, натомість, через явну авангардність, його розбирають 1963 р. у час «пост-відлигового» наступу на «формалізм».

1926 р. скульптор бере участь у конкурсі «Могила Шевченка». Він згадує: «Втілюю у воску те, що виношував роками. Хочеться передати нерозривність поета з рідною землею, масштаб його генія. П'єдесталом повинен слугувати курган над сивим Дніпром. На ньому покоїться виконана в площинній манері гігантська постать зануреного у думу мислителя. Все разом нагадує величезну піраміду — більш грандіозну і величну, ніж Храм Сонця ацтеків або єгипетський Сфінкс. Проект успіху не мав: переміг, як відомо, скульптор Манизер. Не приховую, я болісно сприйняв необхідність відмовитися від своєї мрії. Саме в цей період я знов звернувся до кінематографу»[130]. Досить показовим тут є гігантський масштаб задуму Кавалерідзе — на рівні давніх космогонічних споруд, що типово для авангардної свідомості, яка підіймає ідею революційної перебудови світу на висоту всесвітнього значення. Втім, у другій половині 20-х партійна ідеологія стала виражати свій курс у мистецтві послідовніше, віддаючи перевагу суто реалістичним проектам. Тому митці,

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 61

що шукали індивідуалізованого авторського стилю, досить різко відчули ще напередодні Постанови 1932 р. тиск на творчість з боку державно-партійного керівництва, котре прищеплювало омасовлену свідомість. Пізніше Кавалерідзе напише: «Ми шукали свій почерк, можливо помилялися, але наполегливо експериментували, відстоюючи право на індивідуальну манеру — власний стиль. Класика хвилювала, та хотілося знайти принципово нові рішення історико-революційної теми, поетизації сучасності. Занадто вже багато витворів мистецтва тих років нагадували фрак, наспіх перекроєний задля дешевої актуальності в робітничий комбінезон»[131].

Щодо стильових якостей нових пам'ятників, зокрема жертвам революції, конкурси на які тривали в Україні впродовж 1918—1920-х рр., то в першій половині цього терміну міські комітети КП(б)У в умовах конкурсу передбачали: «спосіб втілення ідеї в архітектурні, скульптурні чи змішані форми надається конкурсантам», так що «вибір стилю вільний, але висловлюється побажання про створення проекту, який відповідає своїми формами духові часу»[132]. Напівлегальний дозвіл на початку 1920-х вільної конкуренції стилів й угруповань, що ніби надавало певної свободи творчим пошукам митців, надихнуло Кавалерідзе перетворити образно-композиційну мову монументу Героям революції в Ромнах (1918—1922) на «мову революційних символів»: «Мова алегорії, мова символів була тоді найпоширенішою, зрозумілою геть усім. ... Із глибини століть у буремний час першої в світі соціалістичної революції прийшов вогненосний, світлоносний Прометей... між двома різної височини рустованими обелісками, з граней яких виростають постаті закутого Раба і розкутого Прометея, на ступінчастій площаді мала бути трибуна. За обелісками я хотів розташувати символічні братські могили, які б поступово переходили в цілком реальні поховання на бульварі. І ще підкреслю: традиційна скульптура (не у мене одного в уяві поставали тоді «Раб, що прокидається» Мікеланджело, «Марсельєза» Рюда) поєднується в пам'ятнику з вільно трактованою архітектурою, побудованою на ритмічних зсувах геометричних форм. Це — бази, на яких височать статуї та обеліски. Ідею монумента-трибуни, яку мені не пощастило повністю втілити в пам'ятнику Героям революції в Ромнах (він споруджувався три роки, але залишився недобудований), я згодом реалізував у велетенському монументі Артема в Артемівську...»[133] Кавалерідзе вважав «скульптурну пластику пам'ятника повністю реалістичною»[134], але в постатях Прометея і Робітника з молотом у руці нашаровувався весь «паризький» досвід скульптора. Тут поєдналися впливи роденівського імпресіонізму, бурделівського руху, поради Н. Аронсона[135].

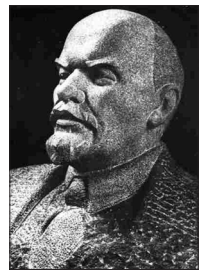
До 200-річчя від дня народження Сковороди мешканці Лохвиці на його честь вирішили заснувати музей і бібліотеку, а в Чернухах відкрити школу. Був оголошений конкурс на проект пам'ятника і ювілейна Комісія виконкому опублікувала Звернення «До державних, суспільних, приватних закладів й всієї громадськості», де



Я. Кравченко.
Герой Радянського Союзу А. Гриб.
1949. Гіпс



І. Шаповал.
Герой Соціалістичної Праці Дубковецький.
1949. Гіпс



П. Ульянов.
В. І. Ленін.
1938. Граніт

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 62



Г. Петрашевич.
Бюст Й. В. Сталіна. ІІ половина 1940-х років. Бронза



О. Ковальов.
Статуя шахтаря-новатора Олексія Стаханова. 1941 . Глина



О. Ковальов.
Народний месник. 1942. Гіпс

пропонувалося встановити пам'ятник-бюст із сірого «як тодішнє життя» дикого каменя (символ жебрацького існування народу за часів царату). Кавалерідзе пропонує проект статуарного пам'ятника на низькому плінті, що ледве виокремлює постать філософа-мандрівника серед натовпу[136]. Відкриття відбулось 22 грудня 1922 р. при великому скупчені народу, співали «Інтернаціонал» й окремо написаний для урочистості «Марш Сковороди». Пам'ятник у Лохвиці зроблений з бетону (гіпсовий відлив бюсту встановлений того ж року в с. Чернухи), за художньо-образною структурою — станковий, продовжував реалістичний напрям скульптури кінця XIX ст., адже історична ретроспекція його ідейної програми і власне місце спорудження — серед села — не сприяли авангардному рішенню.

Проте вже через два роки система мислення скульптора кардинально трансформується згідно з його давньою мрією про конструктивістську монументальну пластику, де можна було б «будувати фігуру так, як будують архітектурну споруду, — площинами. Перевага перед формою, що створюється округлими об'ємами, полягає в тому, що від рівної площини світло віддзеркалюється яскравіше, глибше. І головне, трактуючи скульптурну форму площинами, можливо досягти зовнішнього і внутрішнього зв'язку з архітектурою. А без цього немає і не може бути дійсної монументальної пластики»[137]. Втім, конструктивістські ідеї, що витали у культурному просторі України 20-х рр., скульптор сприймає у генетичному зв'язку з будівними і образно-пластичними принципами давньоукраїнської архітектури. Абстрагована від сліпого калькування натури пластична мова Кавалерідзе набуває якості естетичної самодостатності, втілюючи емоційну й конструктивну напругу силуету, ритмів ліній, площин і стрімких рухів мас, внутрішніх об'ємно-просторових розподілів. Саме бетон, сучасний матеріал, котрий використовували конструктивісти, якнайкраще виразив можливості архітектурно-пластичного задуму пам'ятника Артему в Бахмуті (з 1924 р. — Артемівськ).

1923 р. в Харкові Кавалерідзе подав на Всесоюзний конкурс свій проект, навіяний думками про «Сіяча» К. Меньє, з упевненістю, що не можна робити пам'ятники великим подіям, втілюючи нові ідеї застарілими засобами, педантично виліплюючи «носи, вуха, зірочки...»: «Вирішено: буду строїти фігуру як архітектурну споруду — площинами. ... І починатися буде пам'ятник не від зеленої травки, а від брутальної мостової. Розвиваючи знизу спіраль, піде так угору: спіраль в постаменті, спіраль в обмотках на ногах, в закачаних рукавах...»[138]. Згадуючи 1920-ті рр. скульптор переконувався, що «лише гігантський масштаб фігури Артема міг експресивно виразити злет народної енергії, характерний для перших десятиріч Радянської влади. Проліплюючи лише голову і обличчя свого героя, я хотів підкреслити, що пам'ятник зроблений з величезної кам'яної скелі. Для цього не годився академізм. Потрібна була плакатна загостреність, гіперболізовані форми, котрі втілюють неповторність того,

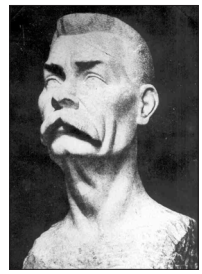
Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 63

що відбувається. Тільки так можна було робити монументально-героїчні образи»[139]. Відкриття перетворилося на маніфестацію досягнень соціалізму: літаки кидали листівки, грав оркестр, співали і декламували Маяковського, увечері — факельна хода комсомольців у чорних шкірянках.

Завдяки потужному впливу ідей пролеткульту в промислових регіонах України, Кавалерідзе вдалось перемогти на конкурсі таких впливових російських скульпторів, як С. Меркуров, В. Андрєєв, М. Манізер, І. Шадр та ін.

Ідейно-образна програма пам'ятника поєднувала ідею тріумфальної арки, прилаштованої для вільного транспортного руху, з образом трибуни. Ритм ліній, кутів, графіка пірамідального п'єдесталу і самої 15-метрової геометризованої постаті Артема тотожна авангардним екзерсисам Екстер, Петрицького, Єрмилова, відповідаючи атмосфері часу мистецьки й психологічно. Саме у 20-х в скульптуру прийшов архетип престолу, як трону героя, що трансформувався в образ світової трибуни (в революційну добу було звично бачити ораторів на імпровізованій трибуні). Утилітарність цього об'єкту міцно пов'язувалася з ідеологічними функціями. Отже, багато пам'ятників того часу втілювало ідею світового тріумфу через органічне поєднання постаті героя з трибуною, відповідно, скульптури з архітектурними елементами. Перші пошуки синтезу мистецтв давали часто непередбачені рішення. Проте гігантоманія тоталітарної держави, що монополізувала і пересимволізувала знахідку авангардистів, уже заявила про себе в пам'ятниках монументальної пропаганди. Не камерні пам'ятники мають перевагу, а монументи-ансамблі[140].

Пам'ятник у Бахматі став першим реально здійсненим пам'ятником принципово-радикального авангардного спрямування і в творчості Кавалерідзе, і в української скульптурі. До цього часу скульптор зберігав тяжіння до модерністської парадигми: «Але піти від Артема, повернутися до академізму — це дорівнювалося б відмові від завоювань революції: знову приниження, поклони, чиношанування, підлабузництво... Як нудно стало б жити на світі!» — і далі у спогадах скульптора йде текст, типовий для психології людини тоталітарної доби, світогляд якої був викривлений комуністичними ідеалами: — «І стоїть він — непохитна скеля, рука високо піднята: «Видовище неорганізованих мас для мене нестерпно!» Ці слова читаються в лавах колон, що рухаються, залізній ході кожного комсомольця, що йде в рядах, в чіткому змаху руки, в гордо піднятій голові, в бадьорій музиці оркестрів. Нечуване видовище, незабутнє»[141]. Тут помітно, як дух авангарду підхопило мистецтво Агітпропу, впливаючи на стиль і спосіб життя народу, як пластичні реформи втілювали соціальні утопії і мрії про кращий світ, тоді як академізм асоціювався із віджилим недосконалим способом життя. Хоча досить скоро, з наступом тоталітарної системи, академізм поверне свої права, і саме через авангардність цей пам'ятник не буде відродженим після Другої світової війни.



П. Ульянов.
О. М. Горький
1934. Граніт



А. Чубін.
Портрет Федорова.
1946. Гіпс



Г. Пруглов.
Маршал Жуков.
1946. Гіпс тон

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 64



Г. Петрашевич.
Сталін у підпіллі.
1949. Гіпс



Г. Петрашевич.
Портрет народного артиста СРСР Г. П. Юри.
1947. Мармур



Г. Петрашевич.
Портрет генерала-майора Жмаченко.
1944. Гіпс

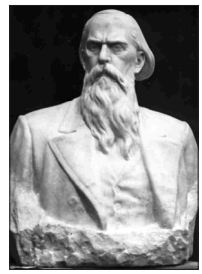
1926 р. Кавалерідзе, що мешкав на той час у Харкові, викликав до ВУЦВК Г. І. Петровський із пропозицією встановити біля санаторію імені Артема в Слов'яногорську пам'ятник-бюст Сергєєву. Скульптор запропонував продовжити вдалий досвід попереднього монументу і не задовольнятися традиційним постаментом, а використати дивовижно красиву скелю 125 м висотою. «Перед скелею рівнина до самого Ізюму. Фігуру зробимо метрів тридцять. Далеко буде видно. ...Восени 1927 року будівництво було закінчено. Пам'ятник вийшов бешкетний — гігантська фігура на стрімчастій крейдовій горі над Донцем. Я був надто захоплений цією роботою. Щоб втілити енергію, цілеспрямованість тих, хто будував соціалізм, знову ж відмовився від слідування натурі. У лівій руці зажатий кашкет, правицею він вказує шлях масам. Артем видний здалеку, він ніби уособлює молодий індустріальний Донбас»[142]. Вельми показовим тут є вказівний жест, варіанти якого стануть розповсюдженими в радянській монументальній скульптурі, що наслідувала його дидактико-повчальний тон від авангардного агітпропу з його утопічними ідеями, але останній запозичив жест від пластики класицизму й, відповідно, античного мистецтва. Роль трибуни тут виконує крейдова гора донбаського ландшафту (ремінісценції естетики модерну). Динамізм і рішучість бетонної постаті, утвореної з лаконічних циліндричних об'ємів, що домінує на тлі неба й легко сприймається з будь якої відстані, стає могутнім символом політичних ідей держави, втрачаючи конкретний зв'язок із героїзмом особистості. Це кульмінація політичної агітації ленінського плану монументальної пропаганди, творчі здобутки якого більше не втілювали мрію соціал-утопістів, а були прилаштовані як засоби обожнювання в тоталітарній системі лідера-вождя держави, яким став Й. Сталін. Сам Кавалерідзе, згадуючи про створення монумента Артему, підтверджує сакрально-релігійну алюзію художньо-образної структури із церквою Покрови в Ромнах: «Величні, урочисто радісні, спрямовані вгору об'єми цієї церкви й досі є для мене взірцем пластичної викінченості. ...Хіба ж не цікаво було б скористатися з досвіду старих народних майстрів, щоб у сучасній скульптурі домогтися такої досконалості архітектурних форм, такої злагодженості й виразності підкорених єдиному ритмові об'ємів. Цього я, в міру своїх сил і хисту, прагнув у творах двадцятих років, які свого часу були сприйняті схвально, а згодом викликали стільки суперечливих оцінок...»[143].

На початку 1920-х в українській скульптурі активно застосовується тиражність. Комітет ІЗО Главполітосвіти доручив скульпторам створити рельєфи й круглу скульптуру для міських і сільських клубів, що підлягали б масовому тиражуванню. Такі заходи не тільки дозволяли економити фінансування мистецької галузі, але й гарантували однозначне тлумачення ідеологічних догм, застерігаючи від критичних або сумнівних міркувань як з боку митців, так і з боку народу. Відтепер мистецька вартість твору вичерпувалася відповідністю його образно-змістової програми дидактико-нормативним

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 65

кліше офіційної ідеології, де пріоритетними стають ілюстративно-описові структури. Заохочувалося й аматорство (так, 1924 р. живописець Ф. Красицький випробовує себе у якості скульптора, виконуючи бюст В. Леніна, який ставлять на тираж, розповсюджуючи копії по містах країни).

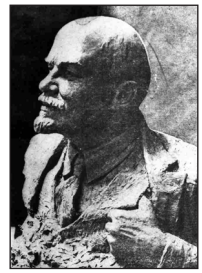
Отже, історія створення «релігії монумента», розпочинається від середини 1920-х р., коли затверджується канонізація образу державного лідера — вождя: «У 1924-м ЦВК прийняв декрет, згідно з яким усі знов створені портрети Леніна, що призначалися для тиражування і продажу, затверджувалися комісією по увічненню Ілліча. Цілком очевидно, що Сталіну був необхідний цей культ, і майже фанатична віра багатьох митців, як і мас громадян, у реальність ідеалу використовувалася в суто політичних цілях»[144]. «Стилістичний переворот» межі 1920–1930-х рр., був лише наслідком попереднього культурно-історичного «розлому», що виникає на зіткненні 10-х і 20-х років[145]. В Україні тактика керівництва культурою (що впроваджувалася рішеннями XIII з'їзду РКП(б) 1924 р., постановою ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 р. «Про політику партії в галузі художньої літератури», дубльованої в 1925 р. постановою ЦК КП(б)У «Про українські художні угруповання» та 1927 р. постановою Політбюро ЦК КП(б)У «Політика партії в справі української художньої літератури»), поширювала ідеологічну монополію на всі види мистецької діяльності, яким нав'язувались ідейно-образні й художньої-стилістичні норми, адже: «Справжнє творення української пролетарської культури може відбуватися тільки на базі постійного зв'язку з робітничими і селянськими масами, з виявленням властивих пролетаріату художніх цінностей, з постійним взаємовпливом письменства і маси»[146]. Розробці засобів контролювання функцій скульптури в синтезі з архітектурно-просторовим середовищем сприяли рішення Комісії ІЗО під час обговорювання проекту Постанови ВЦВК від 1927 р. «Про об'єднання керівництва мистецькою галуззю споруд монументального характеру», висновки з обговорення якої увійшли до постанови Пленуму ЦК ВКП(б) «Про реконструювання старих міст і будівництво нових промислових та адміністративних центрів» від 1931 р., де підкреслювалося комплексне архітектурно-мистецьке оформлення міст на засадах синтезу пластичних мистецтв. Під впливом цих заходів були зруйновані кращі українські монументи 20-х рр., адже партійний контроль надавав монументальним спорудам важливих функцій «масового ідеологічного впливу», що, водночас, оберігали «суспільну психіку» від «потворних монументальних витворів»[147]. Тому в традиціях ренесансної пластики виконували рельєфи для нових будівель Харкова і Києва Ф. Балавенський й І. Кавалерідзе («Дім вугілля» в Харкові в першій половині 20-х), студент Харківського художнього інституту (впродовж 1924–1928 рр.) Я. Ражба, який оформляв шахтарські палаци в Донбасі. Реалістичних традицій у пластичному узагальненні намагається дотримуватися й учень А. Голубкіної



П. Мовчун.
Портрет М. Салтикова-Щедріна. 1952. Мармур



І. Чумак.
Композитор М. В. Лисенко і кобзар Остап Вересай. 1954. Гіпс



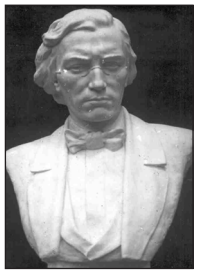
Ю. Білостоцький.
Портрет В. І. Леніна. 1939. Глина

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 66





Я. Ражба.
Рельєф до фронтону портика і фронтону Вінницького театру. 1948–1949. Глина



Г. Гутман.
Чернишевський у молоді роки. 1951. Мармур

В. Климов у бронзовому рельєфі-надгробку Героям Січневого повстання у Києві (1927), котрий в пореволюційні часи працював на мармуровому заводі і фабриці художньо-ювелірних виробів, створюючи з воску і в дереві популярні скульптурки з ремінісценціями модерну та пленеризму («Запорожець з бандурою», «Мати», «Осінь», жіночі торси). Щоправда, від модерністського розуміння проблем архітектурно-скульптурного синтезу не міг утриматись учень Ф. Балавенского (у Київському художньому училищі, 1911–1918), член Єврейської Культурлігі в Києві М. Епштейн, виконуючи в бурделівсько-майолівському дусі декорування будівель рельєфами (наприклад, широковідомий «Вантажник» 1927). Досвід М. Бойчука на терені архітектурної пластики впроваджував Б. Кратко, оформлюючи у столиці, зокрема, фасад «Дома робітників» по вул. Плеханова, і надаючи композиційним схемам та площинно-лінійним ритмам риси візантійського іконопису (Кратко свідомо підтримував досвід бойчукістів, вважаючи його дуже позитивним для відродження мистецтва рельєфу, оскільки імпресіонізм не сприймав пов'язану з площиною стіни архітектоніку рельєфу).

Таким чином, українська скульптура, монументальна зокрема, за радянських часів у першій третині XX ст. слугувала своєрідним ідеологічним полігоном, де відшліфовувалися руйнівні засоби войовничого єдиного методу, примусово консолідуючи митців навколо ленінського плану монументальної пропаганди. Скульптура стала головною політико-ідеологічною зброєю «омасовлення» свідомості радянської людини в умовах зміцнення тоталітаризму. Саме тут активно шліфувався міфічний ідеал нової людини, і саме тут суспільство піддавалося масовому гіпнозу через численні монументи, інтер'єрні статуї, що нав'язували над-реальний ідеал «будівника комунізму», над-особистісний оптимізм героя-фізкультурника, який живе в умоглядному часо-просторі. Такими були тиражні постаті перших фізкультурників, піонерів, авіаторів і т. п., що з другої половини 20-х поступово заполонили численні алеї парків, сквери або складали пластичний декор фонтанів, втілюючи ідею достатку і щастя радянського народу. Зрозуміло, що геноцид в Україні 1922–1923, 1932–1933 рр. в скульптурі не був відображений, навпаки — маскувався міфом рясних врожаїв, родючості землі, що маніфестувало скульптурне оформлення павільйонів Всеукраїнських і Всесоюзних виставок досягнень народного господарства. Так, формування високопрофесійної школи пластики в Україні гальмувалося суб'єктивними та об'єктивними чинниками, суттєвим серед яких став розпочатий терор проти української інтелігенції, через який, наприклад, безвісті зникає В. Іщенко, палкий прихильник Родена, твори якого «Поцілунок», «Дівча», «Бабуся» у 1917 р. репродукували художні листівки; талановита Є. Трипільська виїжджає до східних республік, плідно працюючи з 1920-х у Казахстані й Азербайджані.

Крок за кроком скульптура полишала високу культуру пластичної мови, де автор, не залежний ні від кого, втілював власне ставлення до

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 67

мистецького образу, розвою стильових напрямів, філософськи усвідомлював історичні події. Скульптура набувала дидактичності, театралізованої оповідності, пластика тяжіла до натуралізму. Пріоритетною в естетичній оцінці стає ідеологічна заангажованість твору та його відповідність «правді життя в її революційному розвитку».

* * *

Упродовж 1910–1920-х років у скульптурі східноукраїнського регіону мали місце процеси, що поступово переводили пластичну свідомість митців з індивідуалістичних засад творчості на колективістські схеми. Штучний, ідеологічно-заангажований цей процес силував культуру пластичного мислення, досконало засвоєну українськими скульпторами на межі століть, і підпорядковував її ідеологічним вимогам диктатури більшовиків.

Пріоритетною галуззю стала монументальна і монументально-декоративна скульптура, що увійшли до кола Агітпропу. Станкова скульптура помітно відставала у засвоєнні класової ідеології, але впровадження державних замовлень, введення обов'язкових тематик для перших радянських виставок повільно політизує цей вид мистецтва, підкоряючи його контролю з боку плану монументальної пропаганди. Першорядними для радянської влади були образи-типи робітників молодої індустрії, селян, воїнів, а стилістично — суто реалістичні «зрозумілі народу» твори (усі інші зараховувались до табору «буржуазного формалізму»). Вже з 1921 р., після оголошення розроблених відділом пропаганди та агітації ЦК КП(б)У і Головполітосвітою УРСР «Тез про художню політику», складених на засадах «ленінських принципів партійності та народності мистецтва», «правдивості і непримиренності до буржуазної ідеології», українські скульптори були вимушені штучно спрямовувати творчість на «критичне засвоєння культурної спадщини минулого як підвалини для створення соціалістичної культури»[148]. За зразок обиралися ренесансні принципи формотворення, поступова редукція яких зводила культуру пластичного мислення до натуралізму. Така ідеологічна установка уповільнювала процес становлення національної школи пластики, нівелюючи її характеристичні якості, а інноваційні пошуки класифікувались як такі, що не мають «нічого спільного з пролетаріатом» і пролетарським мистецтвом[149].

Складалася парадоксальна ситуація — впродовж усього радянського періоду українська школа звинувачувалася у натуралізмі, шаблонному розумінні пластичної мови соцреалістичного методу, і, разом з тим, усі її намагання повернути національний дух та іманентну йому пластику оберталися різким випадом преси і керівництва, що критикували засоби декоративно-символічного мислення в матеріалі. Навіть у часи «відлиги» такі дискусії закінчувалися не на користь національної школи. А між тим, саме тонке поєднання природних форм з їх узагальненням згідно з декоративно-лінійним ритмом абрисів і внутрішніми розподілами мас, образно-змістовими



В. Мухін.
В. Ленін і М. Щорс.
1946. Гіпс



М. Рябінін.
Т. Шевченко
і Айра Ольрідж.
1952. Гіпс



В. Зноба.
Кобзар Остап Вересай.
1954. Оргскло

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 68



О. Олейник.
Портрет Героя Соціалістичної Праці Л. Водолаги.
1951. Бронза



І. Зноба, В. Зноба.
В. Маяковський.
1954. Гіпс



М. Давид.
Портрет Р. С. Кудряшова.

деформаціями об'ємно-просторових структур, згідно з внутрішньою культурою пластичного мислення — становило іманентну українській ментальності якість. Тим драматичнішими тепер сприймаються спогади колишніх апостолів авангардної скульптури, наприклад Й. Чайкова: «В той час і пізніше, до середини 20-х років, я захоплювався конструктивізмом. Декому з читачів, мабуть, відомі мої праці цього плану: «Мостобудівник», «Людина, що йде», «Скрипаль» — 1921 року; «Швачка» — 1922 року; «Сойфер» («Книгописець»), «Жонглер», «Скрипаль» — 1923 року, «Електрифікатор», «Акробати» — 1925 року, «Мостобудівник» (другий варіант) — 1927 року, в яких я намагався за допомогою конструктивістських прийомів (переважно в композиції) і матеріалу передати специфічний характер тієї чи іншої галузі виробництва. Але в портретній скульптурі я вже тоді дуже рідко вдавався до деформації, дотримувався реалістичної форми, прагнув чіткості й виразності»[150]. Отже, в 20-ті рр. скульптори опинилися на роздоріжжі, вони примушені були обирати шлях офіційного мистецтва, нехтуючи власними мистецькими переконаннями і авторським баченням. Навіть Л. Блох, яка шість років навчалася у Родена, тепер повинна була відмовитися і від «аналітичного реалізмому» раннього Родена, і від його відверто експресивних імпресіоністичних експериментів. Хоча «Портрет Родена» Л. Блох виконує 1915 р. все ще у модерністській манері, експонуючи твір на виставках Росії і України впродовж 1917–1918 рр., але знайшов він притулок у харківському сільбуді разом із бюстом Жореса, де мало кого хвилювало віртуозне виконання, як і самі персони. Динамічний портрет Родена, де характер створюють гнучкі площини, ритмізовані в хвилястому потужному русі (так уявляла собі Л. Блох постать учителя, видатного митця-бунтаря), сприймався офіційними колами як занадто «схематичний». Утім сама Блох, засновуючи виробничо-творче об'єднання «Художній Цех» і очолюючи скульптурну учбову майстерню, навчала молодих митців відчувати різницю між «пластичним узагальненням» і «сухим схематизмом»[151]. Ось чому її талановиті вихованці Харківського художнього інституту, де вона викладала з 1922 р. і згодом стала професором з власною лінією пластичної школи, повинні були після навчання прикладати зусилля для штучної переорієнтації творчої свідомості в бік заідеологізованої пластики, позбавляючи себе індивідуалізованого мислення в матеріалі (А. Волькензон, О. Кудрявцева, М. Лисенко, Л. Лопатинська, С. Абіндер, Я. Ражба, Л. Муравін, І. Мельгунова, П. Ульянов та ін.). І все ж, офіційна критика радянського мистецтвознавства згадувала низку талановитих творів учнів Л. Блох як негативний зразок неприпустимо-руйнівних формалістичних впливів. Серед таких «шкідливих» для радянської образотворчості скульптур наводилися, скажімо, «Червонофлотець» й «Червоноармієць» П. Ульянова; «Червоноармієць» (1923) Л. Муравіна; «Бандурист» (1925) Я. Ражби.

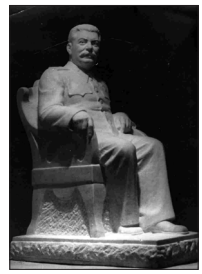
П. М. Ульянов — майстер портретного жанру, з 1923 р. навчався у Харківському художньому інституті у проф. Кратко і Л. Блох,

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 69

згодом (1927–1931 рр.) продовжує навчання у Ленінградській Академії мистецтв під керівництвом Р. Баха, Л. Шервуда, В. Лишева, О. Т. Матвєєва. Повертаючись до Києва 1931 р., розпочинає викладацьку діяльність у художньому інституті в якості викладача з обробки твердих матеріалів (граніту, мармуру, дерева). Тоді ж він виконує відомий бюст «Героя Жовтня» і пам'ятник Щорсу для Житомира. Статус викладача зобов'язує митця дотримуватися офіційних норм образотворення у досить широкій галереї погрудь: «Жертва фашизму», портрет Й. Сталіна (1932); «Червоноармієць» (1933); «Портрет китайця» (1934); бюст С. Орджонікідзе (1936); портрет М. Горького, «Автопортрет», «Шевченко-художник» для Канівського меморіалу-музею (1937–1938). Кожною роботою Ульянов мусив доводити, що за ідейно-пластичними якостями його твори і він сам не належать до табору формалістів, що ступінь високопрофесійного пластичного узагальнення відповідає дозволеним нормативам єдиного методу і не є порожньою «схематичністю». Поступово скульптор відмовляється від індивідуально-пластичного почерку, що доводить останній передвоєнний твір митця присвячений В. Леніну — «Є така партія!».

Драматично складалася творча біографія й іншого учня О. Матвєєва М. Гельмана. 1925 р. закінчивши Петроградську Академію мистецтв, надалі він повинен був відмовитися від «хибного і помилкового» застосування формалістичних засобів моделювання, засвоєних від учителя[152]. Тому офіційна критика визнавала більш вдалим у Гельмана напівпрофесійний етюд «Портрет матері» (1917), де він, ще учнем, слухняно відтворює характерні риси обличчя, як навчали його в гіпсових класах Ф. Бухгольца, ніж зроблені з професійною сміливістю й індивідуальним баченням світу барельєф «Барикади» (1927), «Голова хлопчика» (1927), композиції «Наша зміна» (1926), «Порятунок» (1927), «Повітряний вартовий» (1929). Останні твори були звинувачені у застосуванні умоглядних узагальнень, що, начебто, заважає виявляти життєвість образу[153].

Необхідно зазначити, твори Діндо, Кратко, Климова, Мітковіцера та ін. митців, насправді демонстрували зовсім не «схематизм» — цей жупел радянських критиків, — але абсолютно професійно-майстерне використання відомого широкому світовому загалу скульпторів «закону тисячі профілів». Знайдений ще давніми греками, цей імператив грамотної побудови пластичної форми у просторо-часі був відроджений у формотворчих пошуках такими майстрами, як О. Роден, А. Бурдель, К. Дуніковський, котрі навчали учнів вбачати за кожною площиною безліч інших складових площин, що стримують і обмежують наростаючу зсередини щільну масу скульптурних об'ємів, формуючи одночасно навколо твору вібруючу світлотіньову ауру. Цей закон враховує також необхідні пластичні узагальнення. Останнє впроваджувалося українськими скульпторами по-українськи декоративно, ритмізовано й цілісно,



І. Зноба.
І. В. Сталін. Гіпс



І.Кавалерідзе.
Листівка з зображенням скульптури Леніна. 1947



І. Кавалерідзе.
Листівка з зображенням Сталіна. 1947

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 70



П. Голович.
Герой Соціалістичної Праці ланкова А. Шутяк. 1950. Мармур



І. Гончар.
Тарас-водоноша. 1938. Гіпс



І. Гончар.
Максим Кривоніс 1952. Гіпс тон

ніби в народному орнаменті. Китиці хустини сільської дівчини, смушкова шапка, пасма волосся, лацкани одягу — все підкорялося загальному об'єднуючому ритму ліній й об'ємно-просторових взаємозв'язків. Навіть рельєфна обвідка очей, носа, брів... — ставало у портретах самодостатнім витончено-орнаментальним доповненням чіткої архітектоніки твору. Саме тому про портрети 20-х рр. говорять як про монументальні, а не станкові. Проте толерантний декоративізм, поєднаний із реалістичною основою формотворення, поступово викорінювався. Так, європейський досвід І. Севери підганявся під новий метод (що помітно при порівнянні празьких творів із київськими). Його «Композитор» (1924), «Філософ» (1924), «Портрет робітника» (1928), «Музика» (1928), «Узбек» (1928), наступні твори, демонструють поступову капітуляцію самодостатньої краси модерна в ім'я психологічної характеристики образу. Врешті роботи митця були визнані зразком високої пластичної культури. Єдиний метод вимагав ренесансної пластики, що трансформувалась у натуралістичну впродовж 1930–1950-х рр. До речі, українські митці тут досягли неперевершених висот: вони з неймовірною ілюзорністю втілювали шовковистість тканини, м'якість хутра, світло-поглинаючу поверхню оксамиту... Втім, про натуралізм не можна було згадувати, говорили про життєву правду образу і вірність реалізму.

Отже, станкова скульптура вирішувала формотворчі завдання у важких умовах штучної обмеженості офіційно дозволеними кліше, так що не залишалося місця суто ліричним, індивідуально-особистісним творам. Тому радянські критики свідомо обходили увагою такий витончений і професійно грамотний твір Л. Блох як «Голова дівчини» 1917, де композиція і манера модулювання викривають у Блох учениці Родена. М'яка, пульсуюча пластика плинної поверхні, світлотіньова вібрація якої оточує портрет легким сфумато, демонструє рафіновану культуру пластичного мислення; натомість аналітичне нюансування невизначеного душевного стану людини ніяк не пов'язувалася з дидактичною нормативністю офіційної скульптури, що затверджувала ідеал типізованого імперсонального героя, який не відає конфліктів душі й втілює над-особистісну колективну свідомість мас і невичерпаний оптимізм віри в перемогу комуністичної ідеології. В реалістичному напрямі з поглибленою психологічною розробкою образу виконує О. Кудрявцева «Бюст мандрівника П. К. Козлова» (1929), де досить важко впізнати пластично витончену манеру її вчителя — Л. Блох. У тому ж ключі, з великою увагою до відповідності пластичній формі натури, розробляє «Портрет О. Копиленко» (1927) М. Новосельський; дипломну композицію «Жнива» (1929) — А. Писаренко; «В. І. Ленін» (1926) — М. Гельман.

У загальному річищі радянської героїки домінували типізовані образи з різних соціальних шарів народу, навіть назви творів стали уніфікованими, втративши своєрідність авторського задуму («Селянка»

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 71

1929, «Фізкультурниця» 1930 О. Кудрявцевої; «Селянка» (кінець 20-х) Ж. Діндо; «Селянин» 1927 В. Климова; «Червоноармієць» 1920 Б. Кратка; «Червоноармієць» 1927 К. Діденко; «Воєнмор» 1929 Б. Іванова). Проте все ще існували митці, що продовжували схилятися до «формальних узагальнень», викликаючи обурення офіційних кіл й «прогресивної громадськості». Клеймо формаліста здобув І. Кавалерідзе, створюючи модерністські станкові композиції й проекти пам'ятників, де продовжував лінію конструктивізму. «Зробити усіх митців однаковими — значить зробити їх ремісниками», — скаже скульптор в 1978 р., осуджуючи методи партійного керівництва мистецтвом[154]. Творча думка Кавалерідзе функціонувала на маргінальному рівні. Досвід авангарду, що зберігав спомини про добу модерну, він синтезував з новітніми досягненнями конструктивізму і функціоналізму. Остаточно не відмовив скульптор і модерністським ремінісценціям імпресіонізму. Хоча у першій третині XX ст. скульптор виявив себе, передусім, в монументальних формах, у станковій пластиці він залишив слід цікавими композиціями, де модерн помітний особливим декоративізмом моделювання й театральністю в символіці жестів, поз, самозаглибленому внутрішньому змісті образів («Ярослав Мудрий з папірусом» 1915, «Шаляпін в ролі Івана Грозного» 1927, «Шаляпін в ролі Дон Кіхота» 1927); імпресіонізм, окрім мальовничого фактурного «мазка», видає себе асиметричною «кадровкою» композиції («Портрет Л. Толстого» 1916, «Автопортрет» 1939); авангардна пластика помітна в етюдах й ескізах до проектів пам'ятників, де «рублена» великими площинами форма композиційних структур, мов архітектони Малевича, спрямована в небо (проект пам'ятника І. Франку в Лубнах, 1927). Кавалерідзе мріяв споруджувати не пам'ятники окремим особам, але добі героїв, тому задуми його завжди відпрацьовувалися на рівні планетарних змістів, як авангардне мистецтво в цілому. Між тим, вимоги часу спрямовують його творчість в русло реалістичного мистецтва («Змичка» 1925–1927, «Портрет Леніна» для ВУЦИК в Харкові, 1926, «Селянин» 1930), а потім небажання йти на більший компроміс виштовхують митця в іншу мистецьку галузь — кінематограф.

Трагічною постаттю входить до мистецького життя Східної України талановитий вихованець Варшавської академії, учень К. Дуніковського — Б. Кратко, затверджуючи особливий тип пластичного вислову, де гармонійно збалансовані романтичний декоративізм сецесії, пластичний пленеризм й конструктивна архітектонічна логіка ар-деко. Проте стилістичні якості пластичної манери Кратка були штучно викорінені у таких офіційно-програмних творах, як «Червоноармієць», бюстах В. І. Леніна 20–30-х рр., портретах Ф. Кона, проф. Столярського, диригента Дранишина, арсенальця А. Іванова, ударника Щербинівської шахти В. Седляра та ін. Б. Кратко, який викладав у Харківському художньому інституті з 1922 по 1925 рр., разом із ученицею, майбутньою дружиною, Жанною (Жозефіною) Діндо (також польського походження),





В. Климів, П. Костирко, В. Кричевський, Оснач.
Проект пам'ятника Т. Шевченка в Каневі. 1933 р. Та початковий його ескіз

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 72



А. Шапран.
Герой Радянського Союзу С. М. Остапенко.
1951. Гіпс



Г. Теннер.
Клим Ворошилов.
1939. Гіпс



М. Декерменджі.
В. І. Ленін в кріслі.
1950. Гіпс

інтуїтивно знайшли і втілили, вже існуючу в аурі української культури, дивовижно точну міру пластичного вислову, що абсолютно відповідала етнонаціональному мистецькому баченню, схильному до декоративізму й ритміки. Невипадково за творчі успіхи — композиції «Піонери», «Делегатка», «Група селянок», «Безпритульник», «Пастушка», «Молочниця» та інші, що розповсюджувались у фаянсі — Ж. Діндо була нагороджена відрядженням до Німеччини 1928–1929 рр., коли залізна завіса на Захід майже закрилася (це стало головним аргументом звинувачень у зраді при арешті митця). Пластичні знахідки цих скульпторів складали той фундамент, що визначив надалі обличчя української скульптури, і через що ці та інші митці будуть переслідуватися й звинувачуватися у буржуазному націоналізмі та манірному «непрофесіоналізмі». 1937 р. Діндо й Кратко, який на той час був секретарем парторганізації Київського художнього інституту, були репресовані і засуджені до 10 років[155].

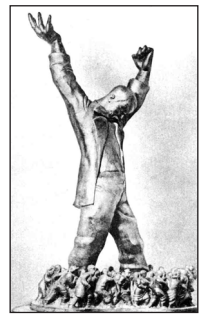
Модерністський напрям розвитку української скульптури продовжував С.Булаковський, вихованець паризької Академії красних мистецтв (Ecol des Beaux-Arts, майстерня А. Мерсье), і Академії Гранд Шом'єр (Academie de la Grande Chaumiere), де викладав А. Бурдель. У Парижі Булаковський захоплюється творчими пошуками Ж. Бернара, якого було запрошено у якості консультанта по скульптурним майстерням у засновану в 1912 р. за ініціативою митців (серед них був Булаковський) Російську Академію живопису і скульптури в Парижі. За плечима Булаковського був чималий досвід роботи у мармурі на підприємствах та в приватних майстернях Одеси, Відня, Мілана, навчання в майстерні Е. Пелліні та «Academia delle Belle Arti Brera»[156]. Те, що скульптор не був епігоном, а шукав власний індивідуальний стиль, засвідчує часте згадування його ім'я на шпальтах французької та російської преси, де відмічають вдалий виступ митця на черговому паризькому Салоні (1915 р. Інтернаціональний салон презентував автора кількома творами: «Голова дівчини», «Жіноча постать», «Поцілунок». Утім, повернення в Україну 1917 р. одразу за Лютневими подіями не дало скульптору виправдано очікуваного визнання. Він не знаходить місця серед викладачів Академії мистецтв і довгий час не може визначитися хоча б з якоюсь роботою, щоб мати заробіток: працює робітником Одеського авіазаводу, штукатуром у Києві, знаходить замовлення на бюсти К. Маркса і Ф. Енгельса для Баку, співпрацює із видавництвом РОСТА в Кисловодську, Сухумі. Лише 1919 р. з'являється перспектива на творчу діяльність за фахом в Україні. Він очолює скульптурно-декоративний підвідділ Всеукраїнського ІЗО Наркомосу і залучається до спорудження тимчасового пам'ятника Всеобучу у Києві Й. М. Чайковим (1888–1979), з яким товаришував ще в Парижі. Проте несприятливі соціально-політичні умови в країні, де особливо жорстоко посилюється контроль і тиск на творчу інтелігенцію, зокрема на тих, хто отримав освіту за кордоном, — усі ці складнощі і неоднозначні обставини примушують

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 73

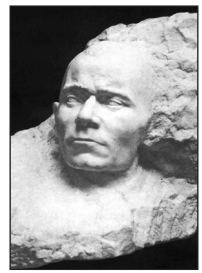
і Чайкова, і Булаковського від 1922 р. осісти в Москві, а згодом викладати у Вхутеіні. Однак і в Москві творчість Булаковського сприймається, за виразом Бакушинського, у світлі «нервового зламу парижанина»[157], й невдовзі стає об'єктом упередженої неправдивої критики в угоду партійній ідеології. Твори, котрі виставляє Булаковський на виставках «Общества русских скульпторов» (1926–1931) — «Через барикади», «Вантажник» та ін. — за художньостильовими ознаками поєднують динамізм архаїзованої пластики А. Бурделя[158] із символіко-експресіоністичними тенденціями[159]. Цікавим був для митця синтез імпресіонізму, з яким Булаковський познайомився у свій міланський період, з модерном, ще живим у Франції 1900-х, де пріоритет здобуває силует, декоративізм графічно-акцентованих деталей скульптурних мас, фактурне співставлення матової та полірованої поверхні, притаманні таким творам, як: «Жінка з кошиком» (1927), «Дівчина з птахом» (1929), «Дівчина з голубом» (1935). На жаль, на подальшій творчості скульптора позначилася Постанова 1932 р., і він змушений був віддати перевагу не ліричним, типовим для його таланту, мотивам, а оповідальним сюжетно-тематичним композиціям, присвяченим пропагуванню соціалістичного образу життя за єдиним методом: «Піонери й жовтенята» (1935), «Достаток» (1935), «Привіт Осоавіахіму» (1933).

Творчість С. Булаковського, так само як і В. Домогацького, досліджувалась фахівцями зазвичай у контексті взаємодій російського мистецтва з європейським, залишаючи осторонь їхнє значення для української культури. Між тим, зв'язок з Україною існував і мав реальний вплив на мистецьке життя країни; навіть більше — ім'я Домогацького додає нових аспектів до українсько-польських культурно-мистецьких стосунків; тоді як Булаковський, знайомий з міланським досвідом імпресіонізму в скульптурі, був також тісно зв'язаний з українськими «парижанами», маючи майстерню у відомому гуртожитку митців «La Ruche» (Вулик). Їхня творчість підкреслює загальні закономірності в культурі й мистецтві Східної Європи, де, зокрема, скульптура першої третини XX ст. опрацьовувала й переплавляла різні західноєвропейські стилістичні напрями так, що збережені тут релікти імпресіонізму й модерну трансформувалися та корелювали з неокласицистичними інтенціями, оновленими версіями примітивізму, передвижництва, котрі набували актуальності наприкінці 1920-х рр., повертаючи модерністську скульптуру від авангардних експериментувань до тривимірності повновагомої скульптурної маси, а разом й до традиційних матеріалів: дерева, каменя, їхніх імітацій у бетоні, штучному камені, гіпсі, кераміці; дуже рідко твори виконувалися в дорогому по тих часах матеріалі — бронзі.

Не викликає сумнівів той факт, що Домогацький і Булаковський вплинули на формування національної школи скульптури в Україні, зв'язок з якою, в свою чергу, залишив слід в їхній творчості, стилістично виявляючись у прихильності митців до лірико-медитативного декоративізму пластичного мислення в матеріалі,



Я. Ражба.
Проект пам'ятника Т. Шевченку. 1930. Гіпс



О. Ковальов.
Портрет М. Лисенка. 1947. Мармур



Б. Іванов.
Моряки. 1937. Гіпс

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 74



А. Чубін.
Ф. Дзержинський.
1946. Гіпс



П. Ульянов.
Комісар партизанського загону Руднєв.
1947. Мармур



Є. Фрідман.
Архітектор Заболотний.
1947. Бронза

а, отже, до естетики сецесії (яку Булаковський вивчав безпосередньо у Відні), і цей факт згодом дасть підстави упередженим заідеологізованим критикам звинувачувати скульпторів у салонній манірності.

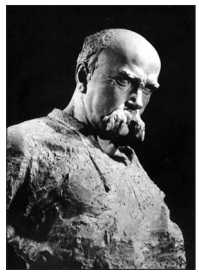
В. Домогацький в «Автобіографії», постійно нагадуючи своє українське походження та належність до елітних кіл, так згадував часи перебування в «Обществе русских скульпторов» (1925–1928): «В ОРС'і мені кинулося в очі, що я чимось суттєво відрізняюся від усіх (якщо брати мою скульптуру, зрозуміло, не з однієї тільки формальної сторони). Чим саме, важко сказати, але чинник неоднаковості мені ясний: це усе моє минуле життя з батьками й прадідами включно. Те, через що я почуваю себе серед власних колег завжди немов з іншої опери і що примушує мене любити їх теоретично і здалека. Мистецтво художника — це квінтесенція його життя, з усіма його досягненнями та провалами. Ви знайдете не тільки відображення його душі, але й фізичної його природи. Чи скульптури Вайнера, Сандомирської, Чайкова та інших не схожі на них самих...»[160]. Юрист за фахом, паралельно навчаючись у С. Волнухіна (1895–1902), С. Іванова (1903–1904), регулярно консультуючись із паризькими митцями, зокрема особисто спілкуючись з О. Роденом (1907), А. Бурделем й О. Архипенком (1912), численними польськими митцями — Домогацький остаточно відчуває себе скульптором, що «став на ноги», лише у 1916 р.[161] У цей рік він виконує мармуровий «Портрет Вл. Соловйова», що експонується на Виставці російських й польських митців; на виставку «Мир искусства» Домогацький готує «Портрет Р. Рачинського, та в цей же час усього за десять сеансів ліпить портрет Л. Шестова, і наступного 1917 року переводить його з певними змінами у мармур, нівелюючи імпресіоністичні ефекти «захоплення біблійною головою» філософа. Таким чином, 1916-м роком остаточно визначається прихильність Домогацького до неокласицистичних принципів, котрі пропагував А. Гільдебранд й ідеями якого захоплювались численні митці українсько-польських кіл. Тісні стосунки з ними скульптор постійно підтримував весь той час. Але у його творчості траплялися рецидиви експериментів О. Родена («Дівчина» 1916, «Жіночий торс» 1919 — де переплелися стилістичні риси модерну, імпресіонізму й символізму); або П. Трубецького («Жіноча постать з драпіровкою» 1917, портрет О. Лосєва 1918, «Лісовик, що кидає шишки» 1921 — в останньому, а скульптор виконав цикл казкових істот, знов лунає естетика модерну, збуджена уявою скульптора з підсвідомих глибин після тяжкої хвороби й голодування). Російський переклад книги Гільдебранда «Проблема форми в образотворчому мистецтві» (1893) був здійснений 1915 р., коли Східна Європа захоплювалась імпресіонізмом. Тому актуальність праці і вплив її на українську скульптуру відбувся із запізненням — у 1920–1930-х роках, добу постімпресіоністичної реакції. Її заклик до архітектонічної побудови творів, до вільної рубки з каменю, до широкого спектру проблем форми в скульптурі — був адаптованим із урахуванням попереднього досвіду імпресіонізму.

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 75

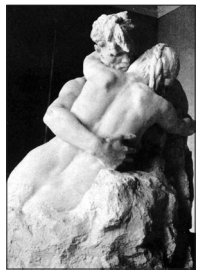
В такому симбіозі тенденція проіснувала в мистецтві України увесь період тоталітаризму, з деякими коректами натуралістично-позитивістської естетики. Проте тонке чуття міри ніколи не зраджувало Домогацькому. Він не впадав у натуралізм, утримуючи високий рівень ренесансної пластики і в класицизованих мармурах — «Автопортрет» 1923, «Жіночий торс» 1926, «Портрет сина» 1926, а також «Голова старого» (портрет В. Гадона — генерал-майора свити Миколи II) 1933[162]; і в збагачених «пластичним пленеризмом» бронзових творах — «Портрет Карла Маркса» 1931, «Портрет П. Міллера» 1933. У його творчості мають місце й ремінісценції композиційної схеми козацьких хрестів, поєднаної з поширеною у модерні «кулісністю» (наприклад, у надгробку О. Сумбатова-Южина, 1928).

Отже, поки працювали митці, які навчалися у кращих європейських художніх центрах, скульптура України мала змогу опиратися шкідливим тенденціям, що в 30-ті рр., на жаль, перемагають у творчій свідомості майстрів, особливо молодих випускників радянських вузів. Так, в українській скульптурі завершується переорієнтація мистецьких ідеалів відповідно до новосформованої ідеології радянського суспільства. Невпинної уніфікації творчості зазнали як старіші митці, що одержали професійну освіту до революції (Ф. Балавенський, І. Кавалеридзе, Г. Теннер, П. Мітковіцер, І. Севера, Б. Кратко, Л. Блох та ін.), так і молода генерація вихованців радянських учбових закладів (Ж. Діндо, М. Гельман, М. Панасюк, А. Писаренко, М. Лисенко, Л. Муравін, І. Макагон, О. Кудрявцева, Г. Пивоваров, Б. Іванов, Ю. Білостоцький, Г. Петрашевич та багато інших).

Між тим, про те, що українська пластика вперто супротивилась ідеологічному пресингу та процесам знеособлення формотворчих принципів, говорить тон занепокоєння офіційної критики, коли згадувались чи аналізувались ті роки. Наприклад, А. Німенко, аспірант М. Лисенко, при захисті кандидатської дисертації 1955 року, так сформулював тогочасну ситуацію в українській школі скульптури: «Розглядаючи твори, що експонувались на першій (1927), другій (1928), третій (1930), четвертій (1931), п'ятій (1933), шостій (1935) і сьомій (1937) українських художніх виставках в Харкові, Києві, а також на всесоюзних художніх виставках у Москві: «XV років РККА» (1934), «XX років РККА та Військово-Морського флоту» (1938), «Індустрія соціалізму» (1939), слід визнати, що головною задачею художників у період соціалістичної індустріалізації та колективізації країни була боротьба за подолання формалістичних впливів і оволодіння новим методом зображення дійсності, методом соціалістичного реалізму, котрий вимагав від митців створення правдивих творів, що відображають героїчний пафос соціалістичного будівництва та мають силу ідейно-виховного впливу на широкі маси»[163].



М. Лисенко.
Т. Шевченко.
1945. Гіпс



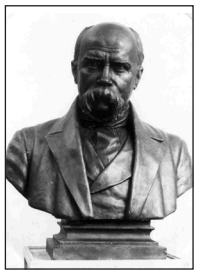
М. Лисенко.
Вірність.
1945–1947



В. Мухін.
Тов. Сталін, Ворошилов, Будьонний на Південному фронті 1919 р.
Дипломна робота.
1938. Гіпс

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 76

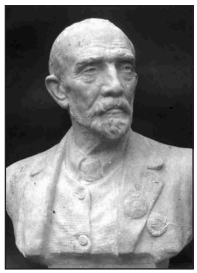
СКУЛЬПТУРА ПЕРІОДУ ПЕРЕДВОЄННОГО ЗМІЦНЕННЯ ТОТАЛІТАРНОЇ СИСТЕМИ



М. Ковтун.
Портрет Т. Г. Шевченка. 1953. Гіпс тон



Г. Масальська.
Молодий лікар. (О. І. Яхонтова). 1954. Гіпс



М. Морозов.
Портрет Мічуріна. 1949. Мармур

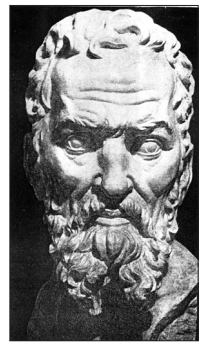
Українська скульптура передвоєнного десятиріччя розвивалася відповідно до головних принципів образотворення, визначених Першим Всесоюзним з'їздом письменників (1934), що сформулював нормативні критерії єдиного «творчого» методу соціалістичного реалізму, остаточне затвердження яких було декларовано Першим з'їздом радянських художників України в 1938 р. Провідною темою ідеологічно заангажованої скульптури стає «радянський народ, радянська людина — будівник нового життя, творець, полум'яний патріот соціалістичної Вітчизни»[1]. Відтак, крилата фраза тих років про те, що скульптура є живим літописом радянської історії, виправдовує себе дотепер, адже пластика фіксує етапи формування офіційної міфології тоталітаризму. З. Чернова справедливо наголошує: «Оскільки провідною функцією мистецтва «нового типу» мусило бути не пізнання глибин життя, а маніпулювання масовою свідомістю, унікальний професіональний апарат художника стає майже непотрібним... Постать художника-творця — у 1930-ті роки фактично — постать «загублена». ...В атмосфері «вождізму» й суворої соціальної ієрархії «люди: маси, кадри, вожді», художнику не можна було надавати права суперечити з вождем з приводу впливу на «масу», художник повинен був показувати те, що бачить вождь, і саме так, як той розуміє дійсність. Все це знайшло повний і довершений вислід в «уніфікації тематики та способів зображення» у художній творчості»[2].

Партійно-ідеологічна «єдина лінія» контролю за мистецтвом не сприяла розвою станково-камерних, лірико-інтимних форм скульптури, пов'язаних із індивідуалістичним мисленням митця, героєю твору. Ледь розпочатий у 20-х, розвиток портретного жанру поступається місцем композиційній скульптурі, монументальним формам. Тлумачення офіційним мистецтвознавством ситуації як «величезного кроку вперед завдяки успіхам соцбудівництва» досить красномовно викриває вимушений конформізм: «Саме життя поставило перед скульпторами завдання розширити коло тем й жанрів, поглибити їхнє втілення у мистецтві. В ті роки на перше місце була висунута монументально-декоративна скульптура, необхідна у мистецькому оформленні міст й колгоспів України. Портретна скульптура не займала ведучого положення. Перед українськими скульпторами стояло завдання багатобічного відображення духовного змісту радянської людини. Це вимагало подальшого вдосконалення майстерності, подальшого вивчення життя народу, його праці, його побуту»[3]. Цю міфологему в скульптурі обслуговували традиції ренесансного

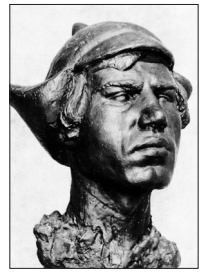
Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 77

й репрезентативно-академічного мистецтва, реалістичного в першу чергу. Але оскільки держава відмовила митцю в праві на індивідуально-свідому творчість, скульптура поступово опиняється у полоні регресивних тенденцій — змістовно порожнього натуралізму, тиражування ідейно-композиційних кліше, що фактично відповідали параметрам маскультури. Цьому сприяла боротьба за викорінення т.зв. формалістичних тенденцій — «бойчукізму», «буржуазно-націоналістичних» спрямувань таких угруповань, як АРМУ, ОСМУ, ОММУ. «Слід зазначити, що на ранньому етапі розвитку української радянської скульптури, — пише А. Німенко, — багатьом митцям часто ще не вдавалося правдиво, в реалістично доступній формі втілити образи історичних діячів, героїв революційних рухів та героїв соціалістичного будівництва. Нерідко монументалізм розумівся скульпторами, як спрощення чи стилізаторство художньої форми, як схематична, абстрактно-алегорична трактовка людини в мистецтві. Зразки такого підходу надають роботи скульпторів Б. Кратко — пам'ятник Леніну в Харкові (1920), І. Кавалерідзе — пам'ятники Артему (Сергєєву) в Бахмуті (1924) й Шевченку в Полтаві (1926), «Голова негра» (1928) — П. Мітковецера, Ж. Діндо — «Делегатка» (1929), О. Кудрявцевої — «Вперед» (Колгоспниця). Значний формалістичний і, зокрема, імпресіоністичний вплив проявився у низці робіт інших скульпторів. Відтак шлях окремих українських скульпторів до реалізму був пов'язаний із критичним переглядом митцями власних неправильних творчих позицій. Велику допомогу щодо цього виявила Комуністична партія, яка щоденно спрямовує радянське образотворче мистецтво шляхом соціалістичного реалізму»[4]. Саме у пособництві «бойчукістам» та шпигунстві був звинувачений Б. Кратко[5] — ректор Київського художнього інституту (1934–1936), талановитий учень К. Дуніковського, репресований 1937 р. Б. Кратко у засланні в Туркменії та під час заповнення автобіографічних документів буде згадувати, глибоко ховаючи істину, адже паралельно з цими сумними подіями друзями митця було порушено клопотання про його реабілітацію: «В Києві на той час... відкрили Академію мистецтв, і мені ЦК партії запропонував влаштувати в цьому закладі факультет скульптури. Директором був І. Врона, не художник за фахом, а людина, міркуюча про мистецтво. Можна казати, що тому там панувала нескінченна боротьба між професорами різних течій і учбових програм. У Врони не було марксистських установок, щодо мистецтва соціалістичного реалізму. Запрошені викладачі скрізь були формалістами, що віддавали перевагу напрямкам упадницького мистецтва. Втім, на скульптурному факультеті мені вдалося встановити добрий стан й впровадити методи реалістичного мистецтва, які згодом були упорядковані в Програму по скульптурі, прийнятою Москвою для всіх художніх вузів Союзу»[6].

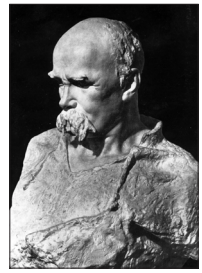
Марксистська теза про пролетарське суспільство, в якому немає класових конфліктів, призводить на ґрунті пластики до без-



Л. Блох.
Мікеланджело.
1939. Гіпс



Б. Кратко.
Червоноармієць.
1924. Гіпс



М. Лисенко.
Т. Г. Шевченко.
1947. Гіпс

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 78



І. Кавалерідзе.
Проект пам'ятника О. Дундичу для Рівного. 1947 р. Гіпс



І. Кавалерідзе.
Запорожець на коні. 1943–1944. Віск



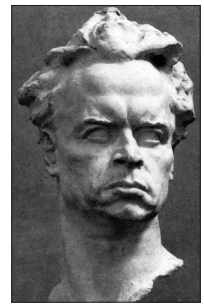
А. Страхов.
О. С. Пушкін. Модель пам'ятника. 1937. Гіпс

проблемних гіпертрофовано оптимістичних і однозначних дидактико-декларативних образних схем. У портретній галузі перед війною митці за партійними вказівками вирішували завдання образно-пластичного «узагальнення». Те ж стосувалося й композиційної скульптури. До того ж, інтер'єрні простори радянської архітектури в дусі «сталінського ампіру» були розраховані на повнофігурні групові композиції, пластика яких мусила відповідати офіційному стилю тоталітаризму — «радянському класицизму»[7]. Певна динаміка стилю простежується у трансформації ренесансних принципів жваво-рухомих образно-композиційних схем, що зберігають подих гуманістичних ідей, до важкого, застиглого у театральній патетиці монументалізму. Перший варіант демонструють горельєфи Я. Ражби, виконані для Дніпропетровського Робітничого театру («З поля» 1937), де скульптор на високопрофесійному рівні синтезує м'який пластичний малюнок Рафаеля і Енгра з бароковим динамізмом пластики, особливо в елементах одягу; а також портрети І. Макогона, учня І. Севери, енергійно-емоційна манера ліплення якого перетинається з толерантним узагальненням форм («Мрія» 1934, «Портрет художника І. І. Северина» 1935, «Портрет І. М. Севери» 1937). На думку багатьох дослідників феномену соцреалізму в Україні, з барокової традиції абсорбується національним варіантом радянського мистецтва імперсональна, позаособистісна репрезентативність художніх структур, театралізована ілюстративність, великий розмір та пріоритетність правдоподібно міфологізованого мистецького вислову над реальною конкретикою дійсності[8]. Так, логічно очікуваним апофеозом другої стадії «радянського класицизму» — важкого «сталінського ампіру» — стало оформлення 1939 р. павільйону України на Всесоюзній сільськогосподарській виставці, де, зокрема, експонувались багатофігурні групи бригади скульпторів: Є. Белостоцького, Ю. Фрідмана, Г. Пивоварова.

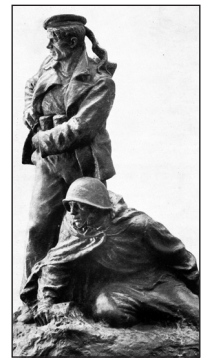
Радянська критика цілком справедливо констатувала: «Саме у 1930-ті роки з новою силою стверджується роль пам'ятника як ідейно-художнього, смислового, композиційного центру міської забудови»[9]. Згідно ленінського плану монументальної пропаганди продовжують оголошувати конкурси. Так, після того, як 1929 р. не було визначено кращий проект пам'ятника Т. Г. Шевченку для Харкова, а другий конкурс 1930 р. також на дав результатів, через три роки знов оголошено Всесоюзний конкурс, але не тільки на пам'ятник для Харкова, але й для Канева тощо. В рік, коли Україна переживала тяжкий голодомор, багато українських скульпторів вважали за обов'язок взяти участь у конкурсі, серед них були: Б. Кратко, Ж. Діндо, Л. Блох, І. Кавалерідзе, М. Гельман, О. Кудрявцева, Л. Муравін, Я. Ражба, М. Новосельський. А. Писаренко, П. Мітковіцер. Серед російських скульпторів проекти надіслали В. Мухіна, С. Меркуров; у конкурсі також прийняв участь Й. Чайков, який у 30-х мешкав у Москві. Журі визнало кращим проект відомого «ахррівця» — М. Манізера й архітектора Й. Лонгбарда: 1935 р.

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 79

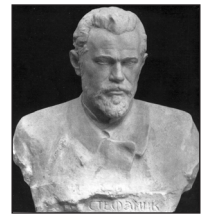
в Харкові пам'ятник було урочисто відкрито. Пріоритетною, між тим, була не мистецька вартість проекту, але ідеологічно-пропагандистська надійність самого автора. Це принесло скульптору чимало хвилювань, як засвідчував Л. Молодожанін, що навчався тоді у Манізера і допомагав йому[10]. Але пам'ятник ще зберігав ремінісценції пошуків 20-х: архітектурна частина його віддзеркалює авангардно-конструктивістське рішення за типом «архітектонів» Малевича (тоді чимало архітекторів, зокрема Б. Іофан, І. Посохін, В. Щуко, Я. Чернихов, апробували вертикально чи спірально наростаючий ритм пілонів у багатьох проектах, наприклад, Московського Палацу Рад). Компромісне наслідування офіційним мистецтвом здобутків авангарду критика схвалює і проект вважається «новаторським». Проте пластична частина пам'ятника віддзеркалює зовсім іншу тенденцію — суцільну відповідність вимогам єдиного методу: оповідальна образно-композиційна структура розрахована на те, щоб бути «зрозумілою мільйонам»; академічна пластика втрачає живий зв'язок із натурою, широкою палітрою емоційно-психологічних станів, переживань індивідуальності. Уніфікації підлягали національна форма і національна ідея образотворення. Порушення встановлених нормативів таврувалося як вияв «буржуазного націоналізму» і підлягало викоріненню. За цих умов «новаційність» проекту Манізера-Лонгбарда містилася саме у тому, що тут вперше чітко маніфестувався «радянський класицизм» — «великий стиль доби», тобто взірець «як треба» робити скульптуру, «яка» ідеологічно дієва скульптура потрібна державі, партії, народу. Офіційна критика констатує: «Чітка логіка задуму, велич ідей, втілених у монументах, їх бездоганна реалістична пластична форма, до кінця продумане композиційне вирішення ставлять роботи М. Манізера в число класичних творів української монументальної пластики. Вони свідчать: скульптура оволоділа ідеями свого часу і необхідною художньою мовою для їх втілення»[11]. Сучасний погляд на харківський пам'ятник у контексті монументальної скульптури часів тоталітаризму виявляє акцентованим зовсім не образ поета-бунтаря, як символу народної туги за волею, але викриває більш важливий в програмі твору змістовий аспект — партійно-ідеологічний тріумф радянської влади (адже «народ і партія — єдині»), відтак — політичну заангажованість скульптури. Постаті комсомолки, шахтаря, селянина-колгоспника — персоніфікують диктатуру нової влади, що нашарувалася на образ улюбленого українцями поета. Його постать, його надбання віншують тоталітарний підмур міфологізованої системи, ніби на доказ того, що саме про таку волю й мету національного розквіту мріяв Шевченко. Насправді, тут дуже тонко здійснювалася підміна істинного змісту історії державним міфом, адже не про свободу в тоталітарній державі мріяв поет та співав думи народ. Однак у кожній республіці влада, суворо дозуючи національне почуття, визначила свого кумира — національного героя: в Казахстані — Амангельди Іманов, в Грузії — Шота Руставелі, в Узбеки-



Г. Пивоваров.
Портрет кінорежисера О. Довженка. 1940. Гіпс



М. Гельман.
Фашисти тут не пройдуть. 1947. Гіпс



І. Севера.
Портрет В. Стефаника. 1949. Гіпс

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 80



А. Арендт.
Портрет дівчини.
1935. Гіпс



В. Зноба.
Устим Кармелюк.
1972. Дерево



Б. Іванов.
Кочегар.
1930. Гіпс

стані — Алішер Навої, в Росії — Пушкін. Герменевтика образу цих героїв була наскрізь тоталітарною, за схемою мало чим відрізняючись від культу особистості Сталіна. Тому справедливим є твердження українсько-радянського критика В. Павлова, що: «робота М. Манізера мала принципове значення для подальшого розвитку української, та, зрештою, не тільки української скульптури наступних десятиріч. Його підхід до проблем монументальної пластики, розуміння форми стали своєрідною нормою, яку наслідували покоління скульпторів 1930–1940-х років»[12].

З цього випливають мотиви, з яких був відхилений проект пам'ятника та оформлення Чернечої гори в Каневі спочатку у розробці Б. Кратка, а потім — архітектора В. Кричевського і скульптора В. Климова, незважаючи на те, що архітектура проекту цілком відповідала класицистичним вимогам, а скульптура була задумана за модою тих часів гігантського розміру — 24 метри. З точки зору політичної благонадійності й взірцевості творчість та особи авторів, які, свого часу, віддали данину модерністським засобам моделювання, не вважалися керівними структурами гідними перемоги. Тому їхні проекти були визначені формалістично-націоналістичними, а на Чернечій горі встановлений пам'ятник М. Манізера, творчий шлях якого бездоганно вкладався в академічно-реалістичні рамки (архітектурну частину розробив Є. Левінсон). Був тут й інший політичний аспект: «Український народ почав споруджувати сучасний Шевченківський меморіал в Каневі у найтрагічніші для нього роки голодомору, штучно створеного тогочасною тоталітарною державою. ...Влітку 1933 року люди простували на Тарасову гору на спорудження духовного храму нашого народу — Національного Музею-Пам'ятника, щоб «не померти з голоду і заробити баланду і два фунти хліба»[13].

Київський пам'ятник Шевченку М. Манізера, відкритий 1939 р., значно камерніший, порівняно зі столичним та канівським, і сприймається вдалішим. Тут не відчувається помпезного пафосу здійснення політичних мрій, викривлених державними ідеологами. Пам'ятник оминув дидактичну декларативність, будучи замкнутий за силуетом, інтравертним за індивідуальним психоемоційним станом душі герою. Таке рішення ближче до класичної традиції монументального мистецтва минулого століття, і тому пам'ятник в оточенні затишного парку сприймається в інтимно-ліричному ключі[14].

Відтак, «взірцевою» була обрана апробована часом «музейна» «класична» пластика, яка в історії зарекомендувала себе гуманістичним висококультурним мистецтвом прогресивно-розвинутої держави: «Класика доби Відродження, майстрів живопису XVII ст., творчість вітчизняних реалістів XIX ст. вважалися не тільки абсолютно культурною цінністю, але й особливою цінністю для конкретної художньої практики соціалістичного реалізму», що дозволяло «спиратися на вже реально засвоєну масами естетику при маніпулюванні масовою свідомістю. До числа подібної «суперкласики»

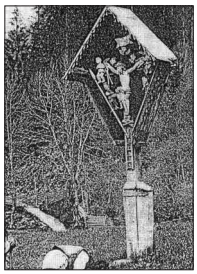
Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 81

залучалося й народне мистецтво»[15]. Але народне мистецтво і мистецтво «старих майстрів» тлумачилося надто спрощено, редукціоністично, з одночасним нівелюванням радикально розпочатих українськими митцями пошуків першої третини XX ст. Показовими тут є спогади О. Ковальова для офіційної історії, що мають упереджену оцінку подій на користь державної доктрини: склавши іспити у Київський художній інститут 1935 р., «працюючи перший рік і другий під керівництвом т. Климова, я був страшенно незадоволений методами викладання, а тільки на третій рік навчання попав до професора Б. М. Кратко, котрому багато зобов'язаний»[16]. Диплом Ковальов виконував у Москві, де йому особисто позував О. Стаханов, а в Києві він завершує роботу над двометровою постаттю новатора, яку планувалося експонувати на виставці «Ленін-Сталін і Україна» (скульптура отримала високу відзнаку від московської комісії). Добре засвоєна класицистична манера формотворення дозволяє отримати ще не дипломованому митцю замовлення «Бюста П. І. Чайковського» для концертного залу Київської консерваторії.

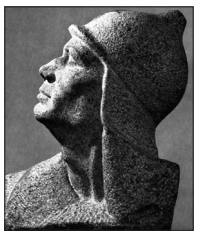
І все ж митці шукали компромісних рішень між високопрофесійною культурою та ідеологічною заангажованістю. Наприклад, вдалого балансу добився Г. Теннер, скориставшись досвідом, набутим у Петербурзькій Академії мистецтв, у своїй роботі (1938 р.) над класицистичною кінною постаттю К. Ворошилова, синтезуючи у статуї жорстку, з відверто театральним позуванням, римську схему художньо-образної структури та пом'якшену ренесансну пластику, сповнену узагальнень і світлотіньових, ледь помітних, толерантних ефектів моделювання. Досить ризикований завуальований компроміс був високо оцінений критикою і партійним керівництвом, так що кінна композиція зайняла почесне місце 1939 р. в Парку культури ім. М. Горького в Москві під час урочистого проходження Всесоюзної ювілейної виставки з нагоди 60-річчя від дня народження К. Ворошилова. (Цю скульптуру, цілком вірогідно, Ворошилов міг нагородити своєю улюбленою дефініцією в дусі негативної антропології тоталітаризму, назвавши її «анафемськи талановитою», терміном, яким він оцінював лише те, що йому дійсно дуже подобалося, — про це свідчить І. Андронніков). Утім, «одеський період» творчості Теннера, якого з 1932 р. запрошують в Одеський художній інститут на викладацьку посаду, відрізняється відповідністю офіційній естетиці. Він створює впродовж 30-х рр. портрети Герцена, Бакуніна, Плеханова, Лаврова — усі вони придбані Дніпропетровським художнім музеєм; випробовує новий пластичний матеріал, вивчаючи його пластичні якості — майоліку, у якій створює «Бюст С. Халтуріна» (1935), композицію «Вівчарня» (1935). Але гіпс залишається основним матеріалом, в якому Теннер створює «Студента-корейця» (1934), «Відпочинок» (1934), «Ранкову зарядку» (1935), «Портрет Шовкуненко» (1935). Для масового тиражування скульптор виконує постать «Дискобола» (1933), як сувенірну порцелянову статуетку, відіслану на паризьку виставку — зменшений



Хрест придорожній. Фундатори — Євстахій і Марія Міляничі. Щавник-Злоцьке, вой. Сонч, 1924 р.



Гуцульщина. Придорожній хрест. 1920-ті роки



П. Ульянов. *Будьонівець. 1934. Граніт*

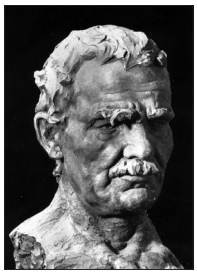
Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 82



В. Мухін.
В. Федченко. Пам'ятник на могилі офіцерів, загиблих за звільнення міста Ворошиловград. 1943 р.



Л. Блох.
Казашка Катя. 1941–1942. Пластилін



І. Макогон.
Портрет художника І. Северина. 1937. Теракота

варіант кінної постаті К. Ворошилова (1937) та жіночий торс (1938). На початок 1940–1941 рр. Теннер створює портретний цикл воєнних діячів, зокрема Жукова, Гусєва, Черних та ін. З точки зору офіційної критики «твори Теннера цього часу вже зовсім вільні від рис схематизму, властивого його окремим роботам дніпропетровського періоду, вони виразно реалістичні і завдяки досконалому знанню анатомії відзначаються пластичністю та чіткою виразністю форми»[17].

Ідея синтезу архітектури і монументально-декоративної скульптури, як її тлумачила офіційна естетика у 30 рр., втілювалася під час виконання в Україні партійної настанови «Про реконструкцію старих міст і будівництво нових промислових та адміністративних центрів» (1931). Багато скульпторів упродовж 30-х рр. працювало у Дніпропетровську, де йшло «народне будівництво»: оформлювалися Палац культури, Робітничий і оперний театри, універмаг та інші будівлі. Поряд з І. Матвієнко, яка виконувала серію барельєфів для Палацу культури та оперного театру («Муза скульптури», «Поезія», «Спів», «Живопис», а також постать «Татарина»), працюють Я. Ражба, котрий створив 1937 р. для Робітничого театру горельєфи «Вихідний день», «Трактористи», «З поля»; І. Мельгунова, яка прикрасила фасад оперного театру постаттю «Циганки», а для універмагу виконала рельєф «Текстильниця» (1939); О. Кудрявцева, що розробила для парку відпочинку ім. Калова фонтанну групу «Танок» та багато інших митців.

1935 р. був оголошений закритий конкурс на пам'ятник В. Леніну для Дніпропетровська, в якому прийняли участь відомі українські майстри, такі як Л. Муравін, М. Лисенко, Б. Іванов. Жоден із проектів не задовольнив ідеологічно упереджене журі конкурсу.

У другій половині 1930-х рр., приймаючи участь в архітектурно-пластичному оформленні Луганського (на той час м. Сталіно)[18] кінотеатру, розпочала творчу діяльність Т. Стась-Склярська, що з 1926 по 1932 рр. навчалася у мистецькій студії Бернадського від Одеського художнього інституту. Вона виконує для Одеського парку відпочинку ім. Т. Шевченка статую «Воротаря» (2,70 м; 1936), прийняту для масового тиражування в МОСХ; для іншого парку Одеси — Іллічівського — «Льотчицю з сином» (2,85 м; 1938), що також була прийнята для розповсюдження скульптурними майстернями, зокрема у московському парку культури і відпочину ім. М. Горького, після того, як отримала високу оцінку на виставці українських художників в Москві 1938 р. Для Одеського архітектурного училища нею зроблена постать «Товариш Ворошилов» (1937). Педантичне виконання скульпторкою усіх норм соцреалістичного методу у творчій діяльності, впливає на лояльне ставлення до її особи з боку державно-партійного керівництва, так що для виставки у Третьяковській галереї «Сталін і люди сталінської доби» їй замовляють «Бюст товариша Кагановича», який планувався для масового тиражування, що не було здійснено через війну.

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 83

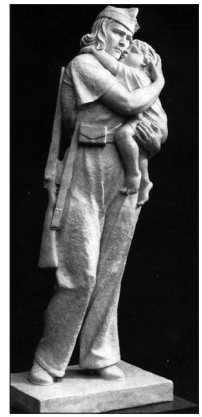
Головні ж сили українських пластиків були сконцентровані на оновленні столиці України Харкові. З 1936 р. тут розпочалися художні роботи по оформленню харківського Палацу піонерів, де прийняли участь (здебільшого для демонстрування власної політичної активності) багато українських скульпторів. Але найвідповідальніше завдання було доручене митцю старшого покоління — Й. Рику. Йому належало прикрасити екстер'єри Палацу величезними барельєфами вождів держави «Ленін» й «Сталін», та груповим барельєфом «Маркс-Енгельс-Ленін-Сталін»; а інтер'єри — парними жанровими барельєфами «Веселі жовтенята», «Зимовий спорт молоді»; крім того, виконати станкову композицію «Хлопчик із гроном» та 2,5-метрову постать «Піонера» (1936). Парну до нього постать «Піонерки» виконувала І. Матвієнко, авторка відомої у ті часи монументально-декоративної постаті червоноармійця «На варті», встановленого в столиці на Сергієвській площі.

У другій половині 30-х рр. працю у скульптурно-монументальних майстернях поєднує із навчанням у Харківському художньому інституті Л. Твердянська. Нею створені для масового тиражування скульптурні композиції фонтану «Пустуни» (1936 р., його встановлено не лише в Харкові, але й у Сімферополі, Боржомі, Кисловодську, Тулі) та фонтану «Шибеники» (1938), який разом із групою «Діти з собачкою» були встановлені у харківському саду «Металіст».

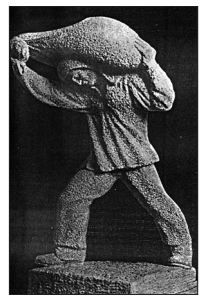
З 1933 р. постійно звертається до скульптури відомий графік Страхов (А. Й. Брацлавський), беручи участь у конкурсах на пам'ятник Шевченку, Тевелєву в Харкові та оформленні площі біля Палацу піонерів. 1937 р. за дорученням Уряду УРСР Страхов споруджує для пам'ятника О. Пушкіну в Києві постать поета у 5,5 метрів заввишки (вона була готова для відливу у бронзі в 1941 р. і схвалена комісією). Однак під час окупації постать була розбита.

Ще під час навчання (1924–1928) у Харківському художньому інституті у проф. Л. Блох, Я. Ражба працював над скульптурним оздобленням фасадів та інтер'єрів громадських будинків Харкова. Він виконував барельєфи для Інституту ветеринарії, робітничих клубів, а також скульптурно-декоративні роботи з оформлення революційних свят в Харкові. Так, маючи чималий мистецький досвід у галузі архітектурно-скульптурного синтезу, Я. Ражба приступає до виконання у 1930–1935 рр. барельєфів для Будинку Санітарної Культури, Музею Охорони материнства, 1935 р. — для Харківського зоопарку виконує фонтан, а для тиражування в парках відпочинку в Україні — двометрову постать «Тенісистки».

До архітектурно-скульптурних робіт у Харкові підключається з 1930 року Л. Муравін. Він створює для Республіканського клубу робітників харчової промисловості барельєф «Індустріалізація» (1930), а барельєф «Червоноармієць» (1932) відзначений був на IV Всеукраїнській художній виставці. Останній встановлено у Всеукраїнському Будинку Червоної Армії у Харкові. Саме тут у 1934 р. Л. Муравін об'єднується з М. Лисенком у славетну «Першу бригаду



Г. Петрашевич.
Іспанка-партизанка.
1937. Гіпс



С. Булаковський.
Вантажник.
1932–1933.
Штучний камінь



С. Литвиненко.
«За неї Господа молимо»
1943. Гіпс

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 84

скульпторів», творчий тандем яких проіснував понад десять років. Однією з перших спільних робіт (після пам'ятника Леніну для Дніпропетровська) був, затверджений на закритому конкурсі та відкритий 8 листопада 1936 р. в Миколаєві, обеліск 61 комунару, розстріляним білогвардійцями 1919 р. в цьому місті. Обеліск увінчувала двохфігурна бронзова композиція, де поранений боєць передає прапор товаришу (загальна висота з пілоном — 15 метрів); на п'єдесталі містилися чотири сюжетних барельєфи. У тому ж таки 1936 р. їхній спільний проект пам'ятника звільнення Києва від білополяків був визнаний кращим. Він планувався у вигляді 27-метрового обеліска з кінною статуєю. Але за тодішніх умов такий грандіозний проект виконати було неможливо, через те він лишився нездійсненим. Успіх цієї творчої бригади був таким гучним, що митцям 1937 р. замовляють для Центрального музею В. Леніна в Москві велику п'ятифігурну композицію «В. І. Ленін і Й. В. Сталін — керівники Жовтневого штурму», копії з якої розсилають до Тбіліської та Ленінградської філії музею. Після цього дуже серйозного випробування скульпторів запрошують до участі в закритому конкурсі на оформлення Радянського павільйону на Міжнародної виставці у Нью-Йорку, що відбулася 1939 р. Цілком зрозумілою є велика відповідальність, покладена на митців, які репрезентували власними творами обличчя держави, її систему та успіхи. Але для них головним було те, що тільки успіх роботи гарантував їм подальше життя і творчу діяльність у тоталітарній країні. Скульптори зробили дві великі групи 5,5 метрів, кожна з металізованого цементу (бронзо-бетон): «Героїка громадянської війни» та «Героїка соціалістичного будівництва», які фланкували вхід до павільйону, акцентованого двома пілонами (арх. Б. Іофан, К. Алабян)[19]. У той же час, ці групи були дубльовані в меншому розмірі для Радянського посольства у Вашингтоні (розміром в 1,5 натури). Отже, після повернення із США (від групи їздив тільки Л. Муравін) уславлена бригада скульпторів мала величезне навантаження через незчисленні проекти пам'ятників, які так і не були здійснені (Котовському, Щорсу, Героям Перекопу, для московського метрополітену на ст. «Спартак» — 14 статуй рабів Риму та ін.) Тільки один пам'ятник встигли зробити й відкрити — Пам'ятник Герою Радянського Союзу Поліні Осипенко (червень 1941 р., на батьківщині льотчиці у Бердянську (Осипенко).

Оскільки розмах архітектурного будівництва потребував великого обсягу робіт скульптурно-декоративного оформлення, зробленого в найкоротші терміни, то скульптори все частіше створювали творчі бригади для виконання монументальних робіт. Така колективна творчість, котру схвалювало партійне й державне керівництво, декларувала ідейну перемогу єдиного методу над суб'єктивістськими інтенціями митців 20-х років.

Ще 1932 р. бригадним способом був встановлений пам'ятник Щорсу в Житомирі, де своєрідному мистецько-світоглядному перевихованню підлягали троє авторів: Б. Кратко, М. Гельман і П. Ульянов.

1936 р. виникає ще один творчий колектив — Ю. Білостоцький, Є. Фрідман і Г. Пивоваров, першою спільною працею яких стала скульптурна композиція «В. І. Ленін і Й. В. Сталін в Горках» (1935), що зазнала численного тиражування і репродукування у пресі. Надалі група отримує багато державних замовлень. 1936 р. вони виконують пам'ятник комсомольцям Трипілля, що складався з п'яти бронзових горельєфів на тему життя і загибелі героїв; 1937 — пам'ятник С. Орджонікідзе для заводу «Ленкузня»; 1938 — монументально-декоративну статую «К. Ворошилов». З 1939 р. митцям доручають оформлення Українського павільйону на Всесоюзній сільськогосподарській виставці в Москві. Для цього ними створені фланкуючі вхід до павільйону дві групи — «Стахановці промисловості» (інша назва «Передовики соціалістичної індустрії») та «Стахановці сільського господарства» (інша назва «Передовики сільського господарства»), а також

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 85

монументальний барельєф «Ленін-Сталін» та горельєф «Старе і нове сільське господарство» (15 м^2) для інтер'єру павільйону.

Аналізуючи пластичне оформлення цієї відомої виставки, як і інших споруд того часу, слід мати на увазі, що театралізована неправдива показовість образів, існування яких у мистецькому просторі не підтверджувалося дійсністю, зайва деталізація, перезавантажений антураж, спрямовані на переконання глядача у правдивості ілюзії, — така пластична мова пов'язувалась не із втратою митцями почуття міри. Відомий радянський критик В. Павлов критикує оформлення інтер'єрів виставки, де скульптура займає «кожне вільне місце: статуї були встановлені біля входів у павільйони, біля переходів із залу до залу. Зовнішні й внутрішні стіни буквально валилися під тягарем рельєфів, що зображували атрибути достатку»[20]. Між тим, не можна забувати, що саме такою була керівна вказівка часто зовсім некомпетентних у питаннях мистецтва партійних чинів та інструкторів, і цій програмі мусили підкорятися митці, приховуючи власну незгоду і роздратованість. Отже, відсутність внутрішньої культури і мистецького такту в розв'язанні проблем синтезу архітектури й скульптури обумовлено в добу затвердження тоталітарної системи не малообізнаністю українських скульпторів, але міфологемою й нормативністю офіційного мистецтва, «зрозумілого мільйонам», в якому домінувала ідея тріумфу благополуччя і щастя радянської людини у народній державі. Держапарат і Наркомос пильну увагу приділяли проблемі «поглиблення» і «подальшого розвою» реалістичних засобів виразу монументальної та станкової скульптури, одночасно рішуче виступаючи проти будь яких проявів «національно-буржуазного формалізму». Дуже показовим у цьому аспекті є зауваження Б. Бутник-Сіверського щодо творчості Л. Муравіна: «Широкої популярності його роботи набувають в 1935 р., коли він експонує на VI виставці статую О. С. Пушкіну, зроблену в манері російського класицизму, за яку йому присуджено першу премію. Хоча робота ця і хибує на певні недоліки в розкритті образу поета, але саме використання в ній методу російської школи класицизму, відіграло в скульптурі на той час значну позитивну роль»[21]. Безкомпромісний наступ на будь-які елементи модерністського пластичного виразу, зокрема імпресіоністичну вільність ліплення форм, конструктивістську узагальненість моделювання творів, тоталітарна система проводить радикально — з хвилею масових репресій від 1937 р. У пресі розгорнута велика кампанія проти деформацій у мистецтві, що, буцімто, не мали нічого спільного із життєво-правдивим відображенням революційних досягнень у радянської державі. Так, програмними, офіційно замовленими партійними керівниками публікаціями на той час були статті Л. Муравіна, М. Гельмана «До питання про деформації в монументальній пластиці», «Молоді кадри скульпторів», де всілякі декоративні прийоми, пластичні узагальнення й акценти, відступи від натури на користь образно-емоційної виразності художньої структури оголошувалися хибними і ворожими принципам партійності та народності радянського мистецтва[22]. Крім того, дуже важливими були з ідеологічно-виховної точки зору публічні розкаяння митців, які в минулому віддали данину модерністським пошукам. Симптоматичним для 1930-х рр. був факт остаточного звільнення М. Гельмана від впливу «ворожих», т. зв. «формалістичних буржуазно-націоналістичних» тенденцій, що дало йому змогу 1939 р. здобути звання професора скульптури Київського художнього інституту, де він працював з 1926 р. Вимушений компроміс у творчості (до війни Гельман працював, головним чином, над портретною галереєю сучасників) рятує митця від фізичного знищення та від нескінченних принизливих масових обговорень особистої справи як «неблагонадійного» (або «ворога народу»), через які пройшов його вчитель О. Матвєєв (викладач Ленінградської Академії мистецтв) і якого у 40-х рр. все ж таки звільнили з посади разом із О. Осьмьоркіним та М. Бернштейном. У 30-х Гельман виконує широко

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 86

відому композицію «На кордоні» (1937), що підтримувала офіційно розроблений міф (фактично, ідеологічну тактику) пильної уваги радянських громадян до будь-яких ворожих диверсій. Також створює портрети й композиції «Будьонівець» (1935), «Колгоспник» (1936), «Піонервожата» (1939), «Інженер-винахідник Краківський» (1936), «Народний артист РСФСР В. Топорков» (1936), «Портрет артистки В. Бендіної» (1939), «Т. Шевченко» (1939) та ін.

Створення Спілки художників України дозволило контролювати діяльність скульпторів, інтегруючи партійно-ідеологічну політику у творчість митців. «Бути членом створеної Спілки та водночас розраховувати на державну підтримку «з центру» — при повній неможливості іншої — мав змогу тільки митець, що постійно демонстрував «активність у соціалістичному будівництві тощо», а саме — демонстрував її перед тим, хто повинен був її помітити та оцінити, тобто — у зрозумілій останньому та ухваленій ним нормі. Проблема «художник — глядач» поступово перетворюється на іншу — «художник — вождь»[23]. Спілка при цьому уособлювала персону останнього.

Як змінюється під тиском єдиного методу творча індивідуальність митця, помітно на прикладі творів Л. Блох. Її пластична манера штучно спрощується майже до натуралізму. Зникає тонка вібрація м'яких переходів однієї площини в іншу, розмаїття душевних станів-настроїв змінює суворий психологізм. Талановита учениця Родена була змушена відмовитися від т.зв. формалістичних засобів роденівського імпресіонізму в пластиці, затверджуючи принципи соцреалізму в портретах Горького, Мікеланджело (1938–1939), у пам'ятнику Короленку для Полтави (1940), де її творча манера вже характеризувалась критикою як «дещо сухувата»[24].

Вихованка Л. Блох — І. Матвієнко, яка також навчалася у московській скульптурній студії АХРР, розробляє у 30-х рр. багато рельєфів для Дніпропетровська і Харкова. 1935 р. вона виконує для Головпоштамту м. Сталіно (Ворошиловград)[25] шість барельєфів на тему поштових марок: «Дирижабль», «Дніпрогес», «26 комісарів», «Авіазв'язок», «Табір Шмідта» (1935 — усі). Для фонтану в цьому ж місті скульпторка робить декоративну постать, а для парку відпочинку — 2,5-метрову постать шахтаря. Проте найвизначнішою подією для неї стає робота над триметровою постаттю «Доярка» (1938), що входила в інтер'єрне оформлення українського павільйону на Всесоюзній сільськогосподарській виставці.

З другої половини 1930-х рр. до мистецького процесу підключається молодий скульптор, вихованець Київського художнього інституту — В. Мухін. Ще студентом він працює над міським фонтаном «Хлопчик-рибалка» (1937) в Києві, а через рік з відзнакою захищає дипломну роботу «Й. В. Сталін, К. Є. Ворошилов і С. М. Будьонний на Південному фронті. 1919 р.», яку одразу придбала філія центрального музею В. І. Леніна у Києві. Успішний захист сприяв влаштуванню скульптора у Київські скульптурно-монументальні майстерні, де разом із П. Гевеке і А. Гріншпунгом він виконує в 1938–1939 рр. серію монументальних постатей для масового розповсюдження: «М. І. Калінін», «С. М. Кіров», «Л. М. Каганович», барельєф «О. А. Жданов». Упродовж 1939–1940 рр. в якості викладача Ворошиловградського художнього училища, Мухін виконує для святкової художньої виставки, присвяченій 60-річчю від дня народження К. Є. Ворошилова, скульптурну групу «К. Є. Ворошилов і О. Я. Пархоменко», типовий витвір «радянського класицизму», сповнений театральної патетики і офіціозу.

Для парку ім. Горького м. Сталіно іншим скульптором — Й. Риком (вихованець Харківського художнього інституту у 1915–1918 рр.), був розроблений імпозантний фонтан. Наскільки солідним було монументально-декоративне оздоблення цього фонтану

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 87

можна судити по одній із фігур скульптурної композиції — «Фізкультурниці» у 2 натури. Риси монументалізму в творчості цього митця, за складом творчої особистості — дуже камерного, схильного до ювелірно-витонченої роботи мініатюриста, виявляються вельми характеристичними, такими, що віддзеркалюють стиль й моду того часу, і абсолютно не враховують індивідуальні нахили особистості скульптора. Втім, ще у 20-х митець знайшов власне кредо у мініатюрних витворах зі слонової кістки, з якої він копітко виконує портрети («Автопортрет», «К. Маркс» — 1921). У 30-х, коли Й. Рик працює у монументальних формах держзамовлень, його майстерність у галузі мініатюри прилаштовують для державних нужд, внаслідок чого в творчому доробку митця з'являються мініатюрний портрет із черепахових платівок (що від 30-х рр. замінили попередній дефіцитний матеріал слонової кістки) «Й. В. Сталін», подарований славетному Папаніну, та «Портрет А. В. Луначарського», експонований на московській виставці «Досягнення радянського мистецтва за 20 років», звідки його придбала Третьяковська галерея. З другої половини 30-х Й. Рик звертається до великих форм не лише в монументально-декоративній скульптурі, але й у станковій, виконуючи (окрім вже згаданих робіт для харківського Палацу піонерів) скульптурні композиції «Хлопчик з човником» (1936), «Ленін у дитинстві» та напівпостать «Боян» (1938), придбану Харківським історичним музеєм.

Подібні штучні метаморфози у творчості торкнулися й іншого талановитого митця, пластичне мислення якого більше схилялося до лірико-інтимного аспекту мислення в матеріалі (наприклад, в композиції «Т. Шевченко» 1925). Та, починаючи з 1928 р. Ражба був змушений випробовувати власні сили на терені героїчно-патріотичної тематики: він створює барельєфи «Оборона Луганська» на фасаді Будинку організацій ворошиловградського паровозобудівного заводу (1928–1935). У станковій композиції він виконує кінну групу «Атака», що здобуває третю премію на VI українській художній виставці. За 1936–1941 рр. Ражба робить монументальні скульптури для обеліску «Звільнення Києва від білополяків» (1937) та розробляє проект пам'ятника Шевченку в Каневі, а в 1941 р. — пам'ятник Леніну в Ізюмі (зруйнований під час Другої світової війни). Разом із бригадою скульпторів, у складі якої індивідуальні здібності майстра підлягали уніфікації, Я. Ражба виконує для Українського павільйону в Москві рельєфи «Сільське господарство», «Індустріалізація» (1939). А поряд із цим — для масового поширення виконує постать Леніна і бюст Сталіна (1939–1941). Як віддушину серед численних офіційних замовлень сприймає митець роботу над портретом Т. Г. Шевченка, що зберігався в музеї-меморіалі у Каневі.

Саме на 30-ті припадає найактивніша творча діяльність кадрового військового моряка — Б. Іванова, вихованця Одеського художнього інституту з 1924 по 1929 рр. (майстерня проф. Б. Яковлєва), який 1930 р. виконує для Одеського приморського парку статую «Кочегар». Того ж року його відряджають до Миколаєва для організації та викладання скульптури в художньому технікумі. Проте 1933 р. Наркомос переводить Іванова до Харкова в якості інспектора Управління образотворчого мистецтва, функції якого він поєднує із творчою працею. Зокрема він створює станкову композицію «Снайпер» (1935), що здобула широку популярність й одноголосно була відзначена першою премією на VI українській художній виставці як «найяскравішій реалістичний твір», а її фотознімки репродукувалися в газетах та прикрасили афішу цієї виставки. Манера скульптора виявилась зразковою з точки зору офіційної естетики, і як зазначає Б. Бутник-Сіверський: «Як у «Снайпері», так і в усіх інших своїх зрілих творах скульптор, уникаючи нарочитої героїзації, передає яскраві реалістичні образи героїв нашої сучасності, які втілюють в собі риси великої моральної сили, мужності і вірності своєму народу»[26]. 1937 р. Іванов створює

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 88

великі скульптури «Моряки» («Поранений товариш» і «Котовський»), що характеризується особливо «висушеною» пластикою, переходячи межу мистецького узагальнення у бік натуралістичної правдоподібності. Цей твір встановлено 1940 р. в якості пам'ятника на батьківщині Г. Котовського в м. Ганчештах біля Кишинева (зруйнований під час війни). Працював скульптор і для масового тиражування, виконуючи погруддя О. С. Пушкіна, Т. Шевченка, М. С. Щепкіна та ін. видатних діячів культури та мистецтва. Останнім твором скульптора стала монументальна постать «В. Чкалов» (1939) для павільйону «Поволжя» на Всесоюзній сільгоспвиставці. Її, як одну із кращих у радянському реалістичному мистецтві, відзначили урядовою нагородою — медаллю «За трудову відзнаку» (після Вітчизняної війни ця скульптура увійшла до експозиції ДМУМ у Києві). 1941 р. Іванов виготовлює п'ятиметрове авторське повторення статуї для бронзового пам'ятника В. Чкалову у м. Чкалові, проте війна зупинила роботу. 15 вересня 1941 р. він героїчно загинув, добровільно повернувшись до Дніпровської флотилії.

З 1935 р. до мистецького життя Східної України приєднується І. Мельгунова, виставляючи на VI українській художній виставці півфігурний портрет «Дівчини, що заплітає косу» — рідкий зразок ремінісценції камерного ліричного портрету, притаманного вчителю скульпторки Л. Блох (достатньо порівняти цей твір із паризькою композицією Блох «Дівчина, що заплітає косу» 1903–1912). Хоча типовий для скульптури модерну та імпресіонізму мотив вирішується тут виключно реалістичними засобами формотворення. Від цього часу Мельгунова послідовно намагається працювати саме у жанрі портрету, незважаючи на його професійно-культурний редукціонізм та ідейно-образну уніфікацію, виконуючи «Бюст ударниці Христенко» (1935), «Портрет стахановки» (1938). Втім, її залучають і до участі в монументально-декоративному оформленні архітектурно-просторового середовища: у Державних скульптурних майстернях Мельгунова ліпить для тиражування паркову скульптуру («Школярка» 1941) та бюсти вождів і діячів культури. Так, 1939 р. нею виконується для Харківської скульптурної фабрики постать С. Орджонікідзе, а також сидяча постать у 2 натури Т. Шевченка і вже згадувані статуї для оперного театру та універмагу Дніпропетровська «Циганки» й «Текстильниці».

1931 р. закінчив скульптурний факультет Київського художнього інституту Г. Пивоваров, що одразу виїжджає до Донбасу для оформлення Палацу культури шахтарів. Упродовж 1932–1934 рр. він поєднує викладацьку діяльність у Київському художньому технікумі з активною творчою працею на держзамовлення, як ідеологічно благонадійний митець. Йому доручають виконувати численні бюсти й постаті Й. Сталіна: «Сталін в кріслі», п'ятиметрова статуя Сталіна для площі Сталіна у Києві (1937), статуя Сталіна для Президії Верховної Ради УРСР (1937), у співавторстві з Білостоцьким і Фрідманом група «Ленін, Сталін у Горках» (1937). Поряд зі статуями вождів Пивоваров створив низку портретів діячів культури і науки: найбільш відомим, що демонструє експресивну манеру ліплення цього митця, був портрет «О. Довженко» (1938), а також портрети «Т. Шевченко» (1939), «Іван Франко» (1940), «О. Пушкін» (1937), «Академік Павлов» (1938–1939) та ін. У галузі монументальної скульптури в передвоєнну добу були відомі його пам'ятник письменнику Тесленку в Лохвиці (1938), пам'ятник Леніну в Новгород-Волинську. Брав участь (у складі бригади скульпторів) в оформленні Всесоюзної сільськогосподарської виставки. Діяльність Пивоварова була перервана війною — під час Керченської кампанії він загинув (15 травня 1942 р.).

1934 р. до Києва із Харкова переїжджає випускник Одеського художнього інституту (майстерня проф. П. Мітковіцера і Б. Яковлєва, дипломна робота «Вантажник») Ю. Фрідман, де його «випробовують», залучаючи до виконання скульптур-зразків, що підлягають

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 89

масовому тиражуванню (таким став його бюст С. Кірова), і цього ж року він входить до колективу бригади скульпторів, які виконували численні відповідальні держзамовлення — разом із Білостоцьким та Пивоваровим. Їх колективний метод праці був схвалений партійним керівництвом, а перший колективний твір — скульптурна група «В. Ленін і Й. Сталін в Горках» (1935) — зазнав масового тиражування. Цікаво, що як тільки було вирішено приєднати землі Західної України до Східної її частини, цю скульптуру (точніше один із варіантів тиражу), як впливовий елемент партійно-ідеологічного виховання мас, було перевезено до Львівського будинку народного зібрання, в якому і було проголошено про історичне возз'єднання українських земель, українства в цілому. Окрім уже згадуваних вище спільних творів, Фрідман у складі творчої бригади створює для Будинку Червоної Армії триметрову постать червоноармійця (1938), а через рік — кінну постать М. Щорса та фігуру О. Пушкіна. Тоді ж, 1939 р., бригада споруджує пам'ятник загиблим стратонавтам для м. Сталіно. Ю. Фрідман намагається також працювати самостійно, хоча про індивідуалізовану манеру моделювання у таких творах говорити вже не доводиться: 1937 р. він виконує серію портретів учасників олімпіади самодіяльного мистецтва, бюст ударниці Марії Демченко (1938), портрет «Шахтаря Концедалова» (1938).

У 1937–1939 рр., ще під час навчання в Київському художньому інституті, О. Олійник виконує низку скульптурних композицій на теми з історії України, для історичних музеїв Дніпропетровська, Запоріжжя, Умані, Києва. Для Києва також було створено барельєфні фризи «Право на працю», «Право на освіту», «Право на відпочинок», композицію «Скіф на коні» (усі 1939), для театрального музею в Києві — постать «Й. В. Сталін» (1940).

Таким чином, українська скульптура 30-х знаходилась під абсолютним впливом ідеологічних трансформацій, що стосувалися монументальної, станкової та монументально-декоративної скульптури, яким партійні постанови й рішення приділяли особливу увагу. У станковій пластиці так само мала привілеї тематика оспівування вождів, революційної та часів громадянської війни героїки, дидактико-розповідне тлумачення якої здійснювалося за принципами театральної патетики; тут також ішла боротьба за позбавлення пластики індивідуально-авторської манери мислення задля затвердження суворо обмежених принципів реалістичного формотворення. У такому змістовно-ідеологізованому зрізі, дозволеному цензурою, працює М. Лисенко, розробляючи у творах тему захисту батьківщини від німецького агресора і тему міжнародної солідарності трудящих світу (горельєф «У катівнях фашизму» 1935; композиція «Китай» 1932). Тему героїки праці радянської людини та єдності зі світовим комуністичним рухом висвітлювала у своїх творах Г. Петрашевич («Колгоспниця з колосками», «Танкіст», «Пілот», «П'ятисотенниця» «Іспанська жінка» 1937). Більш стриманою до офіційної тематики на тлі ідеологічно заангажованих колег виглядала Ж. Діндо, виконуючи скульптурну групу «Безробітні на Заході» (1936), постать «Катерина» (1937) — у цих творах помітна різка зміна її творчої манери у бік штучно нав'язуваного натуралізму. Активно підключається до творчого процесу В. Агібалов роботами «Стрілок» (1937), «Юннати» (1937), «Туристка» (1938–1939); продовжує вдосконалювати творчість із урахуванням ідеологічних вимог П. Ульянов, створюючи широко репродукований у пресі твір «Червоноармієць» (1934).

На тлі офіційно обов'язкових тем і образів радянської скульптури, де під ідеологічним пресингом руйнувалося авторсько-вільне суб'єктивне ставлення до героя, особливо важливим залишався світ родинних стосунків, який також ставав джерелом натхнення для появи скульптур на теми юності й материнства. Це була чи не єдина тема, де офіційна патетика не

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 90

мала влади над авторським почуттям, і де після війни, в умовах чергового ідеологічного наступу, розгорнеться так зване «дрібнотем'я» — насправді, неофіційна лінія лірико-інтимного мистецтва знайшла саме тут загублений авторський суб'єктивізм бачення, — що докорінно протистояло ідеологічно заангажованому конформістському мистецтву «єдиного методу». Наразі перші паростки нонконформізму 30-х можна побачити у творах, присвячених сім'ї і материнству: «Материнство» М. Гельмана; «Молодість», «Мати» Л. Блох; «Дівчинка» І. Мельгунової; «Таня», «Рибалки» О. Кудрявцевої та ін.

Історичний портрет 30-х рр., зважаючи на все вищесказане і полишаючи осторонь портрети вождів, що належали скоріше до субкультурного прошарку образотворення, не містив суб'єктивізму авторської трактовки образу (ще можливий у 20-х), натомість із плакатною прямотою, спираючись на відомі в історії мистецтва класичні схеми художньо-образних структур, декларував перемогу ідеї демократії радянської влади та керівну роль в історичному процесі компартії більшовиків. Такою дидактико-декларативною була постать у натуральний розмір «М. В. Гоголь» (1937) роботи З. Давидович, скульптурна композиція «Т. Шевченко і М. Щепкін» (1939) та «Портрет Бомарше» І. Шаповала.

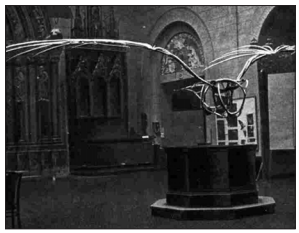
Як варіанти загальної естетичної установки існували напрям радянського романтизму, прикладом якого є «Портрет О. Довженка» Г. Пивоварова (1940), і психологічний портрет, що вкорінювався у традиції «критичного реалізму» кінця XIX ст. У цьому напрямку створювали дійсно високопрофесійні портретні образи І. Макагон («Портрет І. Северн» 1937), І. Севера («Коперник» 1932 для московського планетарію), Б. Кратко («Портрет І. Бродського», «Портрет М. Бойчука», «Ф. Кричевський», «П. Волокідін» друга половина 1930-х), Г. Петрашевич («Автопортрет» 1931, «Оксана» 1932), І. Матвієнко («Портрет письменника А. Церетелі» 1938 — для Канівського музею).

Отже, можна констатувати, що наприкінці 1930-х років в українській скульптурі був абсолютно сформований єдиний метод соціалістичного реалізму, який спирався, передусім, на російський класицизм і реалістичні традиції, частково — італійський ренесанс, римсько-імперську пластику. Але жорстка нормативність використання у творчій лабораторії скульптора навіть цих офіційно визначених зразкових напрямів в умовах ідеологічного тиску тоталітаризму, що не знав міри в Україні, призводить до поступового виродження тут пластичної культури як не потрібної державі, до заміщення творчої особистості скульптора імперсональним колективно-бригадним виконанням чітко визначених норм і образів. Офіційна естетика впроваджувала у скульптуру натуралістичну псевдо-правдивість, пасивну описовість, театральну репрезентативність «предстояння» важливих осіб, величезні розміри, що наближали станкову скульптуру до монументальної, дозволяючи їх взаємозаміну у випадку, коли станковий твір за потребою встановлювали в якості пам'ятника. Парадно-офіційний тріумф державної ідеології маніфестували поширені у «радянському класицизмі» кінні постаті героїв та вождів. Утім, механізм дії такої ідеології мало чим відрізнявся від колоніальної політики царату, і, як це не парадоксально, критика буржуазної культури В. Лібкнехтом цілком відповідає стану речей у культурі радянській: «Якщо пошкрябати теперішню культуру, проступить назовні варварство. Культура наша — ...не проникає глибше поверхні, зовнішнього шару. Крихка кірочка, лак, що блищить зверху, а під ним грубість, забобони, боротьба усіх проти усіх, війна руйнівна, за якої сильний пожирає слабшого, якщо не буквально, то фактично. ...Війна стерла оманливі рум'яна цивілізації, звірство вийшло назовні, не прикриваючись більше фіговим листком»[27]. Дійсно, подібні мистецькі процеси відбувалися в умовах масових репресій видатних митців, скульпторів зокрема. 1937 р. була арештована разом з іншими професорами КХІ Ж. Діндо, заслана на десять років, але їй пощастило реабілітуватися в 1940 р. Того ж року арештований

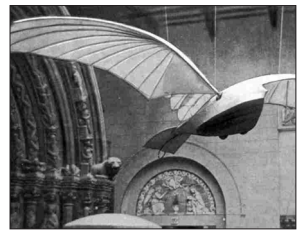
Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 91

і засланий на невизначений термін до м. Чарджоу (Туркменія) Б. Кратко, на той час партсекретар Київського художнього інституту, був звинувачений у «пособництві» бойчукізму. Повернутися в Україну йому довелось тільки 1948, а реабілітацію 75-річний митець здобув 5 квітня 1960 р. Тортури не зламали скульптора. Із Чарджоу він писав Діндо: «Я хочу залишитися маленькою непомітною людиною і почестей мені не треба... думаю працювати різцем і пензлем та допомагати талановитим хлопцям піднятися до рівня митця. ...Тут атмосфера чистіше, ніж на Україні»[28]. 1938 р. Кратко, «хворий і розгублений», все ж таки мобілізує власні сили і організує при відділі мистецтва Чарджоу студію для молоді, де був викладачем малюнка, малярства, ліплення.

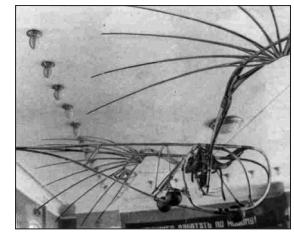
Так українська скульптура передвоєнних часів трагічно асимілювала партійно-ідеологічні нормативи тоталітарної міфології, викривленої навіть з боку чистого марксизму, згідно якому: «Мистецтво і наука не продажні... Мистецтво і наука, які можна купити, — не мистецтво і не наука. «Обізнані», які слугують володарям, так само мало можуть пред'являти претензії на науковість, як вулична жінка — на добродійність. ...наука прагне істини; шарлатани ж ці прагнуть неправди і тупості...»[29].



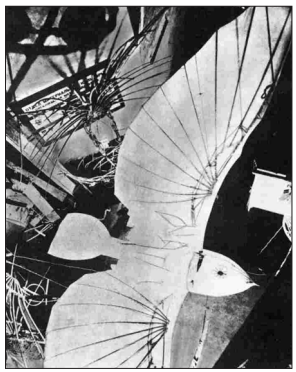
1



2



3



4



5

1. **В. Татлін.** *Летатлін 1932.*
2. **В. Татлін.** *Летатлін. 1932.*
3. **В. Татлін.** *Летатлін в експозиції виставки московського Дома літераторів 1932 р.*
4. **В. Татлін.** *Летатлін у майстерні в Ново-Дівочому монастирі 1932.*
5. *Зал К. Малевича на виставці «Художники РСФСР за 15 лет» в Російському музеї (Петроград), де експонувалися малюнки та макети «планіт» — просторово-об'ємного супрематизму.*

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 92

СКУЛЬПТУРА ЧАСІВ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ: реставрація модерністських принципів творчості

Друга світова війна перервала процеси затвердження в українському мистецтві базової моделі соціалістичного реалізму, що жорстко впроваджувалась тут після опублікування Постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. Трагічні події Великої Вітчизняної війни викликали у діячів культури емоційний шок, що не могло не змінити психологію творчості митців. Стресовий стан мимоволі стимулював у скульпторів трансформацію об'ємно-просторового мислення, повертаючи пластиці живість суб'єктивно-авторського погляду, адекватну відповідність потужному вибуху щиросердних почуттів, гніву та болю, бажання перемогти ворога і зробити для цього навіть неможливе. Для втілення таких завдань скульпторам був необхідний увесь багатоплановий досвід формотворення попереднього періоду.

Митці Західної України, опинившись в окупації, повернулися до штучно припиненої модерністської традиції творчих експериментувань. Мистецьку погоду в галузі скульптури Галичини визначав декан новоствореної в 1943 р. «Вищої образотворчої студії» у Львові С. Литвиненко. Для українців то була справжня Академія мистецтв, але оскільки «німці не хотіли, щоб на наших землях існувала повноцінна вища освіта»[1], цей заклад мав статус «Hoheren Kunstmalerfachstudien». Серед учнів скульптурного відділення був М. Дзиндра, який після реформування у 1944 р. Академії емігрує через Західну Європу до США.

Щодо Східної України, то тут багато учнів, випускників, викладачів художніх радянських закладів були мобілізовані на фронт. Зі скульпторів то були: Г. Пивоваров, Б. Іванов, К. Діденко, О. Олійник, В. Бородай, А. Білостоцький, І. Гончар та ін. Частина українських скульпторів опинилася в німецьких таборах, прийнявши там мученицьку смерть, як 1943 р. загинув у Франції В. Баранов-Россіне; або за щасливою долею здобувши свободу, подібно до П. Капшученка (випускник Дніпропетровського художнього училища, котрий емігрує до Аргентини, потім — до США, розвиваючи свій блискучий талант в контексті інших національних культур). Скульптори, які працювали в евакуації, в тилу, у більшості випадків затверджували в творах суб'єктивне мислення, спровоковане потужним вибухом неоднозначних думок і емоцій, що зумовило появу в станковій галузі відверто експресивних художньо-образних структур, імпресіоністичних етюдно-незавершених композицій. Війна вивільняла з полону офіційних нормативів творчу свідомість скульпторів. У пластику вривається неконтрольований імпульс настроїв, надаючи етюдним ескізам статусу закінчених, мистецько-цілісних творів. Сама нервово-напружена пластика, збагачена різкими світлотіньовими ефектами, розірваність силуетів, афектованість рухів, жестів, поз, умовність узагальнених постатей героїв — усі елементи скульптурного твору декларували реставрацію модерністської свідомості високого емоційного заряду. Станкова скульптура у період воєнних подій здобула лідерство, позбулася надмірних розмірів,

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 93

стала мобільною, демократичною, руйнуючи демаркаційну лінію із суміжною малою пластикою. На цих засадах скульптура створювала схвильований літопис героїчних подій, зображуючи фронтові подвиги людей — на кшталт нового жанру в графіці, що отримав назву «фронтової замальовки». Показово, що під час Вітчизняної війни не лише в графіці виникають нові мобільні жанри (як уже згаданий вище жанр, в якому активно працював на фронті скульптор І. Гончар). Аналогічні приклади мали місце і в скульптурі, де виконувались тимчасові пластичні етюди-репортажі, етюди-замальовки, іноді навіть портрети друзів, що їх робили скульптори під час перепочинку після бойових дій прямо у глині. К. Діденко, який до війни працював у Москві, виконуючи тиражні скульптури і портрети членів політбюро ЦК ВКП (б) разом із Є. Вучетичем та іншими скульпторами, згадував: «під час перебування на фронті артилеристом-зенітником, все ж вдавалося, хоча й уривками, працювати скульптором. Однак робота далі глини не йшла, при перекиді з одної ділянки на іншу доводилося кидати роботу»[2]. Це були портрети бійців Радянської Армії, жанрові сцени, фронтові етюди («Портрет командира батареї Альошина», «Комісар батареї Муригін», «Снайпер Макаренко», «Зенітниця Теселкіна» та ін.). 1944 р. К. Діденко повертається до Києва, де ще у 20-х навчався у скульптурній майстерні В. Клімова, 1927 р. дебютував на Ювілейній виставці «10 років Жовтня» постаттю Червоноармійця.

Певна частина скульпторів опинилася в окупації, як, наприклад, одеський скульптор Т. Стась-Склярська, що продовжувала працювати, виконуючи портрети суб'єктивно-аналітичного ставлення до власного душевно-психічного стану — «Автопортрет», «Бюст художника Маркіна» (1942). Після звільнення Одеси бере участь у виставці одеських митців, експонуючи «Бюст товариша Мікояна» (1943), портрет інженера Матковича та ін.

Під час війни працювала над скульптурними композиціями історико-ретроспективного плану («Микула», 1943–1944) І. Матвієнко. Після звільнення карпатських земель виконує серію «Герої Вітчизняної» («Захисники Сталінграду», «Герой Радянського Союзу О. Сабурів», 1944). 1945 р. для Дрогобича вона проектує 14-метровий обеліск, який віншує скульптура воїна з прапором; працює над пам'ятником Гвардії генерал-майору І. В. Васильєву та полковнику П. Є Давиденку. Крім тиражних скульптурних творів, наприклад, встановлених у Дрогобичі «Бюста Сталіна», «Парашутистки» (постаті у 2,5 натури), Матвієнко виконує для літературно-меморіального музею в с. Нагуєвичі Підбузького району бюст І. Франка, урочисто встановленого під час святкування 90-річчя від дня народження поета. Мистецькі якості творів досить красномовно визначають слова тогочасної преси: під час праці над творами вона «вивчає кожен штрих фотографії і натур»[3], але цього і вимагало від кожного митця партійне керівництво.

У Карпатах застала війна зйомочну групу Кавалерідзе, де він знімав фільм «Пісня про Довбуша». Пробираючись додому окупованими землями, потрапив до Рівного і познайомився з секретарем Ровенського обкому партії В. Бегмою. Тоді й виникла спільна мрія створити пам'ятник першому ад'ютанту-будьонівцю — О. Дундичу, що загинув тут у бою з білополяками[4]. Після війни Бегма й Кавалерідзе намагалися здійснити задумане. Кавалерідзе 1947 р., мріючи про пам'ятник не певному герою, а всій героїчній добі, виконує проект таким, яким бачив його у роки лихоліття: «Уявляю його на гострій скелі, на здибленому коні — стоїть у стременах! Буде пам'ятник найхоробрішим»[5]. Пластика тут авангардна, «рублена» великими площинами, спрямована вгору, ніби «архітектони» Малевича, синтезуючи конструктивізм, функціоналізм із реалістичною базовою схемою композиції. Невипадково пам'ятники Кавалерідзе асоціювались із поезією Маяковського. Попри те, що 1944 р. митця приймають до Спілки радянських художників України, його проект у 1947 р. відхиляють (чергова хвиля репресій унеможливила його здійснення).

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 94

З того ж таки року Кавалерідзе залучають до виконання замовлень на постаті Сталіна і Леніна (він робить статуї 2,6 м заввишки) у типовій манері важкого театралізованого предстояння, властивого соцреалістичної пластиці, що страждає на гігантоманію за доби «сталінського ампіру». Ці статуї розповсюджувались і на листівках масового тиражування. Для вестибюля Будинку Верховної Ради УРСР Кавалерідзе виконує 1947 р. скульптурну групу «Час». Упродовж 1945–1946 рр. скульптор працює над пам'ятником Карпенку-Карому для Кіровограда, а для Переяслав-Хмельницького розробляє проект пам'ятника Б. Хмельницькому. У станковій скульптурі Кавалерідзе виконує погруддя Г. Сковороди (1944), скульптурну групу «Ленін і Горький» (1947).

Евакуйовані до Самарканду (Узбекистан) учні Київського і Харківського художніх інститутів (що існували і функціонували там на правах Українського відділення Московського державного художнього інституту) захищали дипломні роботи виключно на тему Вітчизняної війни та героїчної праці тилу. Так, О. Ковальов замість постаті шахтаря-новатора О. Стаханова, залишеної в стінах Київського художнього 1941 р., створює нову композицію «Народний месник» (1942), експонуючи її на влаштованій у Самарканді українській художній виставці. Він згадує: «Ця моя робота була відмічена як краща, і коли на урочистому зібранні професорсько-викладацького складу разом із випускниками була відправлена телеграма на ім'я Й. В. Сталіна, то в списку відмінників було і моє прізвище»[6]. Ковальов в евакуації працює старшим лаборантом Московського художнього інституту під керівництвом М. Гельмана і А. Матвєєва. 1943 р. виконує замовлення на тиражну скульптуру спочатку в Самарканді, а 1944 р. в Києві, де також бере участь у конкурсах на меморіальні пам'ятники загиблим. Так він одержує першу премію за проект «Батьківщина героєві». Паралельно Ковальов працює над портретами сучасників: Л. Ревуцького, М. Лисенка, П. Козицького, М. Рильського та ін.

Разом із Ковальовим на Самаркандській виставці українських митців виставив свій диплом «Розвідник» (1942) В. Агібалов та викладач М. Гельман, який виконав кілька композицій на тему фронтової героїки: «Бойова подруга» (1941–1943), присвячену медсестрам, і «Нескорена» (1941–1943), як символ непереможності народу в несправедливій війні, розв'язаній фашизмом.

У період війни П. Ульянов працює керівником мистецької студії у Красноярську, камуфлює ешелони, що відправлялись на фронт, поєднуючи ці функції з творчою роботою. До цього періоду відносяться композиції «В дозорі», «Бойова подруга», «Смерть німецьким окупантам!», «Партизанський танок». З точки зору офіційної критики Ульянов — вихованець Матвєєва і Булаковського — знаходився під суттєвим впливом «тодішнього формалістичного виховання Академії Мистецтв, але наполеглива праця над конкретними образами допомагає йому подолати ту схематичність, яка мала місце у перших його роботах, і в наступні роки (1935–1941) він створює цілу низку реалістичних портретів В. І. Леніна, Й. В. Сталіна, С. Орджонікідзе, О. М. Горького та М. С. Хрущова...»[7]. В евакуації Ульянов, окрім невеликих жанрових композицій, виконує постаті: «Льотчик» 1,5 натури (1943), «У дозорі» 1,5 натури (1942), експоновані на Першій та Другій виставках красноярських митців. До Києва повертається 1944 р. і одразу бере участь у виставках, експонуючи «Портрет маршала І. Конєва» (1945), «Автоматчик-розвідник Герой Радянського Союзу Кузнєцов» (1946). Портрет стає провідним у творчості цього скульптора. Впродовж 1945–1946 рр. разом зі скульптором В. Голенецьким він створює низку портретів вождів й маршалів СРСР: «Бюст Леніна» 1947, «Бюст С. В. Руднєва» 1946, портрети маршалів Конєва, Рокосовського, Малиновського, Толбухіна, Василевського, а також Н. Хрущова.

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 95

В столиці Башкирської АРСР Уфі під час війни знаходились, окрім евакуйованої Академії наук УРСР, Комітет у справах мистецтва УРСР та Спілка радянських художників України разом із деякими фондами музейних коштовностей. Там працювало чимало скульпторів, які через наявність офіційного контролю з боку названих установ, змушені були в цілому дотримуватись нормативів єдиного методу соцреалізму. Зокрема, над великою портретною галереєю працював Б. Яковлєв, Ю. Білостоцький виконував для Кустанаю кінний пам'ятник А. Іманову. Дуже плідно працював Г. Теннер — над скульптурними групами «Сталін — наша перемога», «Прокляття фашизму», «Богатирям Росії», плакатною композицією-закликом «Убий німця!», також над кінним пам'ятником генералу Доватору, меморіалом на братській могилі Героїв Вітчизняної війни та Героїчним захисникам Севастополя. Закінчити величезні плани йому не судилося: Теннер занедужав і пішов з життя 31 жовтня 1943 р. (похований в Уфі).

Є. Фрідман працював при спорудженні будинку Обкому КП(б) Башкирії, виконуючи внутрішню та зовнішню архітектурно-скульптурну частину робіт, також 2,5-метрові постаті «Башкира-нафтовика» й «Башкирки-тваринниці» (1943–1944). Крім цього, для уфимського парку культури і відпочинку Фрідман виконав бюст О. Матросова (1943), створив пам'ятник народному поету Башкирії М. Гафурі (встановлений на могилі поета 1942 р., арх. Г. Толуз). За успішне виконання дорученої роботи митця нагородили почесною грамотою Президії Верховної Ради Башкирської АРСР. 1943 р. в Уфі влаштовують Українську художню виставку, де Фрідман виставляє серію портретів: бюст архітектора Г. Толуза, портрети П. Тичини, знатного стахановця Рахматуліна, бюсти башкирки та башкирця. 1945 р. Є. Фрідман повертається до Києва, де разом із Ю. Білостоцьким виконує низку портретів і статуй вождів для масового тиражування (зокрема Леніна, Сталіна, Маркса, Енгельса, Хрущова, Пушкіна тощо). Особливу відзнаку отримали композиції «В. І. Ленін та Й. В. Сталін» (1945, поступила до музею Леніна в Києві); «Й. В. Сталін і М. С. Хрущов за картою України» (1945) та постать «Партизанка» (1945). Спільно з К. Діденко скульптор споруджує для заводу «Ленкузня» статую В. Леніна (1945).

В Алма-Ати продовжує творчу працю і активну виставочну діяльність О. Кудрявцева. Казахська художня галерея ім. Т. Шевченка придбала 1942 р. бюст А. Іманова, що планувався скульпторкою як проект пам'ятника цьому народному герою. Наступного року Кудрявцева створює для української виставки кілька композицій на воєнну тему («Не здамося» 1943) та розпочинає серію героїчних портретів («Портрет Есибулатова» 1943).

В евакуації пішла з життя талановита Л. Блох; її остання робота — мармуровий портрет-тип «Казашка-медсестра» (1942) — знову пробуджує досвід, напрацьований у Родена, тоді як вимушений натуралізм відступає, повертаючи життєву пульсацію толерантно змодельованим скульптурним масам, а душевному стану образу дівчини тонкі нюанси щирих людських почуттів.

У 25 км від Алма-Ати, на станції Талгар мешкає в евакуації Страхов. Він організує художньо-виробничі майстерні, співпрацюючи як член правління з Союзом радянських художників Казахстану. Його участь у виставках не обмежується лише графічними творами, він виконує горельєфи «Женуть у неволю», «Рів смерті», скульптурну групу «Гуни XX віку» та ін. За активну участь у культурному житті республіки Страхов був відзначений Урядом КазРСР. 1943 р. він повертається до Харкова, 1944 р. здобуває звання народного митця УРСР (Указом Президії Верховної Ради УРСР). Працю над втраченим у війну пам'ятником Пушкіну йому не судилося продовжити через хворобу.

З початком війни Л. Муравін і М. Лисенко евакуюються до Алма-Ати, де перебувають до 1942 р. Упродовж цього терміну славетна «перша бригада скульпторів», зберігаючи

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 96

за інерцією спільне формальне авторство, фактично створює індивідуально-авторські невеличкі композиції, що прямо в пластиліні експонувалися на Другій республіканській виставці «Велика Вітчизняна війна» в Алма-Ати (1942). Серед них: «Партизани», «Товариші», «28 гвардійців». На прикладі таких експресіоністично-барокових етюдів можна бачити, як пожвавлюється пластична культура, відроджуючи широкі можливості світлотіньового модулювання форм і всього спектру пластичної мови, що пов'язувалося з афектованим станом тих, хто мужньо бився на фронті, і тих, хто героїчно працював у тилу. Часто пластика набувала специфічно роденівсько-росівського характеру, так що важко було виокремити людські форми із загального хаосу в'язких мас — «28 гвардійців» за композицією і моделюванням форм є відверто деструктивною річчю, що нічим не поступається модерністській логіці мислення. Тобто в глибинах творчої свідомості українські скульптори ще зберігали досвід сприйняття пластики як самодостатньої емоційно-змістової структури твору. Зрозуміло, що усі ці «вільності» одразу зникають із творчого арсеналу митців, як тільки їх відкликають до Москви у 1942 р. для робіт по увічненню пам'яті Панфілова Всесоюзним Комітетом у справах мистецтв. Митцям замовили створити бюст і двометрову постать генерала Панфілова, що й було ними виконано впродовж 1942–1943 рр. У цих творах пластика вже стає мертвою, пасивно відтворюючи натуру з жорстким натуралізмом і в інтерпретації портретних рис героя, і в елементах одягу (натуралістично передані шапка-ушанка, кожух із хутровим коміром), що не завадило Президії Верховної Ради УРСР високо відзначити працю скульпторів. 1943 р. митцям присвоєно почесне звання заслужених діячів мистецтв УРСР за видатні заслуги у галузі радянського мистецтва. Останніми творами «першої бригади скульпторів» були, експоновані на виставці «Червона Армія в боротьбі з німецько-фашистськими загарбниками» у Центральному будинку Червоної Армії у Москві (1943), — «Партизани», «Новий порядок», «Друзі»; та на Всесоюзній художній виставці — «Героїчний фронт і тил» 1943–1944 рр. у Москві (де, зокрема, постать Панфілова придбала Третьяковська галерея). Далі творчі шляхи скульпторів пролягають нарізно, а кілька проектів пам'ятників для Києва (проект пам'ятника генералу Ватутіну), для Білгорода (проект пам'ятника генералу Опанасенку), Ворошиловграда (пам'ятник О. Молодчому) так і лишилися не втіленими у життя. Л. Муравін індивідуально виконує 1944 р. для московського метро, станції «Бауманська», на площі у 20 м^2 кам'яний барельєф «Захисники Москви». Повернувшись 1945 р. до Києва, Л. Муравін переважно працює у жанрі портрету. Найцікавішим серед них є «Портрет президента АН УРСР О. О. Богомольця» (1945), який ніби еманує розкуту пожвавлену пластику воєнних часів, у міру узагальнене світлотіньове моделювання тяжіє до імпресіоністичного мерехтіння скульптурних мас в оточуючій просторовій аурі навколо твору, що зберігають тепло дотику руки митця і примушують згадати творчу манеру вчителя скульптора — Л. Блох.

М. Лисенко в 1944–1945 рр., паралельно з працею у КДХІ, створює низку станкових творів, експонованих на VIII Всеукраїнській художній виставці і Всесоюзній художній виставці у Москві 1946 р. — «Подвиг семи колгоспників», «Сім'я», «Похорон партизана», а також портрет Т.Шевченка (ескіз бюста у гіпсі, а твір переведено у бронзу — дуже рідкий на той час приклад), придбаний Державним музеєм українського образотворчого мистецтва УРСР.

Під час евакуації в Алма-Ати бере участь у мистецьких виставках скульптор-мініатюрист Й. Рик, виконуючи композиції на воєнну тему: «Повернутися з перемогою» (1942), «Портрет казахського народного героя Амангельди Іманова»(1943, виконаний у дереві, він одержав другу премію журі конкурсу і був придбаний Алма-Атинським краєзнавчим

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 97

музеєм). 1944 р. скульптор повертається до Харкова, де виконує на замовлення мармурові бюсти вождів держави, а також О. Пушкіна і О. Горького для парткурсів ЦК КП(б)У та кілька статуеток для масового тиражування на Харківській скульптурній фабриці.

Евакуйований до Тбілісі Я. Ражба, поряд із працею в службі маскування, виконує для кінофабрики скульптури, що брали участь у кінозйомках: «Георгій Саакадзе», «Невловимий Ян», «Малахів Курган». Однак він не припиняв творчої праці у галузі станкової скульптури. У 1942–1944 рр. Ражба створює для художніх виставок Грузії низку робіт на тему Вітчизняної війни: «Замучені», багатофігурний барельєф «Севастопольці». Разом зі скульптором Топуріdзе виконує чотириметрову постать В. Леніна й Й. Сталіна для оборонного заводу в Тбілісі, а також постать Сталіна для офіцерського зібрання. 1944 р. Ражба повертається до Києва, одразу ж бере участь у Всеукраїнських конкурсах на проект надмогильного пам'ятника «Воїнам Вітчизняної війни», монумента «Воїнам, загиблим у боротьбі за звільнення Донбасу». Деякі його станкові твори з виставок придбали музеї — наприклад, статую «Ранок» (1945) з VIII Всеукраїнської художній виставки придбав Республіканський музей українського мистецтва в Києві.

Разом із Ражбою в Тбілісі працювала Г. Петрашевич, виконуючи серію портретів героїв Вітчизняної війни «Портрет Героя Радянського Союзу О. Цукумія» і «Портрет Героя Радянського Союзу Н. Адамія» (1942–1943).

Чимало митців повертається 1944 р. до звільнених Харкова та Києва, де відбувся V Пленум Спілки радянських художників, а разом і мистецька виставка до цієї події. Головним завданням митців Пленум оголосив увічнення героїчного подвигу народу, відображення відбудови народного господарства. Художники відряджалися до діючих частин армії і партизанських загонів для створення за натурними враженнями прямо на місцях боїв героїчного літопису. Саме таке відрядження до партизанських загонів Ковпака, Федорова, Руднєва одержав демобілізований К. Діденко; там він виконав велику серію портретів героїв-партизан (окрім портретів партизанських командирів, він робить «Портрет комісара партизанського з'єднання Житомирської області З. Богатиря», «Комісара партизанської бригади Героя Радянського Союзу письменника П. Вершигори», «Портрет підривника-розвідника Д. Чечені» та ін). На основі фронтових етюдів К. Діденко створював завершенні бюсти, виставляючи їх на художніх виставках, наприклад «Портрет двічі Героя Радянського Союзу С. Ковпака» (1945).

У 1940-х рр. знову звертається до скульптури І. Кавалерідзе, працюючи у воску і відтворюючи героїчні події історії в композиціях «Козак на коні» (1942), «Кобзар»(1942), «Запорожець» (1943–1944), «Святослав»(1945), «Після бою» (1946), пластика яких при загальній вірності реалізмові зберігає модерністично рухоме світлотіньове моделювання, притаманне цьому скульптору у попередній період творчості. Проте згодом ця манера зникає.

Після визволення Ворошиловграда у 1943 р. В. Мухін розпочинає працювати над невеличкими станковими композиціями у пластиліні, які він виставляє на художній виставці «Ворошиловград у чорні дні окупації»: «Визволитель», «Мародер», «З Дону додому», «Рус, сдаюс», «Зачем я шел к тебе, Россия?» (усі — 1943–1944). Разом із тим, він розробляє тему відродження Донбасу у композиціях «Молодий забійник» (1945), «Ліхтароніс» (1945), «Шахтар на відпочинку» (1945). Під час відбудовчих робіт у Донбасі для відтворення зруйнованих пам'ятників складається нова творча бригада зі скульпторів В. Мухіна, В. Федченко і В. Агібалова, яка у 1944–1947 рр. створює низку монументів героям Вітчизняної війни. Для ворошиловградського парку ім. Горького митці виконують монументальну композицію «Клятва» на братській могилі офіцерів Радянської

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 98

Армії; на місці розстрілу гітлерівцями мирного населення (околиця міста) — пам'ятник «Не забудемо — не простимо». У Краснодоні тим же складом бригади — виконують пам'ятник «Шахтарям-партизанам», у с. Бондарівка і м. Кадіївка — пам'ятники «Воїнам Вітчизняної війни» та деякі інші.

Пильну увагу було приділено творчим пошукам і розробкам проекту пам'ятника молодогвардійцям у Краснодоні та пам'ятного знаку на місті їхньої страти. Кожен зі скульпторів розробляв власні варіанти. Мухін, зокрема, створив композиції «Безсмертна трагедія молодогвардійців», «Клятва молодогвардійців», що були виставлені на мистецьких виставках і отримали високу оцінку. На базі авторських варіантів бригада скульпторів кристалізувала головне образно-композиційне рішення — компактну, пірамідальну за схемою композицію згуртованих фізично та ідейно молодих героїв-комсомольців, що власними тілами захищають, згідно з панівною ідеологією, прапор із профілями Леніна та Сталіна як символів радянської держави, непереможної комуністичної ідеології. Асоціаційний зв'язок із класицистичними творами тут досить прозорий, але громадська патетика служіння суспільній ідеї підміняється маніфестацією тоталітарного міфу.

Впродовж 1945–1947 рр. В. Мухін, окремо від інших членів бригади, виконує скульптурну групу «В. І. Ленін та М. Щорс» для філії Центрального музею В. Леніна в Києві.

Демобілізований з фронту після поранення О. Олійник у 1943–1944 р. підключається до різноманітних форм агітаційно-масової роботи у Донбасі, виготовляючи, зокрема, антифашистські плакати й листівки. З 1944 р. він виконує для Дніпропетровського центрального павільйону промислової виставки два монументальних рельєфи «Металургія півдня». 1945 р. повертається до Києва, завершує навчання у художньому інституті у майстерні проф. М. Лисенка, експонуючи дипломну роботу «Партизани на відпочинку» (1947) на IX українській художній виставці разом із півпостаттю 2,20 м «М. Горький» (створена у творчій співпраці з М. Веронським). Надалі Олійник як асистент М. Лисенка залишається у скульптурній майстерні на педагогічній діяльності.

Після звільнення Києва розгортає тут творчу діяльність І. Шаповал, створюючи впродовж 1944–1946 рр. низку портретів Героїв Вітчизняної війни та портрети керівників партії та уряду УРСР (портрети Героя Радянського Союзу Закарлюка, Героя Радянського Союзу Мокрого, генерала-лейтенанта Попова (усі — 1944 р.), а також портрети М. С. Хрущова 1946, Д. С. Коротченка 1946 та ін.). Працює Шаповал і в галузі жанру скульптурної композиції, створюючи групу «Герой Радянського Союзу санітарка Марія Щербатенко рятує пораненого бійця» (1945). Усі ці твори скульптор виконує у поширеному в повоєнні часи матеріалі — гіпсі, але випробовує і можливості інших пластичних матеріалів, зокрема, в майоліці робить голову «Оксана Касіян» та статуетку «Жінка-воїн» (обидві — 1947 р.).

Воєнні події загалом послабили партійно-ідеологічний пресинг на творчу свідомість митців, що звільнило індивідуалізовані якості пластичного мислення в матеріалі і частково реставрувало модерністський варіант формотворення, притаманний українській скульптурі впродовж 1910–1920-х років, а в західних землях до кінця 1930-х років.

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 99



1



2



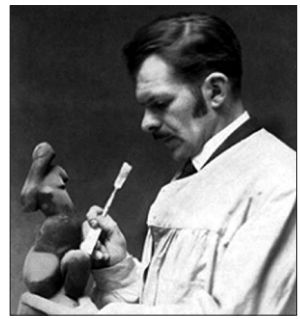
3



4



5



6



7



8



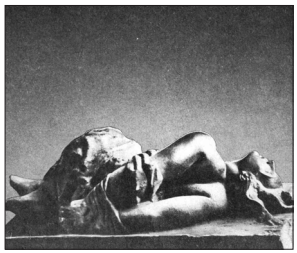
9

1. **М. Гельман.** *Бойова подруга (фрагмент). 1943–1944. Гіпс.*
2. *Зразок типової алеї фізкультурників у парках радянських міст. 1930–1940-рр.*
3. **М. Лисенко.** *Й. В. Сталін і Т. Лисенко. 1949. Гіпс.*
4. **І. Кавалерідзе.** *Шаляпін в ролі І. Грозного (опера «Псковитянка») 1927. Гіпс.*
5. **І. Кавалерідзе.** *Пам'ятник Г. Сковороді у Лохвиці. 1922. Бетон.*
6. *О. Архипенко під час праці над «Чорним торсом». Париж. 1909 р.*

7–8. **І. Кавалерідзе.** *Пам'ятник княгині Ользі. Київ. 1911 р. Кавалерідзе під час роботи над пам'ятником княгині Ользі.*

9. **Г. Петрашевич.** *Сестри. 1954. Теракота.*

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 100



1



2



3



4



5



6



7



8

1. **Я. Ражба.** *Бабин Яр. 1943. Гіпс.*
2. **М. Лисенко.** *Похорон партизана 1945–1947.*
3. **І. Гончар.** *З поля бою. 1947. Глина.*
4. **І. Гончар.** *На вулицях Берліна. Малюнок. 1945.*
5. **Я. Ражба.** *Вдови танцюють. 1945. Гіпс.*
6. **М. Барінова.** *Буря. 1954. Теракота.*
7–8. **Я. Ражба.** *Рельєф до оформлення фронтону Вінницького театру. 1948–1949. Глина.*
9. **Г. Петрашевич.** *Сестри. 1954. Теракота.*

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 101

СКУЛЬПТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1940–1950-х РОКІВ: черговий наступ системи на свободу пластичного мислення; вітер перемін початку політичної «відлиги»

У цей період надолужує темпи розвитку монументальна скульптура. По всій країні створюються і встановлюються меморіальні ансамблі на честь загиблих воїнів і мирних жителів. За Указом Президії Верховної Ради усім двічі Героям Радянського Союзу на їхній батьківщині ставлять пам'ятники. Паралельно відновлюються пам'ятники радянським лідерам влади. Разом із тим, у надзвичайно стислі терміни активно ведеться реконструкція зруйнованих будівель та історико-культурних пам'яток відповідно до комплексних програм відродження міст і народного господарства. Відтак роботи у скульпторів було багато, не зважаючи на ті політико-ідеологічні обставини, за яких головні пам'ятники столиці України (тепер — Києва) виконувались російськими митцями, творчість яких уважалася зразковою з точки зору офіційної естетики. Зокрема, 1947 р. у Києві встановлений пам'ятник В. Леніну С. Меркурова, композиція якого відтворювала один із варіантів не здійсненого перед війною проекту гігантського пам'ятника (100 м), що мав віншувати Палац Ради у Москві. Постать із червоного граніту цього пам'ятника є також зменшеною авторською копією 15-метрової фігури Леніна з гранітних блоків, що 1937 р. прикрасила аванпорт каналу «Москва-Волга». Фігура київського пам'ятника була створена 1938 р., але тоді вона призначалася для павільйону СРСР на Всесвітній виставці у Нью-Йорку, після якої скульптура зберігалася у Москві доти, поки не вирішена була її київська адреса. Існує ще третя авторська копія, встановлена 1939 р. у залі засідань Верховної Ради СРСР у Кремлі в Москві, та четверта — відправлена до столиці Вірменії Єревану. Отже, не лише у парковій і станковій, але й у монументальній скульптурі практикувалося тиражування. Щоправда, найбільш ідеологізовані кола радянських критиків не задовольнилися «мініатюрними» розмірами пам'ятника (він і тепер сприймається унікальним прикладом камерності у радянській монументалістиці тих часів): «Постать Леніна ритмічно не пов'язана з п'єдесталом», навколишнім середовищем, що ніби «порушує цілісність і монументальність твору»[1]. Втім, 1947 р. найважливішими були не питання синтезу, а суто ідеологічні моменти, через які, знову ж таки, проект пам'ятника В. Леніну роботи С. Меркурова затверджується для Львова, де його урочисто відкривають 1949 р. Фактично, монументальна скульптура головних міст України другої половини 1940-х рр. свідомо творилася російськими майстрами, віддзеркалюючи тонкі політичні інтриги партійно-державних лідерів, які вже не оголошували (хоча б для проформи) державних конкурсів, як то практикувалося ще у 1930-х, адже в будь-якому разі перемогти в конкурсі міг лише росіянин (доказом такої політики стали конкурси на кращий проект пам'ятника Шевченку для Києва та Харкова, де переможцем обрано М. Манізера).

1948 р. Є. Вучетич (уродженець Катеринослава) споруджує пам'ятник генерал-майору М. Ватутіну в Києві і пам'ятник двічі Герою Радянського Союзу І. Черняхівському

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 102

в Умані. Є. Вучетич входив до нечисленної когорти митців радянського мистецтва, які могли творчо й розумно підтримувати компроміс поміж нормативністю єдиного методу соцреалізму і пластикою антично-ренесансної традиції[2].

Українські скульптори у цей період створили багато пам'ятників та ансамблів: монумент Героям Великої Вітчизняній війни у Чернівцях Г. Петрашевич (1946 р., відкритий 1947 р.); 1952 р. тут споруджують пам'ятник Леніну О. Олійник та М. Вронський. Упродовж 1945—1952 рр. над меморіалом «Пагорб Слави» у Львові працюють скульптори М. Лисенко і В. Форостецький, виконуючи дві патріотичні композиції «Мати-Вітчизна» та «Клятва радянського воїна». Л. Муравін розробляє проект пам'ятника «Воїнам Радянської Армії, що поклали своє життя за звільнення Донбасу» (1948), рекомендований до встановлення; а також, взявши за основу щойно створений станковий «Портрет президента АН УРСР О. О. Богомольця» (1945), увічнює пам'ять академіка надгробним бюстом (1946)[3]. Суб'єктивно-індивідуалізована пластика останнього, зміцніла за попередні роки, відроджувала імпресіоністичну романтику світобачення його вчителя — Л. Блох , хоча, на жаль, саме через це митця звинуватили у космополітизмі і зриві у формалізм.

Пам'ятник-надгробок для братської могили Героям, загиблим на Малій Землі біля Новоросійська виконує скульптор-мініатюрист Й. Рик (1947). Я. Ражба у цей час працює над монументальним двохнатурним портретом-бюстом двічі Героя Радянського Союзу С. Супруна (1948), виконує пам'ятник поету Д. Гурамішвілі для Миргорода (1949), а також монументально-декоративний багатофігурний горельєф для фронтону портика Вінницького театру й алегоричну постать «Мистецтво» (1948).

Оскільки офіційна політика партії у галузі мистецтва спрямовувала художників на вивчення зразків класики, то головними рисами образно-композиційних структур були алегоричні, репрезентативні постаті героїв, вождів на кшталт російського класицизму або римських статуй визначних ораторів та цезарів (зокрема кінні постаті); жанрово-оповідальні, суто «передвижницькі» станкові структури. Наприклад, офіційно поширеним зразком у зазначений період був пам'ятник Мініну і Пожарському І. Мартоса. Його композиційну схему можна було побачити у монументальних і станкових композиціях скрізь, скажімо, як у випадку з групою В. Агібалова та С. Артюшенко «Передача стаханівського досвіду» (1940), де один робітник сидить, випроставши ногу, і щось говорить, а інший — стоїть і уважно слухає, підтримуючи відбійний молоток. Утім, формальне використання зовнішніх схем, здебільшого, залишалося на рівні театрального позування. Афектовані композиції з поширеними сценами боїв, боротьби за прапор, що підхоплюється з рук загиблого чи пораненого бійця, відповідали програмній установці партійного керівництва, котре санкціонувало втілення надмірного пафосу перемоги, нестримної радості за радянський устрій, владу, партію. (Ейфорія перемоги не була настільки поширена в інших державах, куди стала проникати інформація про сталінські репресії, табори тощо). Нормативність навіть в образно-емоційній галузі української пластики призводить до тиражування сталих шаблонів, композиційних кліше у численних пам'ятниках і станкових творах.

Через поширення тиражування інтер'єри, парки, майдани були заставлені зразками античної або новоствореної масової скульптури (гіпсовими чи цементними), фарбованими «під бронзу», «під мармур», які від постійного фарбування втрачали мистецьковартісні якості, а іноді навіть фізичні риси зображеної персони. Час від часу спаплюжену або аварійно-небезпечну скульптуру демонтували і замінювали іншою (також тиражною) — так, перед війною у Києві демонтували п'ятиметровий гіпсовий монумент Сталіну, що погрожував впасти на площі його ж імені. Уніфікації підлягали не лише авторські пам'ятники. Подібними одна до одної були в ті часи агітмасові алеї фізкультурників, героїв праці,

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 103

війни, історичних діячів, піонерії та жовтенят, алегорії щасливого материнства чи просто анімалістичні композиції, що розповсюджувалися за шаблоном по містах, районних центрах, піонертаборах, дитсадках, санаторіях, іноді селах. Московська дослідниця феномену «третьої реальності» тоталітарного суспільства Г. Яковлєва слушно зауважує: «Взагалі парк був ідеальним середохрестям масової культури та ідеології. В його, як правило, регулярному просторі з організованою квітковою красою ідеологія виковувала нову людину. Алеї і майдани масових дійств оформляли знаки тіла нової культури у вигляді спортсменів, які метають, ціляться, цілеспрямовано стрибають, — саме тіло було ідеалом активності. Своїми енергійними еманаціями і жестами вони завойовували простір держави і, в той ж час, адекватно виражали нову культуру, трансцендентну земній реальності: регулярний простір наповнений тілами, що енергійно жестикулюють, з новою соціалістичною атрибутикою»[4]. У 50-х продовжується практика прикрашання парків і скверів міст скульптурами масового тиражування, тематична шкала яких дещо збагатилася образами сучасної молоді з ідеологічно зразковим соціалістичним способом життя. На таких засадах 1955 р. Й. Рик виконує офіційне замовлення — 2,5-метрові постаті «Лижниці» й «Студента», розповсюджені по багатьом містам СРСР. Митець продовжує з успіхом працювати і в галузі дрібної пластики. Зокрема, його статуетку «По рідній країні» (1953), експоновану на виставці Радянського образотворчого мистецтва у Китайській народній республіці, було подаровано 1954 р. від імені Харкова мешканцям Пекіну, де вона і перебуває в експозиції Пекінського художнього музею. Цей випадок доводить, що в тогочасних, несприятливих для творчості умовах все таки мали місце поодинокі вдалі знахідки авторських програм.

Цілком новаційним сприймався відкритий 1954 р. пам'ятник молодогвардійцям у Краснодоні (скульптори В. Агібалов, В. Мухін, В. Федченко). Скульптори з 1945 р. відпрацьовували композицію, вибраковуючи усе зайве, розповідне, описове, шаблонно-банальне, прагнучи цільності дистанційного сприйняття, підкреслюючи суто композиційними засобами ідею згуртованості молоді. Просторові цезури, що робили композицію попередніх ескізів рихлою, невдалі ракурси (наприклад, зі спини) та складні гвинтові рухи фігур, що дробили силует — в остаточному варіанті були замінені на сталий вертикалізм кожної постаті, котрий рефреном посилюється у домінуючій вісі державного прапора. Але, насправді, народний подвиг, наполегливо увічнюваний повоєнним мистецтво разом зі сценами мирного відродження народного господарства, став ширмою, за якою розгорталася нова, прихована драма геноциду нації: після війни ідеологічна система розпочала чергові партійні чистки, репресії та масові розстріли.

Визначним монументом для Києва став, споруджений 1954 р. М. Лисенком, М. Сухоловим і В. Бородаєм, кінний пам'ятник М. Щорсу, який і тепер зустрічає кожного приїжджого на шляху від вокзалу до бульвару Шевченка. Римська схема тут «модернізована» радянською патетикою часів громадянської війни і синтезована з натурним веризмом та розгорнутим психологізмом критичного реалізму кінця XIX ст. Еклектизм втілений толерантно, залишаючи пам'ятник у ряду кращих київських монументальних скульптур.

Упродовж 1940–1950-х рр., згідно з офіційно скерованою тематичною спрямованістю монументів, скульптори продовжують працювати над шевченкіаною, додаючи їй міжнародного виміру: 1950 р. у м. Палермо біля Торонто встановлено пам'ятник Шевченку (скульптори О. Олійник, М. Вронський). Митці працюють і над пам'ятниками І. Франку (пам'ятник-бюст І. Франку встановлено у Києві 1956, скульптори А. Білостоцький і О. Супрун).

У 1950-х розвивається меморіальна пластика, так, наприклад, у цей період були встановлені: пам'ятник на могилі М. Бурачека у Харкові (скульптор О. Кудрявцева),

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 104

в Полтаві — пам'ятник письменнику П. Мирному (скульптори О. Олійник, М. Вронський), в Чернігові — пам'ятник М. Коцюбинському (скульптори Ф. Коцюбинський, родич письменника, і С. Андрійченко). Слід зазначити, що в повоєнний час стає досить поширеним такий типологічний різновид пам'ятників, як пам'ятник-бюст, що композиційно апелював до античної схеми герми або композиційно варіював принципи побудови психологічного портрету XIX ст. (О. Ковальов «Пам'ятник Г. Вакуленчуку» в с. Великі Коровінці Житомирської обл. та біля одеського порту 1956; М. Лисенко «Пам'ятник І. Франку» 1959 для Сваляви; М. Рябінін «Пам'ятник М. Коцюбинському» 1957 у Харкові). Встановлені на пілонах чи колонах, пам'ятники-бюсти, скульптурна частина яких мало чим відрізнялася від звичайного станкового портрету, не втратили актуальності й на початку XXI ст. Чимало подібних меморіальних пам'ятників виконувалися митцями на базі попередньо опрацьованих станкових портретів тих самих персон: К. Діденко в Дніпропетровському пам'ятнику-бюсті О. Федорову (1949) орієнтується на свої портретні студії 1947 р.

Упродовж 50-х продовжують реконструювати зруйновані під час війни пам'ятники, встановлені за Планом монументальної пропаганди. Відповідно, проводиться політико-ідеологічна корекція стилістичних ознак таких пам'яток, а фактично — чистка мистецьких рядів. Так, через «формалізм» творчого світобачення не було залучено до відновлення пам'ятників І. Кавалерідзе: постать революціонера Артема (Ф. Сергєєва) для пам'ятника в Артемівську виконують заново М. Декерменджі й А. Шапран (1951–1954)[5].

У цей час, як колись у 1930-х рр., знову стають актуальними питання синтезу архітектури і пластичного оздоблення будівель, проте гармонійного рішення поки не було знайдено. Вимоги партійного керівництва щодо втілення радянської дійсності (по суті «міфічної»), де композиції перевантажуються атрибутами, дрібними деталями антуражу, пильно оберігалися від «формалістичних тенденцій» та вільної суб'єктивно-авторської думки. Усе це повною мірою проявилося у черговому оформленні Українського павільйону Всесоюзної сільгоспвиставки у Москві (1954) та оформленні Московського Державного Університету, над пластичним оздобленням якого працювали українські митці, серед них: О. Олійник, М. Вронський, П. Мовчун, Є. Фрідман, А. Білостоцький та інші. В Україні подібні прецеденти стосувалися оформлення київського «Пасажу» і кінотеатру «Київ»; Палацу культури в Донецьку; вокзалів у Харкові, Одесі; театрів у Вінниці, Житомирі, Чернігові, Каховці; концертного залу в Запоріжжі та численних інших громадських будівель, де не було досягнуто справді розумного синтезу архітектурно-скульптурного задуму через партійно-ідеологічні викривлення. Адже одразу після війни «партія провела велику роботу щодо викриття окремих проявів безідейності й аполітичності, пережитків естетства, формалізму і натуралізму, а також рецидивів буржуазного націоналізму й космополітизму в радянській літературі й мистецтві»[6]. Не втратили актуальності Постанови ЦК партії з ідеологічних питань 1946–1948 рр., зокрема постанови ЦК КПбУ «Про журнали «Вітчизна» (5.09.46), «Перець» (24.09.46), та «Об извращениях и ошибках в освещении истории украинской литературы» (1.09.46). Відтак митці, щоб уникнути нової хвилі репресій повоєнного часу, мусили особливо уважно втілювати офіційне розуміння партійності і народності мистецьких творів, що, за традицією, подавалося подібними газетними кліше: глибше вивчати дійсність, шанувати реалістичні традиції минулого, шукати нові якості радянської людини, прищеплювати молоді оптимізм і рішучість у справі виборювання державних зацікавленостей, рівняти власне життя за комуністичними ідеалами, правильно тлумачити конфлікти поміж віджилим старим і новим соціалістичним способом життя і т.п.

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 105

У 1950-х рр. в українській монументальній скульптурі затверджується нова практика встановлення пам'ятників на відзначення визначних історичних подій. 1954 р. ЦК Компартії публікує тези і Постанову про святкування 300-річчя возз'єднання України з Росією. Ця акція носила важливий політичний характер, спрямований на усунення сепаратистських настроїв частини інтелігенції у післявоєнні часи на користь державної догми, згідно з якою тільки завдяки возз'єднанню «український народ рятував себе від іноземного поневолення та забезпечив можливість власного національного розвитку...» (газета «Правда» від 12 січня 1954 р.). Саме під таким ідеологічним кутом був проведений всесоюзний конкурс на спорудження монумента на честь 300-річчя возз'єднання України з Росією у Переяславі-Хмельницькому. 1954 р. комісією кращим був визнаний монумент В. Вінайкіна (арх. В. Гнєздилов), виконаний у традиціях реалізму XIX ст.[7]. Молодому Вінайкіну[8] допомагали працювати над проектом скульптори В. Гречанік, П. Кальницький та В. Клоков. Вдалий дебют надалі забезпечив митцю замовлення: він встановлює пам'ятники Двічі Герою Соціалістичної Праці Є. Долинюк (1959); спільно з І. Шаповалом — Герою Радянського Союзу розвіднику М. Кузнєцову (1959); разом із І. Кавалерідзе, В. Клоковим — скульптуру «І. В. Мічурін» (1957) для Виставки передового досвіду УРСР. У річищі тих же проімперських політико-ідеологічних вимог до конкурсного завдання 1957 р. був оголошений інший конкурс — на монумент возз'єднання Українських земель у єдиній радянській державі. Але «відлигова» хвиля відкинула його проведення на кілька років, поновлюючи у 1973 і 1977 рр.

Серед новацій монументальної скульптури 50-х рр., що актуалізують експериментальний досвід авангардно-агітаційних проектів пореволюційних часів, є практика встановлення меморіальних дощок видатним діячам держави і культури на будинках, де вони мешкали, працювали, тимчасово перебували. Так, 1958 р. О. Ковальов встановлює кілька пам'ятних дощок в Одесі Герою Соціалістичної Праці академіку В. Філатову — на будинку, де він жив, на науково-дослідному інституті очних захворювань та офтальмологічному інституті. Дошки підсумовували досвід роботи скульптора над станковим мармуровим «Портретом В. П. Філатова» (1952) і були етапом у роботі над пам'ятником на могилі цього видатного лікаря (бронза, граніт, 1959) та перед інститутом його імені в Одесі (мармур, 1967). Станковий варіант портрета-барельєфа 1961 р. був придбаний зі Всесоюзної художньої виставки Третьяковською галереєю. Реалістичні традиції психологічного портрету XIX ст. досконало адаптовані творчою манерою Ковальова, подобались глядачам і критикам[9].

Станкова скульптура кінця 1940 — першої половини 1950-х рр., використовуючи штучно нав'язаний метод «широкого узагальнення», відтворювала реальність, котра часто не мала життєвого зв'язку з дійсністю (хоча офіційно від митців вимагали уважного вивчення «революційного» плину буття). Мотивом твору обирався ідеологічний догмат, що не підлягав особистісному тлумаченню, а пластика затверджувала натуралістичність, фактично — «гіперреальність» анонімного простору-часу, де квітнув «культ особистості», адже «не було жодної художньої виставки, де не експонувались би портретні бюсти або статуї Леніна і Сталіна»[10]. Цей факт призвів до того, що офіційна критика звернула увагу на домінування, зокрема, у портретному жанрі т.зв. «уявних портретів». Насправді, критики зіткнулися з наслідками ідеологічної уніфікації творчості скульпторів, коли будь-які індивідуальні образно-стильові пошуки авторів жорстко викорінювалися. Митці за цих обставин знайшли ідеологічно надійний метод широкої типізації, але його шаблонність стала надто явною. Тому А. Німенко наводить численні твори українських скульпторів як негативний зразок втрати живої уваги до внутрішнього світу герою, зокрема він згадує низку

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 106

портретів: І. Шаповала «Голову Героя», М. Давид «Бюст Стахановки», Н. Рябініна «Портрет Стахановця» і «Голову воїна», М. Бондаря «Бюст шахтаря», А. Чубіна «Голову юнака», П. Мовчуна «Портрет піонерки», І. Гончара «Бюст гуцула», А. Білостоцького «Портрет конюха», О. Супрун «Бюст партизанки». Розуміючи безвихідь ідеологічної пастки, в якій опинилися українські митці, Німенко був змушений по-фарисейськи резюмувати: «Дві загрози підстерігали скульпторів у цій роботі — небезпека надто абстрактного узагальнення, відриву від конкретного матеріалу, коли портрет певного героя перетворювався на образ-схему героя взагалі (такими є роботи Чубіна, Давид, Бондаря), та небезпека пасивного натуралізму, що суперечить задачі глибокого розкриття внутрішніх рис героїчного характеру (такими є твори Мовчуна, Білостоцького, Гончара). Зображені обличчя у таких «портретах» на загал не ясні щодо психологічної характеристики, та мають відтиск якогось умовного, умоглядного героїзму, героїзму взагалі, продиктованого інтересом скульпторів до суто зовнішніх ефектних поз, рухів і таке інше»[11].

Саме українські скульптори змушені були доводити власну політичну надійність і створювати всесоюзні зразки скульптури, що підлягали масовому тиражуванню. Ця трагічна ситуація торкнулася, наприклад, такої відомої свого часу композиції М. Лисенка, як «Й. В. Сталін і Т. Лисенко» (1949) — прийнятої до масового розповсюдження і високо відзначеної московським урядом. Умоглядно створений ідеальний образ радянського лідера, який вболіває за свій народ, штучно прищеплювався підсвідомості, вкорінюючись у мистецькому просторі сучасності завдяки натуралістично вивіреній пластиці. Так образ набував «життєвої правдивості» і абсолютної переконливості. І так вибудовувався не існуючий насправді зв'язок із навколишнім простором, психоемоційним середовищем буття народу. Російський мистецтвознавець В. Полікаров, що досліджував феномен скульптури часів «культу особистості», зокрема згадану композицію М. Лисенка, зазначає: «У групі М. Лисенко «Й. Сталін і Т. Лисенко» подібна проблема розв'язується на скульптурно-інтер'єрному, об'єктно-середовищному рівні. Виступаючи буквальним дублікатом минулої (або можливої) події, його скульптура компенсує відсутність самого реального життєвого середовища, що грає вельми важливу роль у живопису, безпосереднім включенням власне реального життєвого середовища в композицію скульптурного твору. Така скульптура як об'єкт, що володіє своєю протяжністю та об'ємом, своєю інсценованою життеподібністю витісняє і заміщає реальність як опосередковану людиною цілісність події. За ситуації, коли зовнішня оформленість, її неспотворена адекватна видимість, симетрія форм не залишають місця внутрішньому змісту, людина як особа, що сприймає і переживає, тобто володіє внутрішньою природою суб'єкта, не потрібна. Вона і не передбачається в такій позаобразній структурі, не орієнтованій на індивідуальну точку зору. Все концентрувалося у пафосі зорових реакцій. З іншого боку, не виникає питання про художні якості твору як у вузькому значенні — відповідно до «сувенірних» задач все зроблено упізнано точно, так і в широкому, оскільки, за мірками того часу, «достовірно ідейне мистецтво не може бути не художнім», до того ж образи Леніна і Сталіна — є «вершинами краси життя»[12].

У 40–50-х роках М. Лисенко, поєднуючи викладацьку діяльність в КХІ з творчою практикою, спочатку продовжує індивідуально опрацьовувати ідеї та ескізи, задумані з Л. Муравіним ще в роки війни, але не здійснені. Таким прикладом доопрацювання спільної ідеї-ескізу стала композиція «Похорон партизана» (1945–1947) і «Партизанський рейд» (1945–1947). Жанрова убудованість композицій генетично пов'язана із передвижницькими композиціями Л. Позена. Але пластика тут має самодостатнє значення, асоціюючись із воєнним лихоліттям, виснажливою працею до останнього подиху в ім'я обов'язку, ритмічним рефреном збільшуючи емоційну напругу вздовж горизонтально

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 107

витягнутої композиції; при загальній висоті 90 см її довжина дорівнює 350 см. (Експонована на республіканській виставці «Партизани України у боротьбі проти німецько-фашистських загарбників» 1946–1947 р., робота «Партизанський рейд» надалі зберігалася в експозиції Державного музею образотворчого мистецтва, поки 1960 р. не була встановлена на Червоній площі у Сумах). Проте керівництво КХІ вимагало від професорсько-викладацького складу не імпульсивної (як в роки війни), а врівноваженої академічної пластики, і саме такою «взірцевою» стала відома пушкініана М. Лисенка: композиції «О. Пушкін і А. Міцкевич» (1951), «О. Пушкін» (1951), «О. С. Пушкін і М. В. Гоголь» (1952), «О. С. Пушкін на Україні» (1956), створені в реалістичних традиціях російського мистецтва XIX ст. У цих стильових межах виконує скульптор і психологічні портрети: «Тарас Шевченко» (1945, 1947), «Портрет народного художника СРСР В. І. Касіяна» (1958), «Іван Франко» (1959). Творчість М. Лисенка була розкутою і для майбутніх новаційних течій, в тому числі і для лірико-романтизованих інтенцій, що належали до хвилі «відлиги»: це невеличкі, виконані з оргскла композиції «Сім'я» (1945), «Материнство» (1958), «Малятко» (1958), гіпсовий «Портрет онуки Люсі» (1961) та «Портрет дівчини» (1959).

Щоб краще розуміти умови, в яких українські митці вимушені були працювати, нагадаємо: з 1947 р. Академія мистецтв СРСР розпочала потужну кампанію по винищенню «упадницьких» тенденцій у мистецтві. На науковій конференції у Москві, де підводилися підсумки розвитку мистецтва за 30 років, із доповіддю «Про формалізм та його апологетів» виступив В. Кеменов, що підняв питання про ознаки натуралізму і формалізму, яких слід уникати радянським митцям. Ця дискусія охопила усі республіканські Спілки художників, а в Україні вона проводилася з особливою педантичністю. Під її впливом розпочалась ідеологічна війна, твори українських скульпторів, зокрема, з відверто романтичними мотивами інтерпретації тем, визнавалися натуралістичними, в яких, нібито, немає типізації, узагальнення життєвих спостережень. Серед «негативних» прикладів значилася, до речі, і композиція М. Лисенка «Вірність» (1947), емоційно-піднесений пафос якої, між тим, був ближче до життя, ніж численні його офіційно-програмні твори у річищі «культу особистості». Заплутану дискусію врешті спрямували у банальний напрям ліквідування «антипатріотичних проявів» у мистецтві. Проте, на превеликий жаль, розвінчування апологетів формалізму супроводжувалося новою хвилею арештів. Так, Л. Муравін, попереджений друзями, дивом уникає арешту, останньої миті тікаючи з майстерні. Його творчість завжди тяжіла до суб'єктивно-ліричного сприйняття світу, а в роки війни — до експресіоністської манери ліплення. В 1945 р. Л. Муравін зарекомендував себе низкою цікавих творів: портретами скульптора Г. Брандейсової, митця В. Матюх, К. Череповської, «Молодого партизана», портретом Оленки Муравіної (1947) тощо. Для постійної виставочної експозиції Історичного музею «Партизани України в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників» Муравін створює трифігурну групу «Похорон партизана», беручи за основу алма-атинські ескізи. Впродовж 1946–1947 рр. скульптор виконав портрет президента АН УССР О. В. Палладіна, портрет академіка Є. О. Патона, віце-президента АН СРСР В. П. Волгіна, портрет народного артиста СРСР Ю. В. Шумського та ін. Для київського філіалу Музею Леніна йому дозволено створити композицію «Великий почин» («Ленін на суботнику»). Втім, як тільки розгорнулася кампанія боротьби з формалістами, Муравін, який 1938 р. уже відрікався від формалістичних тенденцій, знову потрапляє до списку митців, що були «дезорієнтованими» під час війни і стали на хибний шлях деформацій та спрощень. Прямо з експозиції Всесоюзної художньої виставки 1947 р. в Москві знімають ліричну «Постать Л. Українки» (1947), в пластиці якої

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 108

вже передчувався вітер «відлиги», та двофігурну композицію «Клятва». Але професійну досконалість таланту українського скульптора засвідчує факт придбання прямо з експозиції виставки Третьяковською галереєю двох портретів: Патона і Волгіна. Відтак, трагізм ситуації дозволяє зрозуміти, чому в останні перед «відлигою» роки скульптор «раптом» зраджує власній манері і виконує твори виключно за нормативами офіційної естетики (для масового тиражування ним були створені 1948 р. пластично-нейтральні постаті В. Леніна і Й. Сталіна (обидві — 2,20 м).

З подібних же позицій необхідно оцінювати і тогочасні скульптури Є. Фрідмана. Впродовж 1947 р. митець працює самостійно (поза бригадним методом) над такими портретами як «Президент Академії архітектури УРСР В. Г. Заболотний», «Портрет артиста Ю. Шумського» , «Академік В. І. Касіян», «Академік Л. А. Булахівський» та інші портрети, виконані в матеріалі (бронзі і мармурі: дуже рідкий після війни випадок у творчому доробку митців). У пам'ять загиблого товариша Фрідман завершує ескіз композиції Пивоварова «Сталін-мислитель», створюючи два варіанти: для Академії наук УРСР і Харківського художнього музею («Сталін у кріслі», 1948).

У післявоєнну добу досить активно розвивається жанр портрета. Саме у ньому працюють численні скульптори, повертаючись із фронту або тилу. Наприклад, І. Мельгунова створює бюст артиста Марьяненка (1945), «Портрет народного артиста УРСР Л. Сердюка» (1945), «Портрет матері» (1947), «Колгоспниця» (1947). Більшість портретів виконується у дереві, теракоті (ці матеріали стали активно використовувати у повоєнний час).

Взагалі, у 50-х рр. скульптори випробовують пластичні можливості різноманітних, нетрадиційних для скульптури, матеріалів, серед яких —оргскло, майоліка, пластмаса. У скульптурній мініатюрі, яку відроджує з 1947 р. провідний український пластик-мініатюрист Й. Рик, повертаючись до улюбленого жанру мініатюрного портрету, використовують слонову кістку і пластинки з річкової черепашки. Так, 1948 р. Рик створює «Портрет М. С. Хрущова», «Портрет Л. Кагановича», «Портрет Й. В. Сталіна» саме з таких коштовних матеріалів. Одночасно скульптор продовжує працювати і в галузі скульптурної композиції, створюючи на замовлення «Хлопчика з кубиками», «Партизанів», «Сталіна у засланні» (усі — 1948 р.).

Низкою портретів розпочинає творчий шлях Л. Твердянська (завершила мистецьку освіту 1945 р. дипломом «За Батьківщину»). Для масового тиражування нею виконуються бюсти лідерів держави, зокрема: Й. Сталіна; для художньої виставки на честь 330-ліття від дня смерті В. Шекспіра — портрети Шекспіра, Станіславського; а також бюсти А. Чехова, О. Горького, Героя Радянського Союзу О. Сичова. Твердянська виконує етапні для власного творчого шляху портретні композиції «Зоя Космодемьянська» (1948) та «Ліля Убийвовк. Нескорена». Слід зазначити, що у творчості митців післявоєнного часу вже виникав прецедент створення лірико-романтичних композицій, які згодом отримають тавро «дрібнотем'я» (наприклад, Л. Твердянська виконує у дві натури композицію матері з дитиною «Колискова»). Творчість цієї скульпторки доводить, що генеза так званого явища «дрібнотем'я» бере витоки ще у 1930-х роках, оскільки втомлені від безглуздих вимог партійних установок митці знаходили рятівну віддушину у родинному колі, де ще збереглися теплі невимушені стосунки і не було потреби кривити душею та серцем. Іноді, за якимось дивовижним недоглядом, композиції, народжені під впливом особистісних вражень від споглядань за близькими, ставали основою для скульптур масового тиражування, зокрема для пластичного оформлення фонтанів. Так, Л. Твердянська, працюючи в скульптурно-монументальних майстернях, виконує для масового тиражування

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 109

фонтан «Пустуни» (його встановлюють 1936 р. у Сімферополі, Боржомі, Кисловодську, Харкові, Тулі та інших містах СРСР), а також фонтан «Шибеники» (1938), який разом із групою «Діти з собачкою» були встановлені у харківському саду «Металіст».

В умовах пильного партійного контролю, який не дозволяв скульпторам суб'єктивних пластичних волевиявлень, спрямовуючи уніфіковану творчість радянських митців на «подальше вивчення життя» «в його революційному русі», офіційна критика, відчуваючи негативні наслідки ідеологічного пресингу, констатувала: «Загалом високо оцінюючи досягнення української монументальної скульптури післявоєнного періоду, не можна не відмітити деякої одноманітності композиційних і пластичних вирішень, дрібність форми, схематизм, прояви натуралізму — недоліки, що негативно позначилися на ідейно-художньому рівні ряду пам'ятників і досить часто ставали відчутним гальмом на шляху здійснення відповідальних і складних завдань, поставлених часом»[13].

Така подвійність ситуації вимагала від скульпторів з одного боку, виконання безумовно «зрозумілого широким народним масам» анатомічного веризму композиційно-пластичної структури творів, а з іншого — внесення певних компромісних новацій, реанімаційних образно-пластичних акцентів, як наприклад, романтизоване натхнення, оптимізм, емоційне піднесення духу (що часто порівнювалося критикою із поширеною літературною метафорою «вітер революції»). Станкова скульптура України обережно шукала подібних компромісних рішень, проте знайти їх, у більш-менш життєвому вигляді, щастило лише обдарованим творчим особистостям. Частина митців, на жаль, лишалися на рівні ремісничого професіоналізму, натомість інші увійшли до замовчуваних лав мистецького андеґраунду. Так, протягом 1950-х рр. майже зникає з офіційних виставок ім'я талановитого Я. Ражби, що заявив про себе як лірично-бароковий чи експресіоністський пластик-декоративіст («Танцюють вдови» 1945), який, власне, пластикою формує настрій і образ, де велике навантаження отримує лінійно-рельєфний рух, ритм внутрішніх світлотіньових обрисів і форм.

За іронією долі саме роботи, що компромісно ухилялися від жорстких нормативів, зокрема «Молодий лікар» (1954) Г. Масальської, «Ланкова» (1957) В. Клокова, «Голова дівчинки» (1952) О. Кудрявцевої, «Молодий лікар» (1959) М. Рябініна, «В. Маяковський» (1954) І. Зноби й В. Зноби — зберігали у скульптурі тих часів живий струм не заідеологізованого мистецтва, не зважаючи на величезні труднощі виборювань подібних компромісів. Відтак поряд із т.зв. «дрібнотем'ям» жанрової скульптури у портреті визріває лірико-романтична тенденція, що розквітне з першими хвилями «хрущовської відлиги» як, наприклад, у «Господарі Верховини» (1957) В. Борисенко. 1957 р. він завершує навчання у Львівському інституті декоративного мистецтва у майстерні проф. І. Севери. Ще студентом, 1955 р., створює постаті у півтори натури: «Колгоспниця» та «Лижник», декларуючи узагальнено-типізований образ радянської людини, як того вимагала офіційна критика. Обидва герої композицій представлені особистостями ідейно загартованими, рішуче цілеспрямованими, оптимістично впевненими у перемозі комунізму. Можна казати, що тут також, певною мірою, нашаровується романтичний настрій політичної відлиги. Студентом скульптор працював і в монументальній галузі, створюючи пам'ятники для міст СРСР: О. Пушкіну для м. Здолбуново, М. Фрунзе для Мелітополя, В. Леніну для Немирова Вінницької області, с. Манівці Тернопільської області. Водночас Борисенко працює у жанрі портрета, експонуючи на ювілейних виставках «Портрет Героя Радянського Союзу О. М. Марченка» (1954), «Портрет Н. Ботвіна» (1957), портрет-тип «Господар Верховини» (1957), що, на той час, широко репродукується.

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 110

Багато трагедій і зламаних творчих доль містяться за стислими звітами Першого Всесоюзного з'їзду радянських художників: «...Українські скульптори сміливо вирішують завдання по створенню портрета нашого сучасника — людини праці. Особливо виділяються твори О. Ковальова, що створив скульптурні портрети Героя Соціалістичної Праці О. Хобти і академіка В. Філатова, в яких тонкими пластичними засобами розкрив красу людської душі, невичерпну творчу енергію. Скульптор чудово знав те оточення, те довкілля, в якому жили і працювали його герої, він поринув сам в атмосферу їхньої діяльності. Звідси випливає виключна життєвість і людяність портретів Ковальова»[14]. Високопрофесійна обізнаність О. Ковальова у техніці обробки мармуру, висока пластична культура, вихована на класичних зразках античної пластики і критичного реалізму XIX ст., допомагають зробити насправді майстерні твори, що залишаються такими й дотепер у мистецькій скарбниці України (варто згадати, наприклад, мармуровий бюст П. Чайковського (1949), що поповнив колекцію Третьяковської галереї). «Мені хотілося створити образ, котрий узагальнював би найкращі риси нашої талановитої радянської молоді, перед якою відчинено усі шляхи в майбутнє», — каже він в інтерв'ю згідно з духом свого часу, обговорюючи задум портрету-типу «Радянський юнак» (1947)[15]. У подібному ключі вирішується інший портрет — «Портрет М. Г. Лисенка» (1947), де образ вчителя-скульптора сконцентрований на втіленні творчого натхнення: ефектний прийом мармурової «шуби» толерантно поєднаний із педантичним моделюванням особливостей обличчя за допомогою тонких світлотіньових нюансів і закону «тисячі профілів», якому навчала Л. Блох своїх учнів, а серед них і М. Лисенка, перейнявши, в свою чергу, знання від Родена. Більш класицизованими на тлі попередніх творів сприймаються бюст-герма «Портрет Л. Ревуцького» (1945); «Портрет М. Гоголя» (1953), композиційна схема якого ідентична римським бюстам; наближений до жанрової ситуаційності «Портрет М. Глінки» (1948). Не слід забувати, що в портретах виявилася офіційна підтримка образної типізації, поєднаної з пластичним натуралізмом у трактовці обличчя, одягу з державними нагородами особи. Так сталося з відомим «Портретом Героя Соціалістичної Праці ланкової О. С. Хобти», кілька разів повтореним у мармурі — 1949, 1952 р., у бронзі — 1951, 1972 р. За мармуровий бюст, придбаний Третьяковською галереєю, Ковальов отримав Державну Премію СРСР. Бронзовий бюст 1951 р. скульптор виконує для Національної картинної галереї Румунії в Бухаресті, і, не зважаючи на посилення в ньому натуралістичної жорсткості моделювання, портрет здобуває високу оцінку критики, адже: «Досвід роботи Ковальова над бронзовим варіантом портрету Хобти говорить про те, що для радянського митця майстерність — це не хизування формальними прийомами, але засіб посилити життєву правду художнього образу», — констатує газета «Советское искусство» за 24 липня 1951 р. І все ж таки, внутрішня культура і відчуття міри утримує цього скульптора у межах класичного, добре зробленого портрету, якими й були відомі бюсти академіка В. П. Філатова (1950, 1952, 1959, 1961 рр.), або монументальний мармуровий «Портрет М. Рильського» (1947).

Явище «дрібнотем'я», що повною мірою торкнулося скульптури, заявило про себе як масове захоплення на XII Всеукраїнській виставці (1954). Це була потужна підсвідома реакція митців на постійний пресинг партійного керівництва, котре вимагало клішування дидактико-типових образів радянської людини, акцентування пафосу згуртованості навколо партії у дуже обмеженому ідейно-образному ракурсі офіційно дозволеного тлумачення. У 50-х роках мистецька громадськість вирішувала проблему створення «типових» образів радянської людини, суголосних нормативам кодексу будівника комуністичного суспільства, що розроблявся для нової Конституції СРСР. Кон'юнктурність ситуації художньої практики була тотожна тій, яка мала місце у Римській імперії, коли офіційне

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 111

мистецтво відверталося від простої людини, бо вона не переймалася державними інтересами, а різноманіття особистісного життя ускладнювало уніфікацію індивідуального життя за загальною схемою. Радянське мистецтво так само віддавало пріоритет позиції типізації образних трактовок, але під цю тенденцію підпадали образи усіх радянських громадян, які ретельно стерилізувалися офіційним мистецтвом. Тому програмні твори набули рис шаблону, штучної парадності, не віддзеркалюючи суб'єктивні якості особистості. Радянська людина не повинна піддаватися песимізму, душевним коливанням і депресії, шукати власних відповідей і поглядів на історичний розвиток. Звідси перевага оптимістичних, героїчно-афектованих чи надсуб'єктивно-екзальтованих образно-пластичних вирішень. Тиражувалася композиційна схема римського портрету і постатей, що час від часу поєднувалася з реалістичними тенденціями російської пластики XIX ст. Однак, після XIX і XX з'їздів партії та визнання хибними прояви «лакування дійсності», розвінчування «культу особи» Й. Сталіна, скульптори вважали цілком справедливим впустити до «великого мистецтва» внутрішній світ родинних стосунків з усім діапазоном емоційно-психологічних нюансів. Подібні процеси мали місце у XIX ст., коли під впливом романтизму у класицистичному офіційному мистецтві виникає жанрова скульптура ужиткового характеру: С. Іванов «Хлопчик у бані» 1853, П. Ставассер «Хлопчик, що ловить рибу» 1839; Ф. Каменський «Молодий скульптор» 1866. В історії скульптури можна знайти чимало прикладів пластичних реформацій, викликаних втомою від тривало експлуатованих канонів і кліше. Наприклад, М. Антакольський так пояснював власний протест у царині діяльності скульптора: «Скульптура пестить зір, але не хвилює чуття», а П. Трубецькой просто відрубує: «Скульптура втомила реалізмом». У часи «відлиги» українські митці, прагнучи життєвої правдивості та уважного спостереження за різними проявами дійсності, з насолодою поринали у світ щиросердних домашніх взаємостосунків, що були цілком реально-правдивими, природними, невибагливими. Проте відсутність у подібних творах обов'язкової на той час ідеологічно-виховної, громадсько-активної позиції патріота радянського суспільства вельми скоро примушує офіційну критику засудити явище «дрібнотем'я»: «Замість того, щоб показати боротьбу того нового, прогресивного, що породжене соціалістичним суспільством, зі старим, віджилим, деякі митці смакували окремі хиби, які мали місце у нашому житті»[15]. Втім, суб'єктивно-ліричний напрям продовжував існувати в якості дисидентського, нонконформістського мистецтва, але тільки в стінах майстерень, виключно «для себе», «для душі». Такими були теракотові композиції Я. Ражби, жанрові і ліричні композиції П. Василенко: «Буквар» (1964), «Студентка Галя» (1961), «Валя» (1966); М. Баріновой: «Заноза», «Накупався» (1957), «Напустував» (1957); В. Селібер «Сніжок» (1954); В. Шатух «Доброго ранку» (1957); Г. Мироновой «Дівчинка з голубами» (1953).

Досить показовою з цієї точки зору є творчість М. Баріновой. Пік розквіту її професійної діяльності припадає на 50-ті роки, і можна з упевненістю констатувати, що завдяки таким митцям як вона, завдяки її вмінню дотримуватися у мистецтві щирих почуттів, не викривлених ніякими партійними вказівками, українська скульптура короткої доби «відлиги» змогла швидко легалізувати суб'єктивність пластичних висловів. Щоправда, у подальші десятиріччя її ім'я стає непомітним серед упевнено дебютуючої молодої генерації скульпторів.

М. Баріновa закінчує 1952 р. КХІ (майстерня М. Лисенка і М. Гельмана) і зосереджує творчу увагу на сфері жанрової пластики, де на фаховому рівні розкриває тонку психологію дитини, виказуючи талант уважного спостерігача за проявами природного і тваринного світів, втілюючи у роботах суто жіноче відчуття навколишнього, материнську любов тощо. Скульпторка ніколи не зраджувала власному кредо, не спеціалізувалася на

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 112

конформних темах і портретах лідерів держави. Навіть у жанрових інтерпретаціях немає ідейної запрограмованості радянської тематики. Мотивації таких творів, як: «Вирощування молодняку» (1951), «Телятниця» (1952), «Школярка» (1953), «Холодна водичка» (1955), «Сестрички» (1955), «Причепа» (1957) залишаються камерними, суб'єктивно-зворушливими. Саме ці твори скульпторка експонує 1957 року на виставці, присвяченій 40-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції, що засвідчило офіційне визнання її ліричного таланту. Барінова — добрий анімаліст. Її «Собака з кісткою» (1955), «Горобчики» (1955), «Кобила з лошам» (1956), «Коза з козенятком»(1953), а також рельєф для вази «Дитячий хоровод» (1958) — проходять конкурсне журі Головфарфортресту і масово тиражуються у майоліці. Але вона не обмежується станковими формами, працюючи в монументально-декоративній пластиці, створюючи паркові композиції із залізобетону, що обираються для тиражування: «Щасливе дитинство» (1956), «Дитячий хоровод» (1958) у Свердловську; «Маленький пустун» (1957) для Челябінська, фонтани «Пустуни» (1955), «Дружба» (1958) та ін.

Було б не коректним трактувати творчість таких скульпторів, як Барінова, з позицій негативного тлумачення явища дрібнотем'я. Слід враховувати, що після розвінчування «культу особи» Сталіна, на перших порах, цей напрям офіційно схвалювався. Так, експонована на Республіканській та Всесоюзній виставках з нагоди 40-річчя Великої Жовтневої революції композиція Барінової «Накупався» була нагороджена почесним дипломом та відправлена на міжнародні виставки — спочатку до Китаю, згодом до Відня (виставка, присвячена фестивалю молоді і студентства 1959 р.). Чимало творів Барінової відзначалися преміями Спілки художників: «Півники» (1955), «Програв», «Юний футболіст» (1958), «По секрету» (1954), а також репродукувалися в пресі і були придбані музеями Києва, Львова, Лебединським художнім музеєм тощо. Але навіть Барінова мусила модифікувати власне бачення після войовничого наступу «відлигової» реакції. На програмній виставці «Радянська Україна» 1960 року нею було виставлено: «Вперше на будівництві» (1960), «Портрет юної будівельниці»; надалі з'являються «Молодий механізатор» (1963) та «Матрос» (1967). Але скульпторка не забуває і власний, опрацьований у попередні часи стиль: «Щасливе дитинство» (1959), «Дівчина, що спить» (1960).

Про те, що суб'єктивно-відверте авторське сприйняття дійсності поза нормами ідеологічних вимог поступово набирає потужності на всіх рівнях творчих програм — від студентських дипломів до творів зрілих майстрів, — свідчить, приміром, диплом «Сім'я» (1952) А. Білостоцького, виставлений на республіканській і Всесоюзній виставках. Білостоцький підключається до мистецького життя країни після фронту: з 1946 р. навчається в КХІ (майстерня М. Лисенка) і, водночас, творчо працює, виконуючи постать Горького для харківського парку його імені; погруддя М. Т. Рильського, придбане АН УРСР; портрет «Колгоспний конюх», експонований 1951 р. під час декади українського мистецтва у Москві на Всесоюзній художній виставці. Наступні роботи скульптора підтверджують той факт, що в українській пластиці ще були живі суб'єктивно-особистісні прийоми формотворення, які демонстрували толерантне ставлення скульптора до внутрішнього світу героїв його творів, і саме такі творчі установки чекали на відлигові зміни у мистецтві. На початку 50-х скульптор виконує «Портрет батька» (1953), «Портрет сина Сергійка» (1954), скульптурні композиції «Новосели», «Перед боєм: Б. Хмельницький, І. Богун та М. Кривоніс» (1954) , як передчуття героїки романтизму «відлиги» — «Новий пласт. Шахтарі», пробує пластичні можливості інших матеріалів, зокрема кераміки — «Пісня» (1955).

У станковій скульптурі, що належить відлиговій хвилі «шестидесятників», розкрився талант В. Вінайкіна. Його «Юність» (1957), «Портрет дівчини» (1957), а трохи раніше

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 113

«Збирання сіна» (1954) презентують митця як тонкого лірика-романтика. Для подібних творів типовий романтизований героїзм щоденної праці, викликаний зсувом художньо-образного акценту з державно-політичного контексту в бік особистісного внутрішнього світу та індивідуальних мотивів самоактуалізації людини, що працює та живе за етично-гуманістичним покликом. Корегування митцями ідейно-партійної програми, зрозуміло, не могло сподобатися офіційним колам, котрі завзято ініціюють зворотну «відлигову» реакцію на всіх рівнях мистецької діяльності. Відтак, у творчості того ж Вінайкіна спостерігаємо очевидні трансформації, коли участь в офіційно-урочистих виставках змушує його до виконання програмних творів. Дуже важко впізнати цього майстра романтичних композицій у програмних портретах, створених митцем під час відрядження до шахт Донбасу: «Портрет забійника шахти ім. Ф. Дзержинського В. П. Крилова» (1957), «Портрет Героя Соціалістичної Праці І. В. Філіппова» (1957), експоновані на Всесоюзній художній виставці в Москві та на Ювілейній художній виставці УРСР у Києві, присвячених 40-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції. (Творчі відрядження скульпторів на промислові, сільськогосподарські та інші об'єкти державного значення практикувались Спілкою художників упродовж 1950–1980-х рр.).

У галузі портрету в розгляданий період закріплюється морфологічно широка піджанрова диференціація, опрацьована за композиційним та ідейно-образним критеріями українськими мистецтвознавцями у монографічних та критичних статтях того часу. Отже, бюсти окремих осіб, портретні постаті та групові портрети поділялися ще й за тематичною ознакою. Поряд із героїко-психологічними та меморіальними портретами, образно-композиційна типологія яких сформувалася у попередні роки[16], розвивається портрет-тип, здебільшого в романтизованому емоційному ключі[17]; а також — портрет сучасника та історичний портрет, в якому особливо сумлінно розвивають реалістичну традицію XIX ст., застосовуючи жанрову ситуаційність або ілюстративну сюжетність[18]. Ось чому у багатьох портретах активно використовується супроводжувальна атрибутика: бінокль тримає маршал Конєв у портреті П. Ульянова та В. Голеніцького (1945); газету «Правду» — С. Ковпак у портреті Г. Петрашевич (1948); колосся пшениці тримає землероб Л. Водолага у портреті роботи О. Олійника (1951). Цей художній засіб, засвоєний митцями із пластичного досвіду минулого століття, додавав документальної правдивості і психологічної доведеності характеристиці портретованих, розширюючи зв'язок людини із навколишнім світом. Портрет у 50-х поступово набуває жанрової маргінальності, корелюючи зі скульптурною композицією і закладаючи підвалини т.зв. «композиційному портрету» 70-х років. Слід додати: така увага до атрибутів, існуючи в скульптурі аж до середини 1980-х р., з успіхом маскувала недоліки обмеженого образно-психологічного спектру портретного жанру, створюючи ефект розмаїття творчих знахідок, що, по суті, залишалися однотипними. Генеза тенденції пов'язана із репрезентативним мистецтвом класицизму та критичним реалізмом XIX ст. Її нейтральність щодо політичної та ідеологічної заангажованості творів соцреалізму доводить факт активного застосування атрибутики українськими митцями діаспори, зокрема: С. Литвиненко («Чигун» 1937, «Микола Колесса» 1937, «Фотограф» 1938), Г. Крук («Юнак з голубом» 1949, «Галичанський єврей з півнем» 1967, «Молода селянка, що відпочиває» 1972), а також В. Масютин, Л. Молодожанін, навіть О. Архипенко, зокрема, у творі «Шевченко-пророк» (1935) та інші митці.

І все ж таки, серед жорстких нормативів заідеологізованої творчості митці знаходили «пом'якшені» варіанти, як у випадку із використанням досвіду т. зв. «домашнього портрету» XIX ст., більш розкутого у засобах виразу авторської думки порівняно з офіційним мистецтвом. Такими є психологічні портрети, котрі доводять, що дійсну глибину образу

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 114

спроможні втілити лише найбільш обдаровані пластики: І. Севера «І. Франко» (1947), «Портрет В. Стефаника» (1949); Л. Муравін «Л. Українка» (1947), П. Мовчун «В. Г. Бєлінський» (1951); І. Зноба «Т. Шевченко у засланні» (1958); І. Воропай «М. П. Мусоргський» (1957). Подібна тенденція проглядає й у творі Є. Дзиндри «Портрет композитора М. Леонтовича» (1960). Проте «єдиний метод» упродовж 50-х років штучно примушував митців культивувати прийом «широкого узагальнення», що був поширений і у першій половині 80-х рр. Особливо цей прийом ставав у нагоді під час виконання офіційних замовлень портретів партійних та державних лідерів (зокрема, образи В. Леніна), де не індивідуальна особистість портретованого, а умоглядний «образ образу» партійно-державного значення стає домінантою художньої структури твору. При цьому псевдо-міфологічний образ втілювався не лише узагальненим моделюванням, як у творчій манері Я. Чайки, але також реалістичним і натуралістичним формотворенням (І. Зноба «В. І. Ленін» 1948, О. Олійник «Ходак у В. І. Леніна» 1951). Типовим прикладом може слугувати героїчний портрет-тип «Партизанка» (1951) О. Супрун, образно-пластичне рішення якого балансує поміж реалізмом і натуралізмом, маючи лише один емоційно-психологічний вектор (рішучість боротьби із ворогом). Психологічна характеристика портрету врівноважена, але дуже звужена: «образ образу» не дозволяв втілювати таки людські риси як нерішучість, страх перед власною загибеллю чи своїх близьких... — подібні коливання були не типовими для ідеологічно-кремезної радянської людини. Таким чином, емоційно-психологічна шкала образу мала суттєві обмеження і контролювалася так само жорстко, як і пластичне його втілення. Особливо ретельній ідеалізації підлягали образи Й. Сталіна. Саме таким він постає у творах: Г. Петрашевич — «Бюст Й. В. Сталіна у молоді роки» і «Сталін у підпіллі» (1949); М. Лисенка — «Сталін-стратег», «Сталін читає газету»; П. Бондаря та В. Савченка — «Сталін. Трибун»; П. Вінярського — «Й. В. Сталін»; В. Савченка — «Бюст Й. В. Сталіна» та ін.

У портретному жанрі впродовж 40—50-х рр. створена велика галерея образів сучасників та історичних діячів, державних лідерів і простих воїнів Великої Вітчизняної та громадянської воєн. Портрети синтезували якості соціалістичного реалізму, насамперед «радянську героїку», «революційний пафос», із досвідом світового реалістичного мистецтва, привілеями документальної правди і анатомічного веризму форм.

Скульптурна композиція 50-х має також багато апеляцій до літературної розповідності жанрових композицій XIX ст. Рух повоєнної відбудови радянського господарства став однією з центрових тем скульптури. Наприклад, композиція В. Федченка «Зберегла зброю» (1946), що сьогодні видається наївною, у той час мала значне ідеологічне навантаження, адже автор зображував жінку, котра, завдяки вірі у перемогу радянських військ, зберегла у воєнне лихоліття найпотрібніші для мирного відродження держави такі звичайні знаряддя праці: лопату, відбійні молотки, шахтарську лампу. Подібні теми пропонувалися митцям на правах підтвердження їхньої політичної надійності, адже: «Комуністична партія і Радянське керівництво у повоєнний період зосередили основні зусилля радянського народу на відбудові, реконструкції та подальшому розвитку важкої і паливно-енергетичної промисловості — провідних галузей соціалістичної економіки»[19]. Тема трудової героїки відбудови держави сприймалася не лише з позицій теперішніх подій, але й крізь призму громадянської героїки (руху «корчагінців» присвячує композицію Л. Сабанеєва «Після громадянської» (1957), боротьбі Б. Хмельницького — А. Білостоцький, О. Супрун «Перед боєм» (1954). Між тим, будівництво нового мирного життя, політичні зміни, що спричинили поширення «відлигових» романтизовано-схвильованих і лірико-суб'єктивних творчих задумів, привносять живий струм у скульптурну композицію,

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 115

великі монументальні форми якої пронизуються емоційно-імпульсивним рухом, просторовою активністю силуетних рішень, що було перспективним нововведенням, досконало втіленим В. Знобою у талановитому творі «Бокораш» (1957), що став для численних сучасників символом повоєнної України.

У творах воєнної тематики також намітилися «відлигові» інтонації. Проста за сюжетом композиція В. Бородая «Юність» (1951), автор якої 1953 р. закінчує КХІ (майстерня проф. М. Лисенка), зображує невибагливу сценку: демобілізований молодий льотчик розповідає дівчині-старшокласниці про один із боїв, активно при цьому жестикулюючи. Образно-пластичне рішення композиції суттєво змінюється, оскільки для нового покоління, котре не бачило війни на власні очі, важливішим є історико-філософський сенс перемоги, з романтизовано-героїчним аспектом інтерпретації подій війни, ніж прийнято було зображувати раніше, коли скульптори — колишні учасники військових подій — змальовували з натуралістичною відвертістю афектовану фізично-психологічну напругу простих солдат, які гинули від куль ворога, захищаючи у запеклому бою радянський прапор. Скульптура відкриває інші, внутрішньо-суб'єктивні аспекти воєнних подій, спрямовуючи увагу глядача на питання майбутнього життя. Тема героїки радянської людини переводиться з ілюстративного зображення патетики, як афектованої дії чи героїчної загибелі, у внутрішній план елегійно-індивідуального або опосередкованого, відстороненого переживання особистості. Саме в такому ключі вирішує В. Бородай інші композиції: «Уходили комсомольцы» (1957), «Земля моя» (1957). Втім, виконувалися і, все ще поширені, «плакатні» дидактичні композиції (І. Матвієнко «На варті миру» (1955–1956), що мала широку популярність на той час)[20]; крім того, митці продовжували використовувати пряме відображення подвигу військових у щойно минулій війні та в історичних подіях: В. Селібер «Сиваш» (1957), М. Суходолов «Арсенальці» (1957), М. Рябінін, В. Склоздра «Олекса Довбуш» (1951), М. Лисенко «За робітничу справу» (1957).

Таким чином, наприкінці 1940-х — першої половини 50-х років в українській скульптурі в умовах жорсткої боротьби з постійно виникаючими проявами «формалізму» (себто суб'єктивно-пластичного мислення, котре щоразу нещадно викорінювалося партійним керівництвом), затверджується офіційне, нормативне за ідейно-образною та композиційно-пластичною спрямованістю мистецтво соціалістичного реалізму. «Єдиний метод» не залишав місця творчій розкутості незалежного авторського вислову, що спонукало митців до андерграундової праці виключно у стінах майстерень. Відбувся «дискурс підміни» — справжній автор творів підмінювався державно-ідеологічним апаратом, що насаджував дидактико-пропагувальні твори-міфи, ідейно-образна структура яких належала т. зв. «третій реальності», що не мала стосунку ні до суб'єктивно-авторської уяви, ні до об'єктивно існуючої реальності. Тепер пластична свідомість українських скульпторів строго уніфікувалася з боку партійно-державного керівництва мистецтвом, що уповільнює процес «відлигового» оновлення пластики. Але, завдяки творчій потужності руху «політичної відлиги», у скульптурі виникають компромісні варіанти синтезу модерністських новацій із нормативними кліше, що певний час дійсно реанімувало змертвілий соціалістичний реалізм та робило його «конкурентноздатним» на європейських виставках.

Skulptura-1-bez-kart.qxp 17.12.2007 16:26 Page 116



Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 117

Розділ 2

УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Розвиток української скульптури другої половини XX ст. тісно пов'язаний із загальними процесами еволюції світової культури та мистецтвом колишнього СРСР. Однак серед усіх радянських республік скульптура України зазнала особливо важкого пресингу партійно-ідеологічного контролю, і тому змушена була за часів тоталітаризму постійно долати тяжкі кризові наслідки. Втім, започатковані політичною «відлигою» зміни тривали під знаком невпинної реставрації модерністських принципів образотворення. Новації адаптувалися різними шляхами: від андеґраунду, найбільш наближеного до європейських версій мистецтва, до компромісного корелювання модерністських інтенцій із офіційно-нормативним мистецтвом. Процеси модернізації художньої свідомості, що відроджували культуру пластики як якісної категорії і в період «відлиги», і в період «перебудови», і в умовах державної незалежності, розгорталися у скульптурі нашої країни дещо повільніше за європейські аналоги, і, так само, із запізненням стосовно інших вітчизняних галузей образотворення. Відтак, межа 1980—1990-х р. додає творчості радикально налаштованих скульпторів елементів постмодерністської свідомості, що вже функціонували у комплексному культурно-мистецькому просторі нації, тоді як у світовому контексті культура постмодернізму майже вичерпує хронологічні рамки існування. Отже, розгляд головних тенденцій української скульптури другої половини XX ст. логічно здійснювати по трьох часових векторах:

• друга половина 1950-х—1960-ті рр. («відлига» і початок реставрації модерністських принципів образотворення, та наступ реакції «поствідлиги», що видозмінює творчі процеси на межі 1960—1970-х рр.);

• 1970-ті — перша половина 1980-х рр. (т. зв. доба «застою» — пік розвитку соцреалістичного мистецтва та протистояння андеґраунду);

• друга половина 1980-х—1990-ті та початок 2000-х років (явища соц-арту, відродження українського інформелю; повернення оновлених класицистичних моделей, гіперреалістичні тенденції; легалізація модерністського «полістилізму», розвиток і модифікація постмодерністських елементів творчості у пошуку нової мистецької парадигми XXI ст.).

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 118



М. Савельєв.
Бій.
1972. Оргскло



П. Васильєв.
Студентка Галя.
1961. Гіпс

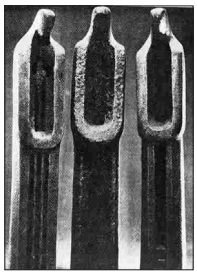


В. Сідур.
Формула пісні.
1972. Бронза

Останнє десятиріччя XX ст. для української пластики виявилося особливо напруженим і відповідальним, адже скульптори наполегливо затверджували державно-незалежний національний мистецький простір у широкому геокультурному контексті; а тому — насичено-складним з боку формально-стильових і образно-композиційних пошуків, спрямованих на самовизначення базових ознак національної школи за змістовими і формальними принципами пластичного мислення. Це був багатошаровий, із численними втратами і набутками, процес остаточного звільнення від змертвілих стереотипів минулого, подолання кризових явищ культуротворення у молодій державі, адаптації закордонного і власного історико-художнього досвіду в ситуації легалізації індивідуальних міфологій творчості, копіткої переоцінки мети, завдань і функцій скульптури у новому суспільстві, та головне — знаходження і стильового визначення пріоритетної фундаментальної ідеї формотворення, відповідно до оновленої концепції людини, як персонажа глобальних просторово-часових координат буття.

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 119

СКУЛЬПТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1950–1960-х РОКІВ: від «суворого стилю» — до «декоративізму»



В. Сідур.
Не поховані.
1972. Алюміній

СТАНКОВА СКУЛЬПТУРА

Станкова скульптура доби «відлиги» реставрує модерністський тип пошуків й актуалізує досвід 20-х років у формуванні «сучасного стилю». Інноваційні імпульси, що спричинили виникнення у радянському мистецтві явища «суворого стилю», провокувалися змінами соціально-політичного характеру в усіх республіках СРСР. Відтепер вже не можна було не враховувати наявне відчуття соціумом відвертих фальсифікацій партійними ідеологами світоглядних установок, що завело радянське мистецтво в глухий кут. Це примусило владу частково переглянути шляхи розвитку культурно-мистецьких процесів у країні і знайти компромісне розв'язання проблеми, списуючи ідеологічні викривлення на хиби і зловживання керівництва сталінських часів. У мистецтві необхідно було подолати негативні наслідки культу особистості і повернути «не викривлені» ідеали революційних часів. Таким чином, авангардно-модерністський досвід мистецтва пореволюційної доби, принаймні формально, легалізувався, а партійному керівництву стало важче тримати ситуацію під контролем. Процеси часткової офіційно дозволеної демократизації художньо-образної структури відбилися у тяжінні творчих концепцій скульпторів до «життєвості», відвертої камерності творів, що функціонували здебільшого у не пов'язаному з партійно-ідеологічною міфологемою гуманістично-самодостатньому просторо-часі. В той же час поширений культурологічний контекст «трудової героїки буднів» часто стимулював митців вирішувати образи сучасників — простих людей — у піднесено-поетичному ключі символіко-узагальненого зображення. Прагнення до монументалізації образів спонукало скульпторів відшукувати у модерністському досвіді початку XX ст. конструктивістські й неофольклорні прийоми, застосовуючи декоративність пластичних узагальнень та естетично-вартісні деформації. Нові вимоги часу кардинально змінювали розуміння таких понять як рух і статика, діалогізм площинності з об'ємністю та простором, композиційно-силуетна цілісність та умовність кольорових і фактурних співставлень, що набувало емоційно-образної автохтонності. Так, «відлигове» становлення високопрофесійної пластичної культури затверджувало нову концепцію форми й образу, насичуючи скульптуру умовністю моделювання, орнаментально-рельєфними та просторовими вставками, оновлюючи фольклорну ауру національної пластики,

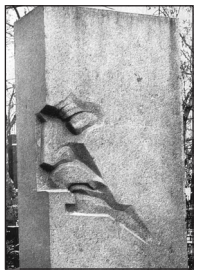


І. Овчаренко
Пам'ять серця.
1972. Бетон тонований



П. Васильев.
На будівництві.
1960. Гіпс

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 120



Ф. Коцюбинський.
Пам'ятник академіку архітектури В. Г. Заболотному. 1963. Граніт



Ф. Коцюбинський.
Монтажник-висотник 1977–1979. Мідь, залізо, алюміній



В. Гамаль.
Буковинський пленер. 1984. Гіпс, метал

що тривалий час функціонувала у нормативно вузькому етнографічно-натуралістичному дусі. Інтерпретація «сучасного стилю» якісно змінювалась і в державно-уніфікованому контексті, й в особистісно-індивідуалізованому формотворенні. Українські критики того часу виділяли три головні орбіти оновлюючого розвитку українського мистецтва, що адаптувало досвід культуротворення першої третини XX ст.: по-перше — «творче використання принципів європейського мистецтва XX ст.», по-друге — національно-монументальний живопис, а, отже, авангардно-модерністські традиції, по-третє — національно-образотворчий фольклор[1].

Від другої половини 1950-х р. розпочалися пошуки нових економічніших матеріалів, ініційовані кампанією по боротьбі з надмірностями в архітектурі, що вплинуло також і на скульптуру. Скорочення норм на литво у бронзі, на камінь і дерево активізує пошуки митців менш цінних матеріалів, посилюючи експериментування у майоліці, шамоті, оргсклі, кольоровому бетоні, штучному камені. Опрацьовуються пластичні можливості зварного й кованого металу (заліза, міді, алюмінію). Це сприяє затвердженню «архітектурних» форм пластики. Гіпс, що був головним матеріалом художньої продукції повоєнного часу, поступово зникає з виставок, функціонуючи, здебільшого, як перехідний матеріал (затвердження чистоти нетонованого гіпсу як самодостатнього матеріалу виникне на деякий час у 80-х р. у зв'язку з явищем «нового декоративізму»).

Романтичний настрій творчих експериментувань доби політичної «відлиги» визначав часто сам образ життя скульпторів, які їхали за комсомольськими путівками у віддалені куточки СРСР. Так, В. Клоков 1962 р. на будівництві Красноярської ГЕС працює бетонником, вивчаючи ритм і стиль робочого буття, та вже 1964 р. він на вісім місяців відпливає до Антарктиди разом із китобоями. Враження від цих подій збагатили творчий досвід митця. Взагалі, зі зняттям «залізної завіси» певна частина українських скульпторів отримала можливість багато подорожувати країнами Заходу й Сходу та знайомитися з особливостями культурного розвитку інших народів, підмічаючи щось корисне для власного творчого доробку. Мандрівні нотатки, як правило, втілювалися в цикли, серії творів, що демонструвалися на виставках (наприклад, єгипетський цикл В. Бородая, «мандрівні» цикли М. Рябініна, І. Коломієць).

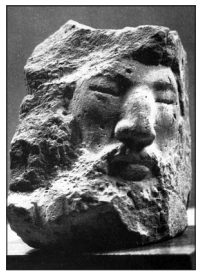
Отже, пластика стає не просто синонімом мистецтва скульптури, але якістю художньої структури, де формальне моделювання стає рівноправним поряд із образним значенням твору. Українська скульптура не поступалась інтенсивністю новацій іншим республікам.

Трансформації радянського мистецтва були настільки явними, що навіть провідний російський апологет естетики соцреалізму В. Ванслов у самий апогей застою і боротьби з дисидентами враховує їх у власній класифікації етапів мистецького розвитку, поділяючи 60-ті на першу половину — «суворий стиль», та на другу

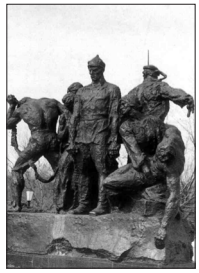
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 121

половину — «декоративний стиль». В. Ванслов змушений був іти на компроміс і не відкидати відомі факти, констатуючи: «Період, що відкрився 60-ми роками, можна назвати сучасним, адже він ще не завершений, триваючи й нині... Жодна з названих тенденцій (до них можна було б додати деякі інші) не була визначною або виключно панівною. Наше мистецтво у відповідності до принципів соціалістичного реалізму розвивалося як багатообразне за власними національними й індивідуальними особливостями, стилями, жанрами і формами. Посилення його багатоманітності якраз і характерно для періоду, що визначився від початку 60-х років. ...Становлення нового етапу у розвитку соціалістичного реалізму спричинило подолання деяких догматичних схем і помилкових уявлень попереднього періоду, коли часом реалізм ототожнювався із зовнішньою правдоподібністю, а народність — зі спрощенням»[2]. В Україні, де партійно-ідеологічний пресинг особливо жорстко втручався у творчі процеси, спровокувавши найбільш тяжку форму натуралізму пластики і засилля літературної описовості, ситуація «відлиги» сприймалася митцями як унікальна можливість радикального оновлення пластичної культури, насамперед, завдяки потужному сплеску декоративізму та алегорично-символічним образним структурам, що пов'язано було, серед низки інших чинників, з реабілітацією офіційною естетикою (наприкінці 1950-х рр. після тривалих дискусій) декоративності у професійному мистецтві як рівнозначного елементу образно-художньої структури твору. Це помітно у принциповому переакцентуванні, зокрема у творах І. Гончара, елементів декоративізму з рівня звичайної фіксації етнографічних прикмет героїв у план внутрішньо-іманентної характеристичної пластики. У статуарній композиції «Рідний край» (1961) декоративність вичерпується відтворенням орнаменту національного одягу, але у композиціях з опаленої глини: «Пісня» (1966), «Стареча дума», «А я й не журюся» (1968—1969), — автор трансформує моделювання до умовно-декоративної, суб'єктивної манери ліплення відповідно психології народного майстра. Відроджуючи неофольклоризм у національній скульптурі, І. Гончар сприяв затвердженню одного з варіантів модерністської моделі пластичного мислення, чия ґенеза сягає початку XX ст. Так, поряд із класицистичними портретами («І. Котляревський» 1969, «Г. Сковорода» 1967, «Л. Українка» 1962) І. Гончар продовжує виконувати з опаленої глини композиції і портрети з акцентованою декоративністю («Голова чоловіка. Народний типаж з Поділля» 1972, «Молодиця у вив'язці», «Молодиця в очіпку» 1972).

Оригінальні й цікаві саме завдяки зверненню до народних джерел композиції створює О. Рапай-Маркіш, яка, не зважаючи на арешт і статус «дочки ворога народу», робить у кераміці експериментальну серію фольклорних фантастичних тварин («Лев», «Єдиноріг» 1967), що нагадують образи М. Приймаченко, оригінальний портрет якої у шамоті скульптор зробить 1975 р. В. Цельтнер у статті про О. Рапай підкреслює: «Світ Олі Рапай, розсуваючись



Ф. Коцюбинський. *Тигролов 1970. Цегла*



В. Зноба. *Пам'ятник героїчному екіпажу бронепоїзда «Таращанець». Відкрито в Києві 1974. Бр., граніт*

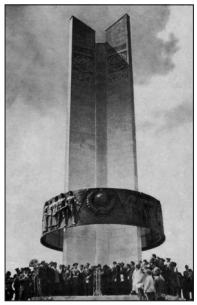


Й. Садовський. *Оформлення в'їзду в місто Червоноград Львів.обл. композицією «Шахтарська слава» 1978. Кована мідь, штуч. граніт*

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 122



Й. Садовський.
Останній шов.
1984. Оргскло



Є. Горбань,
Б. Климушко.
Монумент «Дружба» на кордоні РРФСР, УРСР, БРСР у селі Сеньківка Чернігівської обл. 1975 Бронза, камінь



Є. Горбань,
М. Красотін,
Б. Климушко
Монумент «Перемога» у м. Кривий Ріг.
1968. Чавун, граніт

ширше з плином часу, не перестає змінювати свої контури. Від перших років самостійності, здійснюючи рух, характерний в середині — наприкінці 60-х років для багатьох російських, українських, закавказьких, прибалтійських художників, О. П. Рапай відкриває для себе народну творчість, так само, як численні російські, українські, закавказькі, прибалтійські митці. Вона вчиться бачити в народній творчості першооснову й джерело всіх мистецтв, передусім — декоративного, що йому вона на той час себе присвячує»[3].

І. Коломієць, яка після завершення аспірантури при Академії архітектури УРСР, де працювала з народними майстрами в експериментальній майстерні, також звертається до фольклорного декоративізму, опрацьовуючи з кінця 50-х виразові якості майоліки, дерева, шамоту, співвідносячи декоративні якості матеріалу з пластичною умовністю моделювання («Вечорниці» 1964, «Ярило» 1966, «Берегиня» 1966, «Маковей» 1970, «Мед» 1972, «Мавка з лісовиком» 1977)[4].

Взагалі, подібні «відлигові» твори й нині вирізняються на широкому тлі європейських пошуків, насамперед, щирим прагненням митців до якомога широкого дослідження народних звичаїв, світогляду, що, відповідно, збагачувало пластику включенням до її структури полісимволічних реалій природного середовища (рослин, тварин, ужиткових речей).

Декоративізм зумовив у цей період і творчий шлях Я. Ражби, який багато працював у теракоті, майоліці, експериментуючи з кольоровими поливами, люстром, надаючи образного звучання природному кольору опаленої глини. Від символічних, дотичних філософсько-естетичним програмам української сецесії й імпресіонізму, композицій межі 1950–1960 рр. («Тополя», «Лісова пісня», де ренесансна схема ще превалює в образно-композиційній системі творів), він переходить до «архаїчного», специфічно модерністського мислення в матеріалі, особливо у глині, чутливої до дотиків й ефемерних настроїв автора. «Вечір. Коні» (1967), «Старий» (1968), інші композиції з глини, виконані виключно «для себе» і навіяні літературними творами Л. Українки, Т. Шевченко, П. Тичини, — виявляють образний зміст через примхливі графічно-лінійні ритми фактурного шару, суголосні архітектоніці твору. Цікаво, як філософія декоративно пластичних екзерсисів Ражби перегукувалась зі сприйняттям естетики лінії в онтологічному контексті у тлумаченні англійця Р. Гілтона (1911–1975), котрий казав: «Життя змінює лінію, яку ти робиш. Яке твоє життя, така й твоя лінія. Поки ти живеш, вона стає усе більше й більше твоєю. Лінія каже більше... спочатку ти робиш багато ліній, пізніше досить кількох, і вони кажуть більше»[5]. Відчуття внутрішньої культури завжди домінувало у пластичних пошуках Ражби, ставлячи його ім'я до ряду кращих європейських митців другої половини XX ст., але в історії української скульптури частина творчого доробку Ражби (скажімо, блискучо виконані декоративні «голови» — «Старі з дитячих спогадів»

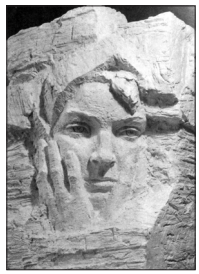
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 123

1970–1974; «Пастернак» 1976, «С. Міхоелс» 1979, так само як і портретні композиції — «Гомер» 1978), існувала відокремлено. Л.Владич, чи не єдиний тогочасний офіційний прихильник експериментувань цього талановитого скульптора, констатує: «Всі ці роботи, за рідким винятком, з теракоти, мають спільний ґрунт: народну пластику, керамічну іграшку та скульптуру. Звідси й своєрідна фактура — прийом обробки поверхні рівнобіжними лініями, що підкреслюють форму і — головне, метафоричність, широкий підтекст, у якому за зовнішньою грайливістю, гумором, гротеском криються важливі, суспільно значущі думки, ідеї часу»[6]. Еволюція образотворчих засобів цього скульптора в бік неопримітивізму особливо помітна у незвичайних для професійної скульптури портретів-ваз — «Перевернутий глечик» 1963, «Красуня. Ваза» 1960. Спорідненість творів із абстрактним експресіонізмом світової пластики помітна при порівнянні композиційних схем двох «Бандуристів» Ражби. Один — 1925 р. — має узагальнено-символічне рішення фігури в дусі модерну і таїть зв'язок із психологічно-емоційним наповненням образу, в іншому — 1972 р. — настрій та сенс твору виявляється виключно конструктивістськи знаковими засобами пластики (цілісність «кубістичного» силуету й геометризованих об'ємів інтерпретують інформельні пластичні прийоми: схвильоване фактурне мерехтіння «штриховки», графічні акценти гнучко-плинними, прокресленими по сирій глині лініями внутрішнього поділу композиції, заміщення портрету міткою архетипальною формулою обличчя з просторовою цезурою замість ока). Отже, твори Ражби належать світогляду європейського рівня, культурі, відмінній від офіційної, навіть з урахуванням її компромісної версії.

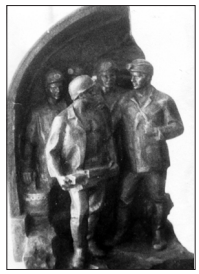
З причин «розмитості» визначення меж компромісного дозволу використовувати у творчому доробку митців тих чи інших авангардно-модерністських досягнень мистецтва першої третини XX ст., не покидали стін майстерні й численні твори Б. Довганя, що вважалися дисидентськими, бо надто сміливо втілювали новації, розширюючи шкалу набутків скульптури «відлиги» («Розмова» 1963, «Ожеледь» 1965, «Портрет В. Стуса» 1972, «Портрет живописця А. Лимарєва» 1978, «Зустріч» 1975).

Закиди в націоналізмі примушували творити майже в повній ізоляції І. Гончара, творчість якого, попри різні її оцінки критикою тогочасною та нинішньою, увібрала дух народного декоративізму, синтезований із фахово-професійним образно-пластичним рішенням («Молодичка» 1972, «Геолог» 1974, «Неспокій» 1974, «Бабуся з Великої Багачки» 1976, «Скульптор Б. Довгань» 1976, «Портрет народного артиста СРСР А. Солов'яненка» 1977).

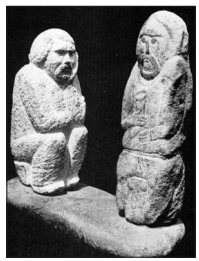
Подібні приклади свідчать: мистецька якість декоративності виходить з-під егіди суто ужиткового застосування, допомагаючи скульпторам долати консерватизм пластичного мислення, позбавлятися пасивного наслідування формам природи й підвищувати естетичні



Б. Климушко.
Скорбота
1969 Орґскло тон



А.Сумусь.
Прохідники.
1984. Бр.



Г. Жуков.
Зустріч з минулим.
1976. камінь

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 124



О. Ковальов.
Портрет
Л. Д. Чернишової.
1979. Бронза



Я. Ражба.
Старі
з дитячих спогадів.
1970–1974. Теракота



Я. Ражба.
Сліпий бандурист.
1972. Теракота

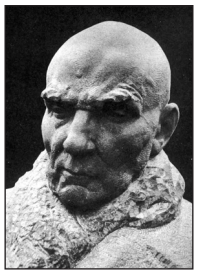
якості пластики. Тому не буде перебільшенням констатувати, що вперше після 1920-х років українська скульптура відчула великий творчий підйом, скеровуючи подальший свій розвиток упродовж XX ст., завдяки невідворотній трансформації психології творчості митців, у русло модерністських експериментувань, що виявлялося або у творах андеґраунду, або в компромісній асиміляції деяких прийомів, наприклад, «широкого узагальнення» офіційною естетикою.

З 1960-х років професійні художні виставки у розділах скульптури стали експонувати на рівноправних засадах твори народних самодіяльних митців: В. Свіди, І. Стецяка, Г. Хорват, А. Степи, А. Сухорського, В. Одрехівського та ін. Їхні твори дозволяли виразніше сприймати тенденції оновлення. Як пізніше підкреслив В. Афанасьєв: «Звернення до традицій народної декоративної творчості носило риси масового захоплення і тривало вельми бурхливо»[7], так що помітно зменшилася кількість творів ідейно-соціальної тематики, а це одразу викликало занепокоєння з боку офіційного керівництва розвитком мистецтва, спричиняючи посилення тиску «поствідлигової» реакції. Союзна критика кваліфікувала трансформації мистецького процесу як послідовну зміну «суворого стилю» «декоративним», що набув (в умовах ідеологічного тиску) рис образної редукції, поверхового схематизму. В Україні ці два етапи згідно з етнонаціональною специфікою мислення, міцно корелювали (пом'якшуючи «суворість») від початку «відлиги». До того ж, у скульптурі того часу «суворий стиль», корелюючи з «декоративним», так само, як і в живопису, розпадався на численні субверсії: суворий реалізм, суворий романтично-ідилічний стиль, експресивний, символічний, фольклорний суворий стиль тощо. Втім подальше, упродовж 1970-х рр., примусово-нетворче застосування декоративних прийомів формотворення попереднього етапу (у версії «широкого узагальнення» наближеної до архітектури пластики зокрема) набуває негативних рис офіційного мистецтва, породжуючи клішовані естетичні програми. Але цей побічний ефект виникає через дезорієнтацію митців: з одного боку, їх закликали шукати нові культурно-мистецькі шляхи розвитку, з іншого — не дозволяли якісно адаптувати вітчизняний та європейський досвід мистецтва початку XX ст., виявляючи дійсно високу внутрішню культуру формотворення. Виникав глибокий соціокультурний конфлікт, що руйнував зсередини психологію творчості. «Відлигові» надії митців розвіювалися, тільки-но вони стикалися з ситуаціями, що доводили — широта пластичного таланту скульпторів була, насправді, не потрібна державі, що ставила акцент на ідеологічній слухняності митців. Тобто зміст твору, як колись у 1940-х рр., все ще домінував над пластичними якостями формальної структури. Проте ця істинна реальність лукаво ховалася за машкарою слів заплутаних критичних оцінок офіційної естетики, прислухаючись до якої, навіть найосвіченіший мистецтвознавець мусив би артикулювати безглузді звинувачення. Скажімо, корифей української мистецтвознавчої думки П. Білецький також

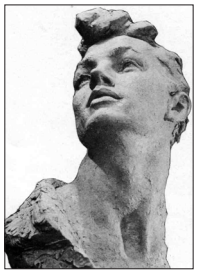
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 125

був примушений «грати за правилами» і на обговоренні республіканської виставки, присвяченій 50-річчю комсомолу України, куди не потрапили численні твори «за браком ідейно-естетичних достоїнств», казав: «20 років тому ідеалом більшості художників і мистецтвознавців були «передвижники». Тепер з'явилися інші захоплення. ... З'явилося похвальне прагнення новацій, але не слід забувати, що надійнішою запорукою нового художнього відкриття оточуючого світу є безпосередній контакт... з натурою, повага й любов до натури. Дуже добре, що з фотографізмом, з ілюстративністю, літературщиною покінчено. Та не ліпшою є інша крайність — огульний декоративізм, беззмістовність»[8]. У критичних оцінках скульптурних експозицій виставок того часу досить виразно простежується дезорієнтація та розгубленість представників мистецтва, котрі коливались між осудженням «передвижництва» та тяжінням до психологізму й натурного веризму, між уникненням «огульного» декоративізму та прагненням узагальнень.

Подібні ноти відрізняють і виступ на одному з обговорень виставки тодішнього доцента Київського художнього інституту І. Макогона (ми приведемо його майже повністю): «Помітне зростання майстерності художників і старшого покоління, і молодих; прагнення позбутися фотографізму, представити скульптуру могутньою і виразною. На виставці понад 100 скульптурних робіт, в основному портретів і етюдів (великі роботи художники, певно, готують зараз до ювілею Леніна). Які їх недоліки? Більшість йде від нечітко поставленого завдання. Портрет — це не тільки голова людини, добре взята в об'ємі, а й скульптурний твір, який дає образ певної особи або ж узагальненого персонажу, що відтворює робітника, селянина чи представника інтелігенції. Тим часом багато авторів ставлять перед собою обмежене, шкільне завдання — випускають психологічну сторону. На виставці мало композицій. Одна з них — «Наше майбутнє» В. Дяченко: колгоспниця з дитиною напружено дивиться вперед. Група красиво скомпонована, пластична, гарна за кольором, та має один недолік — не вирішено низ твору. Коли б не дві тумби ніг, які все перебивають, робота набула б ще більшої цінності. Крім того, треба бути вимогливішим до назви. На мою думку, «нашого майбутнього» в роботі не видно. Сприймається лише свердлячий погляд жінки, чимось стривожений. Інша дуже цікава композиція, яка привертає до себе увагу глядача і знаходить відгук, — «Мадонна XX століття» Н. Дерегус. Зображена мати-в'єтнамка, яка рятує дитину від якоїсь небезпеки. Твір добре читається, доступний для розуміння. Можливо, не вистачає йому більш тонкої обробки, зв'язку фігури і драпіровки. А от назва зовсім не відповідає суті твору. До вдалих треба віднести і композицію В. Свіди «Коні воду п'ють». «Сталевар» М. Гельмана і «Рибачка» Т. Судьїної сприймаються як ескізи. Хороша модель пам'ятника В. Затонському М. Лисенка (велика емоційна голова добре зав'язана з постаментом). Твір І. Якуніна «В. І. Ленін» — виразний, сильно



М. Лисенко.
Портрет народного артиста І. В. Марьяненка
1962

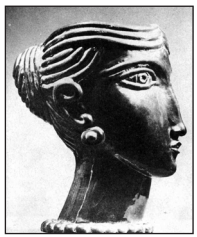


М. Лисенко.
Портрет юнака (Юність)
1964–1965



Я. Ражба.
Декоративна маска.
1968. Теракота

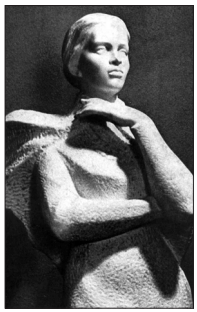
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 126



Я. Ражба.
Красуня. Ваза. 1960. Майоліка



Г. Кальченко.
В. Василевська. 1972. Гіпс



Г. Кальченко.
Леся Українка («Стояла я і слухала весну...»). Фрагмент. 1971. Мармур

збудований, але справляє враження великої виставочної роботи. В майбутньому йому треба надати більшої портретної схожості. Голова для пам'ятника Островському В. Іваненком виконана дуже добре та мала її основа, і важко уявити, як вона виглядатиме на постаменті. Найкраща портретна робота, на мою думку, бюст матроса Желєзняка батька і сина Жирадкових, — лаконічний, передана відвага, рішучість. «Григорій Косинка» Г. Кальченко — психологічний портрет розумної, талановитої людини. Заслуговують хорошої оцінки «Водолаз» Г. Гутмана, портрет М. Островського В. Корнєва, «Сталевар Димчук» В. Малахова, «Українка» М. Щербакова, «Чоловічій портрет» О. Князика, «Люда Теплова» В. Шкуропата, «Комбайнер-цілинник» Г. Басюка. Варто відзначити пошуки деяких молодих скульпторів, які недавно закінчили інститут, зокрема Л. Черешкевич та М. Міщук, і не почуваються себе на нинішній виставці безпорадними. Етюд «Василь електромонтер» Міщук — дуже виразна і в цілому правдива робота, однак за жорсткістю ліплення не відчувається душевного ставлення художника до своєї моделі. Чимало й інших робіт заслуговують того, щоб їх відзначити. Та на закінчення скажу — скульптори зайняті зараз серйозною роботою. Багато з них на замовлення держави виконують пам'ятники, які викликатимуть глибокі почуття, розвиватимуть естетичний смак, пробуджуватимуть інтерес до мистецтва, підноситимуть культурний рівень народу»[9]. Вельми показово, що таку толерантну оцінку митця стосовно вимог партійного апарату не підтримала присутня на цьому обговоренні секретар Київського обкому комсомолу Г. Максименко, не погоджуючись із думкою виставкому, «що потрібно допускати на виставку й суперечливі роботи», зокрема такі, як згаданий портрет Міщука[10].

Подібна ситуація виникала й при обговоренні міжобласних художніх виставок, зокрема у Львові з нагоди 30-річчя возз'єднання українських земель. В. Овсійчук констатував стосовно експозиції скульптури: «Безглуздо пустий оптимізм і стандартизація портретів сучасників (так званих узагальнень при простому копіюванні випадковості моделі — ці Олі, Ліди, Марічки, спортсмени, ранки, мавки і т.п.), міщанські витвори заспокоєної провінції. У відповідь на ці «опуси» старших товаришів молодь вдається до гротескно-загострених образів — «Парубки» В. Вакулюка. Лірикою і внутрішнім буйним та свіжим почуттям сповнена робота Б. Романця «Дівчина з калиною». Може, один з ліпших портретів на виставці — «Портрет письменника Р. Іваничука» Е. Миська»[11]. Втім, такий «ідилізм» був закономірний, якщо сприймати його як психологічну віддушину на тлі уніформних офіційних програм. Звертання до щирих родинних відносин, споглядального світу мрій і снів, непідвладного партійно-ідеологічному контролю, зумовлювалося втомою від надмірного пресингу офіційної естетики, від програмно-безликих образів передовиків виробництва, героїв праці, п'ятирічок, соціалістичних змагань. До того ж, проблеми романтизму в мистецтві широко

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 127

обговорювалися в республіканській та союзній періодиці, де Б. Бернштейн вперше застосував вираз, що став умовною назвою стилю 60-х — «суворий і драматичний стиль» нової доби[12]. Тому романтизм надав нового імпульсу й дискримінованому у другій половині 50-х явищу «дрібнотем'я», де образно-пластичний вислів дотримувався літературної описовості, іноді тяжіючи до натуралістичності, або насичувався «імпресіоністичними» ефектами. Щире ставлення митців до членів своїх родин, глибоко особистісних тем — не підлягало часовим критеріям і модам на стилі, залишаючись актуальними (В. Бородай «Юність» 1951, М. Барінова «По секрету» 1954, В. Вінайкін «Юність», «Голова дівчини», П. Василенко «Буквар» 1964, В. Дубинін «Програв» 1965).

Романтичні «ідилізм», «інтимізм» (В. Манін) на українському терені отримали особливо сприятливі умови для розвитку[13]. Разом із декоративізмом вони дозволили митцям ефективно здолати наслідки важкої жанровості 50-х, притаманні тодішнім композиційним портретам, скажімо, О. Олійника, І. Коломієць. Хвиля ліризму пом'якшує образну трактовку офіційно визнаних творів цих митців, долаючи натуралізм, відчутний, наприклад, у «Доярці» (1954) І. Коломієць. Так, її «Будівельниця Трипільської ДРЕС» 1972 — романтичний образ замріяної дівчини з маковими коробочками з акцентованим лінійним ритмом пластики, що затверджує індивідуально-авторське трактування теми, адже цьому етапному твору передували її «відлигові»: «Наталка», «В полі» 1960, «Весна» 1961, «Гуцульська пісня» 1964.

Апеляція до фольклорних текстів, історичних оповідань, романтичних легенд, поезії та суб'єктивно-вартісних тем охопила українську скульптуру 60-х в усіх регіонах: Д. Крвавич «Карпатська легенда» 1960, «Наймит» 1964; Г. Кальченко «Мрії» 1966; Д. Сова та Л. Жуковська «Мрії» 1960, «Тривожна молодість» 1962; О. Супрун «Майбутнє», «Мати» 1960; Я. Чайка «Прометей» 1964; М. Рябінін «Пробудження» 1960; Ю. Укадер «Сонце сходить» 1964, «Молода мати» 1965; М. Вронський «Думи, мої думи» 1964; В. Литвинова «У хвилю натхнення» 1964. Тенденції романтичного «інтимізму» зафіксувала ювілейна виставка на честь 150-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка (1964), де більшість скульпторів продемонструвала осягнення нового рівня пластичних узагальнень при широкому образному діапазоні, з перевагою романтичного трактування образу.

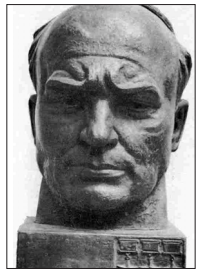
Демократизація образу спонукає до запозичення з кінематографа композиційного прийому «стоп-кадру» для фіксації щоденного подвигу людини. Це підносить сенс твору до загально-гуманістичного символу, а індивідуальне існування героя — до сенсу вселюдського життя: П. Василенко «Хазяйка землі» 1959, Я. Рик «Романтики» 1968, О. Скобликов «На цілині. Повариха» 1960, А. Білостоцький «Батьки й сини» 1967, В. Полоник «Сапер» 1965. Подібні художні структури часто використовували (поряд з об'ємно-просторовою



Г. Кальченко.
Катерина Білокур.
1972. Мармур

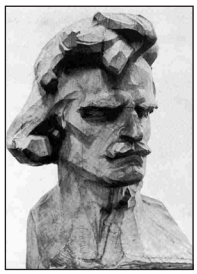


Г. Кальченко.
Автопортрет.
1971. Гіпс



М. Коган.
Портрет
генерал-майора
М. Духова.
1972. Оргскло

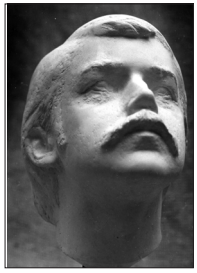
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 128



В. Борисенко.
Орел Карпат.
1957. Дерево



В. Борисенко.
Врожай.
1972. Дерево



О. Мажуга.
Автопортрет.
1983–1984. Бр.

дискретністю) естетизацію речей, що було зафіксовано і названо критиками явищем поетизації «нової предметності». Наприкінці 50-х жанр портрету збагатився «психологією другого світу», хоча світ предметів у цей період вельми охоче використовувався й митцями діаспори, наприклад, С. Литвиненком, Г. Круком. У вітчизняній же скульптурі значного поширення набули композиції офіційно культивованої індустріально-виробничої тематики[14] (улюблені герої таких творів — монтажники, сталевари, арматурники, бетонники, будівельники — демонстрували знаряддя праці, імітували робочі процеси). З одного боку, застосування арматурних конструкцій спонукало до просторово-пластичних інновацій, де композиції здобували сферичність огляду, динаміку і ритм руху у просторі. З іншого — композиції іноді страждали на надмірну завантаженість атрибутикою. Ці набутки розвинули митці у 70-х р.: І. Коломієць «Художниця з с. Василівці» 1972, Є. Горбань «Будівельники» 1972, Д. Крвавич «Новатор» 1967, Я. Рик «Азовсталівці», О. Костькевич «Монтажниця» 1971, А. Білостоцький «Металурги» 1977, «Сталевар» 1972. («Нова предметність» антуражного збагачення скульптури 60-х повною мірою заявить про себе у 70-х, коли «інтелектуальний монтаж», запозичений у кінематографа разом із прийомом «стоп-кадру» або масштабного укрупнення певного фрагменту зображення, надасть нового життя композиційному портрету, від початку 80-х досягне остаточного розвитку у явищі «нового декоративізму» символічно-умовних структур поглиблено філософського змісту. Поза тим, виродження «нової предметності» у нескульптурні формальні елементи демонстрації наукового й технічного прогресу виразно доведуть твори межі 1970–1980-х: В. Медведєв «Монтаж високовольтної» 1979, А. Кущ «Могутню техніку селу!» 1984). Сюжетність при цьому розвивалася у двох напрямах: у бік камерної описовості повсякдення, й у бік символічного узагальнення. Шанобливе ставлення офіційної естетики України до нормативної сюжетності програмує союзне керівництво, що сприймало українську пластику крізь штучно створений міфічний образ ідеологічно слухняної школи, принципово не помічаючи і відсікаючи справжні новації. Упереджене ставлення прозирає в «діагнозі» московської дослідниці С. Валеріус: «В українській скульптурі не тільки сам відбір тем має громадську спрямованість — автори також прагнуть покласти в основу своїх творів психологічно-напружені сюжетні мотиви. ...Українські скульптори тяжіють до описово-розповідної композиції, але завдяки психологічній напруженості і вагомості емоційного змісту їхні твори стають глибоко образними»[15]. Водночас фахівець різко відзивається про багатофігурну композицію «Жовтень» одного з нетрадиційно мислячих скульпторів — Л. Муравіна, що в останній період творчості поглиблював модерністську лінію пластичного виразу[16]; а також критикує О. Олійника, який відступив від звичайної манери у композиції «Трипілля»[17]. Але жодні ідеологічні обмеження не спроможні були зупинити процес критичного

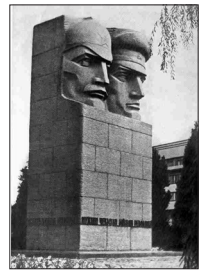
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 129

самоусвідомлення українськими митцями власної соціально-культурологічної активності. Тому із посиленням контр-заходів на межі 1960–1970-х р. у станковій скульптурі виникає неофіційний напрям, що згодом отримує назву «нонконформізму» — андеґраунду, який звертався на модерністських засадах до традицій народної, стародавньої, середньовічної пластики, до пошуків провідних митців світової пластики, зокрема Архипенка, Крука, або Мура, Джакометті та ін. Крім того, існував прихований від партійного керівництва зв'язок із діаспорою, що дозволяло брати участь у Всеукраїнських світових виставках, наприклад, таким митцям як експресивний М. Грицюк, або схильний до язичницької міфології та авангарду М. Степанов[18]. Однак, нонконформістське обличчя української скульптури складали численні митці, творчість яких або залишалася у тіні, або просіювалася крізь офіційні вимоги: Б. Довгань, Я. Ражба, В. Клоков, В. Полонік, І. Коломієць, О. Рапай-Маркіш, М. Рапай, Г. Махринська, В. Шатух, М. Ясиненко, Є. Мисько, Р. Петрук — митці складної долі, котрі підривали зсередини ідейну базу соцреалізму особистісним поглядом, модернізованими критеріями образно-пластичного вислову. Як справедливо зазначає О. Голубець: «Під виглядом боротьби з «формалізмом» зі скульптури була повністю вилучена ділянка творчості, яка виходила поза межі реалістично-ідеологізованого способу відображення людської фігури... Крім цього, сфера скульптури була збіднена за рахунок позбавлення можливостей використання кольору»[19]. Але учні школи К. Зверинського створили умови для існування у Львові осередку скульпторів-нонконформістів, до якого належав і Р. Петрук. Його творчість гармонійно вкладається у європейський контекст розвитку мистецтва, хоча відштовхується, здебільшого, від народної місцевої традиції пластичного мислення («Фаетон XX. Внутрішній автопортрет» 1977–1994).

Модерністські принципи засуджуються IV пленумом правління Спілки художників України (квітень, 1969), де «беззмістовний декоративізм» розцінюється протилежною крайністю «літературщини», а стилізація під фольклорну традицію вважається вульгарною схематизацію, що не відроджує, а вбиває традицію. Її подальший офіційний розвій вбачався на базі неопередвижницьких засобів виразу з пріоритетом сюжетної фабули, фактично — етнографізму соцреалістичної змістовності. Засуджуючи декоративізм, офіційна естетика дозволила його існування на правах сучасного стилю методу «широкого узагальнення», особливо там, де випробовуються нові матеріали і техніки. Фарисейство такого рішення увиразнюється при порівнянні змін творчого обличчя, наприклад, Ф. Коцюбинського, коли він працює над позаособистісними офіційними творами, котрі репрезентують пошуки сучасних засобів виразу у національній школі, зокрема в сфері зварювання («Електрозварник» 1976, «Вогняна вахта», «Монтажник» 1979), і коли автор виконує «для себе» гострохарактерні, зігріті теплим ставленням митця



В. Бородай.
Козак-бандурист.
1961. Гіпс

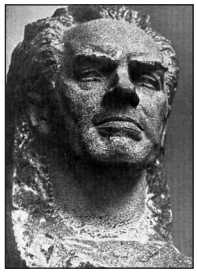


В. Бородай.
Пам'ятник чекістам
в Києві.
1967. Граніт



З. Федик.
Портрет Народної
артистки УРСР
О. І. Басистюк.
1985. Оргскло,
металізація

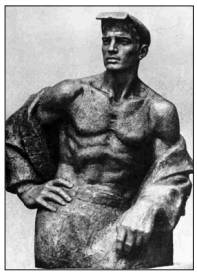
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 130



В. Бородай.
Портрет поета П. Тичини.
1963. Граніт



В. Бородай.
Портрет художника Василя Касіяна.
1974. Оргскло



А. Білостоцький.
Сталевар.
1972. Цинк

до героїв, портрети з вапняку, цегли. Це — модерністські, надзвичайно пластичні твори, з багатою палітрою контрастів тривимірного об'єму й сплощеного рельєфу, цільних площин й лінійних ритмізованих графіті, що синтезують природну красу і фактуру необробленого матеріалу з характерними образами героїв («Тигролов» 1970, «Мудрість» 1969, «Русь. Месник» 1969).

Метод «широкого узагальнення» надто спрощував пластичну мову скульпторів. Як наслідок, подібний негативний ефект беззмістовного узагальнення був осуджений. Д. Крвавич, характеризуючи стан львівської пластики, констатував: «У скульпторів середнього покоління виробився певний штамп — академічний прийом легкого узагальнення, пригладженості, причесаності, заспокійливого благополуччя. Є речі дуже подібні між собою, ніби зроблені одним автором»[20].

Типовим прикладом львівської «архітектурної» пластики були твори Я. Чайки. Але він знайшов компромісне рішення збалансованості узагальнених форм з ідейною патетикою, що «модернізовано» відрізняло його ідейно заангажовані твори в офіційних експозиціях («В. І. Ленін — трибун» 1974, «Портрет Я. Галана» 1975). Чайка використовує спрощеність пластичної мови для площинно-геометризованого модулювання, на взірець прибалтійських майстрів, «кубістично» загострюючи грані зіткнення площин. Наразі, надособистісна формула надмірно типізованої людини державного міфу сьогодні, крізь часову дистанцію, сприймається інвективно викриваючою тоталітарний режим.

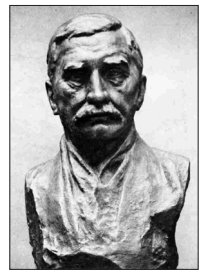
Вдало застосовує узагальненість і Г. Кальченко, паралельно працюючи в традиційно-психологічному портреті («Портрет О. Ільченка» 1970, «Портрет народного художника СРСР Ф. Нірода» 1972, «Портрет В. Касіяна» 1973). Шануючи тонкість душевних переживань людини, вона втілює образ лапідарним об'ємом, де площинно-геометризоване моделювання, наявне у вирішенні постаті, стає непомітним у портретній характеристиці. Обличчя особистості, внутрішній психічний стан героя є потужним ідейно-емоційним фокусом композиції, формальні засоби виразу нівельовані: «Портрет Лесі Українки» 1971, «Стояла я і слухала весну...» 1971, «Катерина Білокур» 1972. Художні кола оцінили компроміс, як можливість уникати млявої правдоподібності, обережно продовжуючи зв'язок із мистецтвом 20-х рр., актуалізуючи авангардні ремінісценції конструктивізму («О. Кобилянська» 1963, «Ванда Василевська» 1965, «Портрет майстра народної творчості Марії Приймаченко» 1966). Невипадково твори Г. Кальченко ставили в один ряд із роботами І. Кавалеридзе, підкреслюючи, що їх образна характеристика переростає від конкретного до глибокої філософської значимості завдяки суб'єктивно-авторським роздумам[21]. Цей творчий метод увійшов до офіційно дозволеного арсеналу пластичної мови аж до середини 80-х рр., хоча досить індивідуально експлуатувався митцями: суворо-героїчну велич трудівника обумовлює конструктивно-тектонічна монументальність образів В. Клокова («Усть-Ілім»

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 131

1967) і В. Полоника («Голова шахтаря» 1967, «Портрет Ю. Зорко» 1973, «Архітектор П. Вігдергауз»); як поетично-узагальнений символ застосовує метод М. Рябінін («Крижинка» 1966, «Полтавчанка» 1975) і Б. Клімушко («Скорбота» 1969), В. Патров («Північанка»1970) і Д. Крвавич («Висока нагорода» 1961). Втім, існували стилістичні відмінності регіонального використання методу узагальнення. Якщо київська школа акцентує психологізм, то одеська — естетику самодостатньої пластики: М. Єременко «Молодий будівник» 1978, М. Кіпніс «Портрет А. В. Луначарського» 1971, О. Князик «Студентка» 1978, П. Кравченко «Портрет дружини» 1970, О. Соловйов «Верба» 1969, З. Ломикіна «Молодий архітектор» 1971. Наприкінці 70-х типові ознаки регіональних шкіл нівелюються і неординарність пластичної культури зберігається лише західноукраїнськими митцями, де узагальненість моделювання залишається іманентною якістю, але підлягає варіаціям. Так, природжений портретист Е. Мисько апелює до кількох творчих версій. Від м'яких самозаглиблених образів «Студентки» (1959), «Марії Байко» (1960), «Юнака» (1969) скульптор переходить до конструктивно побудованих, архітектонічно-монументальних портретів «Юрко-тракторист» (1963), «Художник Я. Захарчишин» (1965); потім повертається до звичайного психологічного портрету «Портрет письменника В. Гжицького» (1970), «Молодий робітник» (1964), «Письменник П. Козланюк» (1969), хоча в гранітному надгробку письменнику Мисько змінює манеру на лапідарно-узагальнену, суто західноукраїнську. Скульптор виконує також гострохарактерні портрети, що іноді існують на межі із шаржем, виявляючи блискучий талант рисувальника: «Портрет художника О. Новаківського» 1960, «Скульптор В. Петров» 1968.

Новації змінюють творче обличчя усіх офіційних лідерів соцреалістичної пластики: В. Бородая (серія «По Єгипту» 1961–1964, «Портрет поета П. Тичини» 1963, «Оголена» 1973), М. Лисенка («Портрет народного артиста СРСР І. Мар'яненка» 1962, «Ревнощі» 1963, «Портрет юнака» 1964–1965, «Автопортрет» 1971), В. Зноби («Кобзар О. Вересай» 1954), О. Ковальова («Портрет Б. Р. Гмирі» 1960, «Портрет І. Карпенко-Карого»1970); М. Вронського («Портрет М. Амосова» 1963); П. Мовчуна («Портрет Т. Г. Шевченка» 1962, «Д. Мендєлєєв» 1962); Б. Клімушка («Наш бригадир» 1969); О. Скобликова («Портрет В. Антонова-Овсеєнко» 1967).

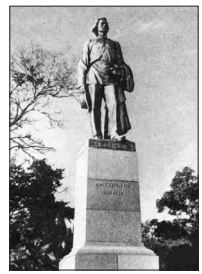
Як офіційна декларативність поступається суб'єктивно-авторському трактуванню теми, а камерне сприйняття образу людини стає важливішим за її ідейну значущість, видно при порівнянні портретів М. Лисенка, що були зроблені напередодні політики «відлиги», з такими, як «Портрет робітниці заводу «Знамя труда» І. Мальцевої» 1964, «Портрет академіка А. Кримського» 1969, «Портрет Героя Радянського Союзу письменника П. Вершигори» 1971, в образній програмі яких з'явилися щиросердні людські інтонації без зайвої



М. Вронський.
Ветеран праці, почесний артемовець М. Щербіна. 1972. Бронза

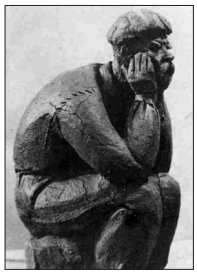


І. Гончар.
Рідний край. 1961. Гіпс



І. Гончар.
Пам'ятник Максиму Горькому в Ялті. 1956

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 132



І. Гончар.
Стареча дума.
1969. Обпалена глина



І. Гончар.
А я й не журюся.
1969. Обпалена глина



Й. Рик.
Лижниця.
1955. Гіпс

патетики. Навіть його шевченкіана маніфестує риси романтизованого пом'якшення історичного образу (досить порівняти «Портрет Т. Шевченка» 1945, 1947 з композиційним, сповненим повітряного ефекту імпресіоністичних ремінісценцій, портретом «Думи мої, думи...» 1965, в якому домінує стан творчої заглибленості, сувора романтика долі поета, що глибше за попередню програму ідейного протиборства). Із легалізацією широкого спектру психоемоційної рефлексії, в портретному доробку Лисенка з'являються поряд з відверто романтичними («Портрет юнака» 1964–1965) портрети з іншими інтонаціями: мужня впевненість «Героя Соціалістичної праці І. Максименка» 1966; глибинна втома від життя й праці «Заслуженої килимарниці Г. Бекдурдиєвої» 1972; філософське ставлення до містерії життя «Народного артиста СРСР І. В. Мар'яненка» 1962; експресивно схвильований пошук істини-ідеалу в «Автопортреті з музою» 1972, уважно споглядальний інтерес підлітка до життя у «Портреті дівчини» 1959[22]. Різні людські характери, несхожі внутрішні світи героїв примушували митця звертатися до широкої палітри формотворення і використовувати то рухомо-плинну пластику з фактурними світлотіньовими ефектами, то стримано-узагальнене моделювання силуетно-компактної композиції, то варіативність композиційних рішень від традиційної схеми бюста, герми до просторово активної динамічної структури півфігури.

М. Лисенку не притаманні були розповідні атрибути, але вони типові для творчості О. Олійника, який довгий час працював асистентом професора у Київському художньому інституті[23]. Цикл портретів робітників Дніпропетровщини, звідки Олійник родом, тяжіє до документалізму, втілюючи героїв під час їхньої праці, зі звичними інструментами, знаряддям господарювання. До композиційного портрету Олійник звернувся ще на початку 50-х рр., але у 60-х такі портрети набувають емоційної природності, відвертої авторської зацікавленості. Був правильно знайдений психологічний ключ і до втілення складного світогляду дитини у портреті онука «Альоша» 1971, що схилився над майструванням якоїсь іграшки. Композиційно простий, але щиросердний і невимушений «Портрет дружини» 1970, натомість дуже ефектний, завдяки ритміці текстури дерева, «Портрет художника К. М. Елеві» 1967, де звичайна композиція бюста збагачується психологією жесту руки, посилюючи тим ситуацію глибокого творчого роздуму.

Пошуки самодостатньої монументально-пластичної мови трансформують творче обличчя В. Бородая, що не виставлявся від кінця 50-х по 1964 р. Скульптор мандрував Угорщиною («Угорський трудівник», «Угорська студентка» 1960), Єгиптом (експонував 1964 р. цикл творів «По Єгипту»: «Мустафа Нагіб», «Дума жебрака», «Бой», «Фелах», «Мовчання», «Ранок. Асуан»)[24]. Паралельно скульптор відпрацьовує техніку кованої міді («Спрага»), випробовує алюміній, шамот. Пластичні екзерсиси конденсуються у символічні образи й специфічно лапідарні об'єми компактних композицій,

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 133

позбавлені зайвої деталізації, дрібності, жанрової описовості минулого. Офіційні твори цього періоду (гранітний «Портрет П. Тичини» 1963, різьблений у дереві «Портрет Л. Ревуцького» 1963, гіпсовий «Козак-бандурист» 1961) зберігають акцентованим психологізм (хоча портрет Тичини має пластичні асоціації з єгипетським досвідом). Упродовж 70-х об'єктивні умови абсорбують з багатого творчого досвіду скульптора лише розкуту образну-композиційну концепцію психологічних портретів. «Портрет художника Василя Касіяна» 1973 нівелює банальність традиційних реалістичних портретів жанровою мотивацією, а введений фрагмент друкарського естампного верстату, долаючи збіднілу схему бюстів чи статуарних портретів, пожвавлює просторово-композиційне рішення. Тенденція мотиваційної ситуаційності, що закріплюється Бородаєм у наступному енергійно-динамічному «Портреті Тетяни Яблонської» 1974, значно пожвавлює програмні композиційні портрети і одразу підхоплюється митцями різних поколінь і творчих прагнень: О. Ковальовим «Портрет народної артистки СРСР Л. Чернишової» 1979; Є. Прокоповим «Портрет бригадира лісорубів А. Кузнева» 1978; Б. Довганем «Портрет Г. Кочура» 1975; А. Фуженко «Портрет Л. Бикова», «Нестор-літописець» 1972.

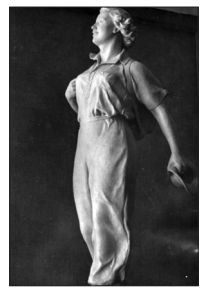
Поступово митці долали пасивно-натуралістичну описовість пластичного вислову, розуміючи монументальність не поверхово, як формальний масштаб, «велику» форму (станкову за суттю), натомість як внутрішньо-змістове акцентування образної концепції «сучасного стилю». Монументалізм 60-х протистояв невиправдано величезному розміру програмних скульптур кінця 40—50-х рр., що належали до рудиментарної тенденції пластики часів «культу особистості». Тепер такі великі композиції та портрети, як «Шахтар Донбасу» 1960 В. Полоника, «Бокораш» 1957 В. Зноби, що отримав в Брюсселі Золоту нагороду, «Металург» 1970 О. і Ю. Жирадкових, «Полудень» 1961 й «Усть-Ілім» 1965 В. Клокова, «Орел Карпат» 1960 В. Борисенко, «Козак-бандурист» 1960 і «Портрет Л. Ревуцького» 1963 В. Бородая та інші численні твори масштабних розмірів втілювали типові ідеї доби «суворого стилю», зокрема загальнолюдський пафос героїчної щоденної праці і самовідданого духовного служіння на благо народу. Втім, стилістично моделювання нового рівня пластичного узагальнення залежало від індивідуальних манер митців, а, отже, було різноманітним: від гранчасто-площинного як у Полоника та Клокова, до темпераментно-експресивного, як у Зноби та Бородая. Саме від таких символічно-узагальнених програм творів, як «Паросток. Чекання» 1968 М. Грицюка, «Вбите життя» 1965 і «Пам'ять» 1968 Ю. Синькевича, «Затиснутий» і «Піраміда» 1965—1967 Б.Довганя — естафета еволюції української пластики впевнено переходила до символічних композицій 70—80-х рр. (В. Клоков «Ранок. Дівчина з риссю» 1974; В. Борисенко «Врожай» 1972, «Боротьба» 1984; В. Бородай «А мати жде...» 1985), і навіть до наступних 90-х («Тіні предків» 1991 В. Шишова,



М. Грицюк, Ю. Синькевич, А.Фуженко (арх. А. Сницарєв, О. Стукалов).
Пам'ятник полеглим героям. Мелітополь. Запорізька обл. Інкерманський вапняк

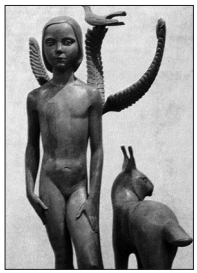


Є. Лелеченко.
Прогулянка. 1983. Бронза, метал



Й. Рик.
По рідній країні. 1953. Оргскло.

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 134



В. Клоков.
Ранок. Дівчинка з риссю. 1974. Дерево



М. Грицюк, Ю. Синькевич, А. Фуженко (арх. Ю. Чеканюк, А. Сницарєв).
Пам'ятник Т. Г. Шевченку в Москві. 1964. Бронза, граніт



Д. Крвавич.
Висока нагорода. 1961. Мармурова крихта

«Сон» 1995 М. Степанова тощо). Альтернативні інтенції — схильність до камерної демократизації образу простої людини — призводять у другій половині 60-х до зменшення форматів станкових творів, що досягали параметрів малої пластики (статуетки І. Кавалерідзе «Л. Толстой» 1964, «Вірний друг» 1967, «Журавлі летять» 1967, «1937 рік», а також «Мільйон літ до нашої ери» 1967, де скульптор звертається до монументальних традицій пластики 20-х років, — відносили до обох видів скульптури). Розмиваючи видові кордони і збагачуючись, станкова скульптура поступово переносить акцент з державно-ідеологічного пафосу в бік фіксації нюансованої рефлексії героя, виявлення станів душі митця, складних процесів внутрішнього дорослішання — таке розширення образно-тематичної шкали творчості було суттєвим завоюванням порівняно з минулою добою жорстко регламентованої творчості. Не зважаючи на те, що критики іноді стурбовано сприймали явище художньо-видової дифузії, слід визнати: це позитивно вплинуло на подальші пошуки в галузі дрібної і станкової пластики. Відроджуються на новому рівні деякі зниклі жанри — так, затверджується, зокрема, нове ставлення до теми купальниць (жанр *ню* практично зникає у 50-х). Тепер зображення купальниць, як у модерні, маніфестує ефемерні стани людської душі чи природи. Імпульси романтичної юності, гармонію і красу людини втілюють: М. Лисенко «Купальниця» 1971–1972, Г. Кальченко «Мрії» 1966, цикл «ню» Ю. Укадер. Тенденція існує й у 1990-х. Зацікавлений погляд на природу впливає також на відродження жанру анімалістики, лідером якої стає Ю. Рубан, не зважаючи на те, що тривалий час жанр уважався другорядним через неефективність в ідеологічній кампанії. Нарешті, впродовж 60–70-х розвивається — в річищі союзного — медальєрне мистецтво.

Отже, новації в галузі станкової пластики стимулювалися змінами парадигмальної концепції людини, де герой був уже не позаособистісним гвинтиком великої тоталітарної машини, але суб'єктивновартісним мікрокосмом із комплексом взаємозв'язків з навколишнім світом. Підкреслено авторсько-індивідуальне ставлення до навколишнього світу і подій у мистецтві часів «відлиги», навіть у фіксації подвигу, але без тривіальної партійно-ідеологічної патетики (Л. Твердянська «Нескорена полтавчанка. Ляля Убийвовк» 1957, Л. Сабанеєва «Після громадянської» 1957), згодом розів'ється, завдяки демократизму мислення 60-х, в умовно-знакову або відверто сценічну жанровість пластики 70–80-х рр., де простір скульптури буде ототожнюватися зі сценічним майданчиком (явище це буде існувати не довго і не масово — Р. Романович «В кожному малюнку сонце» 1984, Б. Никончук «Добрий день» 1985, М. Перепелиця «Тривожне небо» 1985, Г. Нікулін «Примара» 1988, О. Рубан «Мир» 1984, О. Рачковський «Композитор» 1984).

Синтез новацій монументального й камерного типів мислення зумовив позитивні зсуви у творчих інтенціях українських скульпторів,

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:52 Page 135

допомагав затвердити нову концепцію простору, де відчувалася компромісна реставрація досвіду українського модернізму, зокрема його особливого ефекту «пленеризму». Якщо в 1930—1950-х рр. семантично-композиційний простір скульптур «страждав» на непомірно викривлену дихотомію, де міфологізована реальність заміщувала собою історичну правду, створюючи ілюзорно-натуралістичними засобами «третю реальність», то тепер поліфонія авторського вислову надала творам можливості вільно циркулювати одночасно у кількох часово-просторових континуумах від буквального до символічного, відстоюючи власну автономність.

Приваблювали митців повітряно-просторові ефекти, сповнені відчуттям енергії вітру в дусі «неоімпресіонізму». Хаос несформованої матерії каменю чи дерева сприймався естетично вартісним елементом композиції (прийом «шуби»). Семантично це збагачувало образ чуттєво-ментальною схвильованістю («Портрет П. Тичини» 1963 В. Бородая, «Портрет О. Кульчицької» 1957—1960 Е. Миська, «Портрет М. Амосова» 1963 М. Вронського). Таким чином, пластична культура, не зважаючи на зростаючий ідеологічний тиск, використовує широку систему просторово-композиційних засобів виразу, що набули самодостатньої естетичної вартості, компромісно позбулися інертності літературної описовості, натуралізму. Так, зокрема, затверджується структурна архітектонічність напружених об'ємів: А. Білостоцький «Ракетник» 1965, М. Грицюк «Портрет дівчинки» 1969, «Валя» 1968, В. Полонік «Будівниця» 1967, «Голова дівчини» 1967.

Класицистична лінія розвитку скульптури, що оминала жорсткість ідейних програм, була притаманна і М. Рябініну, скульптору російського походження, який розвивав в українській школі, адаптовані через вчителів, чисті ренесансні традиції московської і пітерської шкіл[25]. В ньому гармонійно поєднався талант тонкого лірика із романтичним світоглядом українства, завдяки чому митець створює першокласні портрети, часто компонуючи їх із декоративним ефектом «шуби». Твори, зроблені 1952 р. («Гуцул. Старий верховинець»), сприймаються «сучасними» в 60-х завдяки високій пластичній культурі митця. Проте декоративізм пластичних засобів з ефектом залишених мас матеріалу стає, безумовно, більш виразним із наступом політики «відлиги»: «Вітру назустріч» 1957, «Пробудження» 1959, «Крижинка» 1966. Пластична свідомість скульптора еволюціонувала, здебільшого, в напрямі символіко-узагальнених тем, ідей, хоча були у Рябініна й твори на замовлення, зокрема історичні портрети («Андрій Желябов» 1969), або передовиків виробництва («Пташниця М. Левчук» 1962, «Знатний прохідник Харківського метро М. Квітко» 1974). Проте навіть його виключна публіцистична чутливість на історичні події втілюється у символіко-піднесеному ключі героїчної романтики: таким є кубинський цикл творів — «Повстанець Куби» 1962, «Куба напоготові» й «Фідель Кастро» 1963. Подорож Індією направляє творче мислення



О. Редько.
Комсомолка О. Артеменко.
1981. Гіпс



М. Цвєтков.
А. П. Чехов.
1981. Гіпс тон



В. Шишов.
Цирк.
1980. Бронза

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 136



А. Кущ.
Перша любов.
1975. Гіпс



А. Кущ.
Миру нам, весни та пісень.
1977. Гіпс тон



В. Миненко.
Мир.
1981. Оргскло

скульптора від героїчного аспекту до філософського. Кожний національний типаж по-своєму розкриває мудрість індійського народу, внутрішню красу й культуру, наприклад, різьблені з дерева «Жінка з Агри» 1963, «Індус з Джайпура» 1963. Після поїздки до Єгипту увиразнюється індивідуалізоване поєднання монументальності образу з романтично-ліричною забарвленістю: «Жінка з Нубії» 1967, «Будівник Асуанської греблі» 1967. Чіткий відбір пластично виразних рис задля кращого втілення авторського задуму характеризує й такий цікавий твір, як «Спогади про Елладу» 1975, де антикізована краса жінки асоціюється із трагедійною театральною маскою через пластично акцентований різким абрисом напіввідкритий рот (дуже рідкий прийом експресивної пластики).

Отже, якими б не були протиріччя радянського мистецтва, але завдяки 1960-м рокам українська скульптура частково відвоювала здобутки модерністського періоду власного розвитку впродовж першої третини XX ст. і, одночасно, адаптувала особистісний тип мислення, емоційно-образна шкала творів значно розширилася разом із пластичними новаціями, — все це руйнувало зсередини жорстку нормативність соцреалізму.

МОНУМЕНТАЛЬНА СКУЛЬПТУРА

З кінця 1950 р. разом із безпрецедентним кількісним зростанням монументальної скульптури і типологічно-пластичним її оновленням, чітко простежується процес формування принципово нової концепції пам'ятника: замість застарілої ренесансної схеми, канонізованої європейським мистецтвом у XVIII—XIX ст., монументалістика 60-х у контексті зміненої містоформуючої ситуації орієнтується на сучасний світовий і вітчизняний досвід початку XX ст. Метаморфози здійснювалися під впливом реставрації модерністської свідомості, що, всупереч партійному контролю, проникала в національну культуру, суттєво видозмінюючи її на офіційному рівні, нівелюючи естетичні норми 30—50-х рр., зокрема натуралістичний веризм форм і важкий психологізм державної міфологеми. До новацій спонукало також упровадження індустріальних методів будівництва разом зі зростанням руху міського транспорту: стандартизовані будівлі і розгалужена мережа транспортних артерій викликали «естетичне голодування». Крім того, руйнація старих архітектурних концепцій і просторових структур міст призводила до збагачення функцій майданів та вулиць, дозволяючи встановлювати пам'ятники не лише на площах, у меморіальних місцях, але й у скверах житлових кварталів, парках і зонах відпочинку. Боротьба із наслідками культу особистості, повернення «не викривлених ідеалів ленінської політики», особливо в галузі монументальної пропаганди, дистанційований погляд на ювілейні дати в історії існування СРСР активізує кількісне зростання пам'ятників із підкресленими морально-

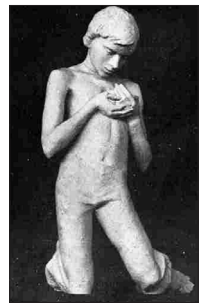
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 137

виховними якостями їхніх образно-пластичних структур у дусі традицій «агітпропу» 20-х рр. Але якщо в культурному житті країни суспільно-демократичні тенденції затверджувалися від середини 50-х, то в монументальному мистецтві повновагомо вони проявилися лише на початку 60-х рр.

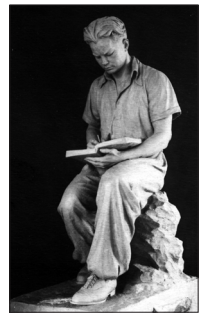
Так затверджується в кризових умовах «перехідного» періоду унікальне авторське розуміння ідеї, функцій пам'ятника, його пластичних можливостей, що віддзеркалюється на розгалуженні типів монументальної скульптури. Відтепер існують на рівних правах: пам'ятник-портрет, повнофігурний пам'ятник окремій персоні або пам'ятник групі осіб, пам'ятник-символ, монумент, меморіальний ансамбль. Їхні стильові новації впливають на образно-пластичну якість монументально-декоративної скульптури, де поступово зникає тиражування, поширюється ігрова скульптура для дитячих майданчиків і куточків відпочинку.

Оскільки пам'ятник, зазвичай, розуміється як ансамбль мистецьких, архітектурно-просторових, ландшафтних складових[26], формування нової концепції монументу стимулює рішучу відмову від класичної схеми «постать-постамент»[27], що заважала інноваційним процесам, як у напрямі символізації образно-композиційної структури твору, так і в напрямі його інтимізації, наближення до життєвої правди. Така досить суперечлива ситуація була притаманна монументальній скульптурі колишнього СРСР. Московський дослідник М. Воронов слушно підкреслює: «Суттєвими рисами процесу змін характеру й розширення палітри монументального мистецтва були «демократизація» та «символізація» монументальної пластики, що виявилося — з одного боку — у прагненні наблизити пам'ятники до глядача, втілюючи в них риси «живого героя», а з іншого боку — у плідних пошуках образів-символів, у намаганні втілити в образі конкретної історичної особи велику ідею й трактувати образ як символ Революції, Мужності, Дружби тощо»[28]. Все це не лише руйнувало канони монументального мистецтва 30—50-х рр., але й модернізувало, посилюючи національну якість пластичного мислення, яка в тоталітарні часи так і не досягла повноцінного розвитку.

Монументальна скульптура 60-х у пошуках «сучасного стилю» адаптувала якісні критерії естетики «суворого стилю», що виявилося у затвердженні нової типологічної форми — пам'ятника-символа і в загальній тенденції «символізації» художньої структури творів, в тяжінні образних програм до героїчного пафосу революційної романтики, в розширенні тематичного кола і кола пересічних осіб, що заслуговують на увічнення їх в пам'яті народу. Тепер на вулицях міст, території навколо закладів і підприємств з'являлися пам'ятники вчителям, водіям, медикам, митцям, комсомольцям 20-х, футболістам і односельцям, загиблим у роки Другої світової війни, діячам культури. Суспільна свідомість (особливо після XX з'їзду КПРС) сприймала правомірним увічнення подвигу і життєдіяльності простої людини. Якщо в повоєнні роки митці прагнули документально



О. Токарєв.
Жайворонок.
1982. Гіпс



Й. Рик.
Студент.
Середина 1950-х рр.
Бетон. Тиражна скульптура



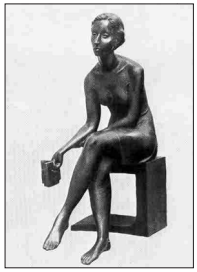
М. Тимків.
Калина червона.
1980

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 138





Д. Кривич, Є.Мисько, Я. Мотика, О. Пирожков (арх. М. Вендзилович, А. Огранович). *Монумент бойової слави Радянських Збройних Сил у Львові. 1970. Бронза*



Є. Прокопов. *Студентка. 1975. Оргскло*

правильно втілити риси героя, його подвиг, обираючи найвищу точку афектованої емоційно-психологічної напруги, то з приходом у лави монументалістів молодої генерації, що не бачила воєнних дій на власні очі, уможливилося дистанційоване узагальнено-символічне, з перевагою лірико-елегійного або героїко-романтичного контексту інтерпретування будь-якої історичної теми в образно-композиційній структурі твору. Наголосимо, що українська монументальна пластика, так само, як і в інших республіках, підкорялася союзному контролю, зокрема Постанові ЦК КПРС і Ради міністрів СРСР від 24.06.66 «Про порядок проектування і спорудження пам'ятників і монументів», згідно з якою монументальну скульптуру диференційовано було на 3 категорії: пам'ятники загальнодержавного значення, споруджувані за рішенням ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР; пам'ятники-бюсти та обеліски, що під егідою ЦК КПУ і Ради Міністрів України; пам'ятники-бюсти двічі Героїв Радянського Союзу і Соціалістичної праці, які підлягають Указам Президії Верховної Ради СРСР. Координаційну роботу виконували міністерства культури СРСР та УРСР, які оголошували конкурси і вимоги до майбутнього пам'ятника або зверталися до заздалегідь визначеного конкретного митця. Так, в межах здійснення означеної Постанови, Міністерство культури СРСР розробляє «Положення про організацію проектування пам'ятників і монументів», затверджені в квітні 1967 р.; а в травні 1969 р. — «Про заходи до поліпшення монументального і архітектурно-художнього оформлення міст і сіл Української РСР».

Зазначимо, що надмірна увага держапарату до справ монументальної пропаганди пояснювалася, з-поміж низки інших чинників, ще й тим, що від кінця 1950-х до початку 1960-х рр. (десь на 5—6 років) розвиток цієї галузі образотворення був штучно стриманий проведенням кампанії з ліквідації наслідків культу особистості в скульптурі й архітектурному будівництві, зокрема боротьбою з надмірною бутафорністю фасадів, зайвим скульптурним декором. (Див. Постанову ЦК КПРС, Ради Міністрів СРСР від 4 листопада 1955 р. «Про усунення надмірностей у проектуванні й будівництві»). Були суттєво скорочені витрати на бронзу, граніт, мармур, фінансування будь-яких мистецьких об'єктів стало занадто економним. Через це багато нових пам'ятників споруджувалось у цементі, штучному камені. Між тим, завдяки педантичному дотриманню економії в мистецькій галузі, до кінця 1960-х рр. у скульптурі продовжувала існувати така негативна практика сталінської доби, як масове тиражування з бетону декоративно-паркової та монументальної продукції, особливо пам'ятників Вічної Слави, що встановлювали по селах та райцентрах України.

Слід зазначити, що впродовж 60-х рр. «документалізм» у монументалістиці перейшов із рівня зовнішньо-формального веризму на пластично опосередкований рівень втілення, трансформуючи банальну фактажність у кінематографічний ефект фрагментовки кадру —

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 139

компонування укрупнених деталей обличчя, постаті з певними атрибутами, предметами антуражу, накладними літерами, цифрами, рельєфом та ін. Поряд із підвищенням ролі малих архітектурних форм (архітектурних стінок, текстових стел, решіток, замощення, освітлювачів), скульптори часто обирають замість постаменту або дуже низький плінт, або необроблений кам'яний блок, або сам ландшафт (партер газону, пагорб тощо) чи штучно складений з плит граніту пілон. Ідея ансамблевості поки позбавлена гіпертрофованої величі пізніших комплексів 70-х — початку 80-х рр.

Стильові новації монументальної скульптури, таким чином, відбувалися кількома шляхами:

— образно-композиційна символізація пластичного вислову вимагала від пам'ятника лапідарних ретельно відібраних об'ємів, чітких силуетів і внутрішніх графічних акцентів (Пам'ятник чекістам в Києві, 1967, В. Бородай; «Червоні коники» 1975, с. Олесько, В. Борисенко, К. Маєвський);

— плакатна спрощеність концепцій поширила архітектурні форми пам'ятників-символів, де немає скульптури або вона підпорядкована архітектурним елементам (Курган Безсмертя в парку Перемоги у Києві, 1967, О. Стукалов, А. Сницарєв; Обеліск на честь звільнення Ржева від німецько-фашистських загарбників, 1963, В. Мухін, В. Федченко, В. Агібалов);

— демократизація образу викликала композиційно-змістову наближеність героя до глядача і сучасної дійсності, через що постамент майже зникає або модифікується (Пам'ятник студентам, загиблим в роки Великої Вітчизняної війни в Дніпропетровську 1969: А. Ситник, К. Чеканюк, В. Щедрова; Пам'ятник Г. Сковороді у Києві 1976: І. Кавалерідзе; Пам'ятник І. Федорову у Львові 1977: В. Борисенко, В. Подільський);

— іноді символізм і жанрова мотиваційність корегували в синтетичні форми (Пам'ятник партизанам ковпаківцям в Яремчі 1967: В. Бородай)[29];

— упродовж 60-х — першої половини 80-х р. відродилася повоєнна традиція встановлювати в якості пам'ятника або пам'ятного знаку об'єкти історичного значення, зокрема гармати, зенітки, танки, потяги, катери (Пам'ятник радянським танкістам, 1968; Пам'ятний знак київським залізничникам, 1982 в Києві), які були зініційовані ще агітпропівськими ідеями 20-х рр.[30].

Потужна тенденція демократизації образно-композиційної структури в усіх видах й жанрах української пластики призводить до поширення у цей час практики встановлення на правах паркової скульптури, подекуди в якості пам'ятника, численних станкових постатей й бюстів, що вже експонувалися на мистецьких виставках. Наприклад, піднесено-поетична композиція В. Бородая «Л. Українка», що входила до експозицій станкової скульптури з 1957 р., від 1965 р. встановлюється у Маріїнському парку Києва, створюючи затишно-камерний куточок відпочинку[31].



Й. Рик.
Пам'ятник на братській могилі героїчно загиблих у роки Великої Вітчизняної війни на Малій Землі біля Новоросійська. Бетон



В. Мухін.
Казнь молодогвардійців. 1947. Бронза



В. Клоков.
Ланкова. 1957. Дерево

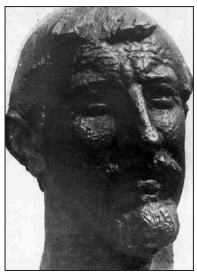
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 140



І. Коломієць.
Будівельниця Трипільської ДРЕС. 1972. Оргскло



Є. Мисько.
Надгробок письменнику П. Козланюку. 1969. Граніт



Є. Мисько.
Скульптор В. Петров. 1968. Оргскло

Легалізація суб'єктивно-авторського рішення концепції пам'ятника, тенденції демократизації його функцій і елементів, де герой виявляв природну психосоматичну рефлексію, та нетривіальне символіко-узагальнене тлумачення історичних подій дозволило залишити у минулому ідеологічну дидактику й театрально-екзальтовану патетику, позитивно змінюючи оціночні критерії офіційної естетики. Доказом тому є впевнена перемога у Всесоюзному конкурсі проекту пам'ятника Т. Шевченку в Москві молодих випускників Київського художнього інституту М. Грицюка, Ю. Синькевича, А. Фуженко й архітекторів А. Сницарєва й Ю. Чеканюка (1964). Тривіальна схема «постать-постамент» заміщується природною метафоричною аллюзійністю усієї структури пам'ятника із пластичними ремініценціями барокової стилістики[32].

В іншому проекті, не такого високо-офіційного рангу, у пам'ятнику-символі на честь загиблих героїв Мелітополя (Запорізька обл.), що споруджувався тим самим складом творчої бригади скульпторів (1965—1967), портретний психологізм відкидається зовсім, натомість кожний елемент художньої структури інтегрував загальний емоційний стан глибокої скорботи образів жінок. Наразі, якщо у другій половині 60-х рр. у живопису розгорнулася «поствідлигова» кампанія з ліквідації декоративно-узагальнюючих спрощень формальної мови образотворення, у скульптурі модерністські принципи, хоч і з певним запізненням, проте міцно адаптувалися творчою свідомістю митців, відсуваючи активну політико-ідеологічну реакцію на межу 1960—1970-х рр. У згаданому пам'ятнику архітектурна лапідарна пластика у моделюванні постатей двох вдів містить величезне внутрішнє напруження і велич усвідомлення жертовної втрати. За аналогією пригадується образно-пластичне вирішення постаті Матері в ансамблі в Пірчюпісі Г. Йокубоніса 1960 р. Як бачимо, затверджується інше ставлення до завдань і функцій пам'ятника: замість афектованої дії, зовнішнього руху — змістовна статика ззовні стриманих форм із широкою палітрою емоційних станів душі людини, а документально-конкретний випадок переводиться на рівень загальнолюдської жертви-спокути. Асоціативне порівняння пластичної мови з архітектурою посилюється ще й таким умовно-пластичним прийомом, як незамаскована конструктивна збірність композиції із блоків інкерманського вапняку, де горизонтальні шви мають образне навантаження — гальмуючи вертикальний рух складок-канелюрів одягу постатей, шви набувають значення ланцюгів-шрамів пам'яті у житті людства.

Прийом підкресленої архітектурності пластичної мови стає поширеним у 60—70-х: меморіал пам'яті радянських воїнів, закатованих у 1941—1943 у Дарницькому концтаборі (1968) В. Зноби, пам'ятник В. Боженку (1967) В. Вінайкіна в Києві. Подібні твори демонструють пошуки «сучасного стилю» 1960-х завдяки естетизації архітектонічної убудованості, включаючи декоративне переплетіння швів композиції, синтез монументально-кінематографічної

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 141

«відкадровки» портрета героя з архітектурною частиною пам'ятника, що пов'язано з відродженням у «відлигу» творчих інтенцій 1920-х рр. з особливою увагою до східних, зокрема мессопотамоєгипетських архітектурно-пластичних моделей.

Спрощення архітектури, відмова від ордерної системи за законами синтезу вимагали від монументально-декоративної та монументальної скульптури відповідних заходів переосмислення естетично вартісних елементів пластичного вислову й перегляду принципів побудови художньої структури адекватно вимогам нового часу. Виникала парадоксальна ситуація необхідності в умовах нарощення партконтролю реанімувати модерністські ідеї початку століття (пошук «сучасного стилю доби», економічних матеріалів). Застосування такого «архітектурного» матеріалу як бетон було перейнято від часів мистецтва «економічної кризи» 1920-х. Проте сучасні скульптори знаходили й нові функціональні та образно-змістові аспекти впровадження бетону в діапазоні від неопримітивістських розфарбованих композицій паркової скульптури до поширених у 60—70-х рр. офіційних алей передовиків праці, прикрашених монументальними рельєфами куліс (дошка пошани по вул. Зеленій у Львові скульпторів І. Балуха, В. Мельничука), майданів Слави, декоративно-скульптурних оздоблень фасадів й торців бетонних споруд різного призначення. Але дуже скоро метод монументального узагальнення набуває рис поверхового схематизму, формального застосування (Ф. Коцюбинський — рельєф монумента Слави в Калуші 1969—1970; П. Мовчун — рельєф «Місту партизанської Слави» у Брянську 1966).

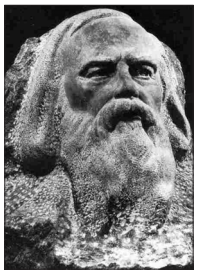
Так, завдяки партійним постановам активізувалися мистецькі звернення до набутків 1920-х рр. і здійснився перегляд досягнень конструктивізму, особливо прийому «архітектонів» Малевича, що простежується у численних архітектурних рішеннях постаментів й пілонів пам'ятників 1960—1980-х рр. з їхньою асиметричною ступінчатою динамікою наростаючого руху вперед і вгору. Такими ремінісценціями відрізнявся, зокрема, проект пам'ятника К. Марксу для Москви Л. Муравіна, що отримав третю премію конкурсної комісії в серпні 1958 р. разом із проектом В. Зноби (перша була присуджена Л. Кербелю). Муравін закомпанував два об'єми різної висоти, що слугували підставкою-пілонами для бюсту Маркса і домінуючої постаті робітника. Від авангардних експериментів Архипенка й Кавалерідзе прийшла до сучасної скульптури «архітектурна» пластика геометризованих об'ємів скульптурних форм, з її новаційним ставленням до простору, руху, символізації ідеї в глобальному контексті[33]. Наприклад, поєднанням образно-композиційних схем першої третини XX ст. із сучасними моделями пластичної свідомості характеризується київський пам'ятник скульптора В. Сороки «Комсомольцям 20-х рр.» (1961 р.), де двокольорова плита з текстом посвяти пов'язана з ідеями супрематизму, натомість асиметричний підмур й різномасштабно рустований п'єдестал, що уособлює



Є. Мисько.
Портрет художника П. Балла. 1957. Гіпс тон



Є. Мисько.
Юнак. 1969. Бронза



П. Мовчун.
Д. Мендєлєєв. 1962. Граніт

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 142



П. Мовчун.
Пам'ятник воїнам-воїям.
1968. Бронза, гранит.
Брянськ



Є. Карпов.
Сигнальник.
1973. Гіпс металізований



В. Полоник.
Портрет хірурга З. Філатової.
1976. Мармур

залізничний насип вузькоколійки, все ще зберігають відлуння архітектури «сталінського ампіру». Образно-композиційне рішення монументальної постаті комсомольця відповідає трудовій героїці «суворого стилю», як і численним постатям й портретам робітників, червоноармійців української скульптури 1920—1930-х рр.

Завоюванням «відлиги» була не тільки реабілітація декоративної естетично вартісної пластики, силуету композиції, як самодостатнього елементу художньої структури твору, що значно збагачувало його образно-змістові якості. Вагомим досягненням стало затвердження у монументальній скульптурі 60-х ліричного героя з розвинутою суб'єктивно-емоційною шкалою внутрішньої рефлексії, недосяжного для дидактико-ідеологічних нормативів (невипадково ліричний герой був улюбленим у нонконформістському мистецтві). Кращий тому приклад — камерно-інтимна постать дівчини дніпропетровського пам'ятника на честь студентів, загиблих на фронтах Вітчизняної війни 1941—1945 рр. (1969, скульптори А. Ситник, К. Чеканюк, В. Щедрова, арх. Я. Нескромний), що належить до типу «пам'ятника-стану» на відміну від поширених у попередню добу «пам'ятників-дії». Лапідарне моделювання, урочиста колоноподібна архітектоніка не тільки співзвучні стриманій скорботі, втіленій у конкретній постаті дівчини, але поширюють сенс пам'ятника на сучасне сприйняття історичних подій молодим поколінням, якого не торкнулась війна. Позбавлена афекту «дистанційована» скорбота стає вдалою психологічною корективою образного вирішення пам'ятника, парковий простір навколо якого й нині залишається улюбленим місцем відпочинку молоді. Аналогічний камерно-ліричний ключ образно-пластичного втілення головної концепції пам'ятника, присвяченого загиблим у Вітчизняній війні, обирають і скульптор В. Шатух разом з архітектором А. Русецьким, що 1968 р. створюють у селі Ніколаєвка уклінну постать дівчини, що грає на скрипці.

Тенденція декоративного узагальнення пластичної мови, посилюючи виразність внутрішньо-змістового навантаження образу пам'ятника, іноді призводить до відродження експресіоністичних рис у скульптурі. Таким унікальним прикладом суб'єктивно-авторського рішення став пам'ятник жертвам фашизму у Рівному скульптора Б. Ричкова і архітектора А. Піроженко, урочисто відкритий 1967 р. на місці масових розстрілів 82 тисяч мирних громадян і військовополонених. Офіційні кола сприймали пам'ятник антиестетичним, стверджуючим песимістичний настрій, і тому замовчували неординарний творчий експеримент. Пластика цього пам'ятника випромінювала біль і страждання страчених: пропорційні деформації фігур на «колючому» тлі протитанкової загорожі; жорстка ламкість силуетів і пластично акцентована фізіологічна виснага людей, не зламаних внутрішньо; відсутність постаменту, заміненого дуже низьким плінтом (на кшталт роденівського пам'ятника «Громадянам Кале») — усі ці засоби максимально наближували персонажів до сьогодення, створюючи, разом з тим, окреме енергійне і емоційно-

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 143

силове поле, в якому зв'язок з реальним життям стає дискретним, цілком занурюючи глядача в страшні події історії задля катарсису колективної свідомості сучасного суспільства. На жаль, цей унікальний експеримент не привернув уваги фахівців, не маючи творчого продовження. Але він підкреслив іншу закономірність — у монументальній скульптурі 60—70-х поступово зникає рудиментарне явище масового тиражування низькоякісних пам'ятників, і довів, що периферійна місцевість має право на унікальний авторський проект пам'ятника. В цьому розумінні досвід деяких помилок для радянської монументалістики був дуже позитивним. Експресивний символізм відродиться лише у наступному столітті: 2001 р. був відкритий Пам'ятний знак дітям, розстріляним у Бабиному Яру (скульптор В. Медведєв, арх. Р. Кухаренко, Ю. Мельничук), де бронзові фігурки покинутих ляльок символізують нелюдський злочин гітлерівців.

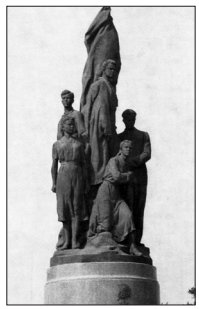
Новаційність «архітектурної пластики» з часом розчиняється у позаособистісній типізації образу героя, що набуває рис шаблонної клішованості у мистецтві останньої фази «зрілого соціалізму» — у брежнєвський «застій». Метод «широкого узагальнення» тиражується як формальний прийом заідеологізованої скульптури, яка за допомогою жорстко геометризованих форм втілює тоталітарний міф з гіпертрофованим пафосом.

У такому ключі був вирішений пам'ятник Петровському в Києві (1970, скульптор О. Олійник, архітектор І. Ланько), зберігаючи також і риси 60-х: лапідарне моделювання, контраст шліфованої та рустованої поверхні п'єдесталу-трибуни, відвертість конструктивної убудованості композиції з незамаскованими швами гранітних блоків, нагадуючи перший зразок такого роду радянської пластики — московський пам'ятник Марксу Л. Кербеля (1961). В той же час, згаданий пам'ятник містить риси наступного періоду мистецтва «розвинутого соціалізму», оскільки ситуаційна станковість образно-композиційного задуму формально втілюється засобами, де узагальнена типізація у річищі партійно-ідеологічної змістовності образу остаточно втрачає безпосередній зв'язок з індивідуальною особистістю, перетворюючись на своєрідний знак тоталітарної системи. Так само метод «широкого узагальнення» синтезований із соцреалістичною структурою образно-композиційного рішення в монументально-декоративному оздобленні станції київського метрополітену «Дніпро», де вихід на міст, відзначений функціональними пілонами із внутрішніми сходами, увінчаний символічними постатями Робітника із супутником і парної до нього Робітниці з голубами скульпторів Ф. Коцюбинського, Є. Кунцевича, І. Горового, Б. Карловського (1965).

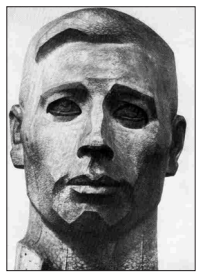
Типовим для 1960-х рр. стає перегляд митцями функцій архітектури у загальній концепції монумента. У таких випадках архітектурна частина пам'ятника стає домінуючою, тоді як скульптурна — підкорюється архітектурній логіці, або зовсім виключається з проектів. Наприклад, 1969 р. арх. С. Рец споруджує біля с. Пешки



В. Мухін, Агібалов. *Проект пам'ятника молодогвардійцям*



В. Мухін, В. Агібалов, В. Федченко, арх. О. Сидоренко. *Пам'ятник молодогвардійцям в Краснодоні, відкритий 1954 р.*



В. Полоник. *Голова шахтаря. 1967. Дерево*

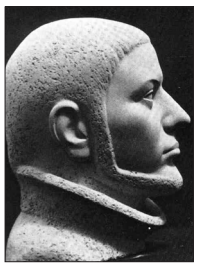
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 144



В. Мухін, В. Агібалов, В. Федченко.
Бюст Улі Громової.
1951



О. Редькін.
Щит Батьківщини.
1970. Кований алюміній



М.Рапай.
Портрет
В. Мельниченко.
1971. Шамот

Черкаської області монумент у вигляді двох вертикальних кривих, що нагадують за силуетом стрілчасту арку. Сенс архітектурної споруди полягає в ідеї єднання 1944 р. біля Корсунь-Шевченківського 1-го та 2-го Українських фронтів із захватом великого угруповання ворога. Символічність пам'ятника алюзійно і фактично пов'язана із поширеним у 1920-ті рр. образом тріумфальних арок на честь перемоги: через неї веде алея до прямокутної стели з текстом про цю історичну подію.

Домінанту архітектурного елементу в символічних пам'ятниках 60-х підтверджує донецький меморіал на честь військовополонених, загиблих у таборі смерті (1965, скульптор Б. Бринь, арх. Ю. Можчіль). Влаштований на місці поховання кількох тисяч бійців, цей меморіал представляв собою три символічних пілони, оперезаних траурним вінком, поміж якими в центрі горить Вічний Вогонь.

Архітектурна концепція монументів 1960-х почала формуватися ще наприкінці 1950-х років. Саме вона обумовила проектувальні особливості монументу Слави у Києві, спорудженого 1957 р. на кшталт обеліску Великої Жовтневої революції, що колись 1919 р. прикрашав Софійський майдан (перший взірець ленінського плану монументальної пропаганди, який, наразі, належав авангардному руху в мистецтві того часу). Однак давньосхідна символіка вічного життя, що перетинається з ідеєю штика-меча справедливості, дуже швидко вироджується у шаблон, хоча вперто продовжує впроваджуватись до середини 1980-х рр. завдяки підтримці державно-партійного керівництва. Як анахронізм віджилої традиції архітектурного обеліску був сприйнятий киянами 1982 р. обеліск на честь міста-героя арх. В. Лашко, Л. Семисюк. Забігаючи наперед, зазначимо, що впродовж 1970-х років скульптори зловживали застосуванням однотипних пілонів, текстових стел, стінок або куліс із рельєфами, що відгороджували від навколишнього простору міста ідейно-образне поле пам'ятника, в якому комуністичні гасла та ідеї вже не працювали, оголяючи неправдиву штучно-міфічну сутність тоталітарної системи. Не дивно, що на офіційному рівні така архітектурна концепція була засуджена ще у першій половині 1970-х як така, що гальмує процес демократизації монументальної скульптури і подальшої естетизації навколишнього середовища[34]. У деяких випадках архітектурний пілон втрачав домінуючу позицію, стаючи другорядним елементом стосовно скульптурно-пластичних засобів вираження (наприклад, пам'ятник морякам героїчної Дніпровської флотилії в Києві 1979, скульптори О. Скобліков, М. Вронський, арх. І. Ланько).

Альтернативою тривіальним архітектурно-скульптурним рішенням практикувалась повна відмова від подібних засобів виразу, як у проектованому О. Стукаловим і А. Сницаревим (1967) Кургані Безсмертя в парку Перемоги у Києві. Автори, налагоджуючи діалог з архаїчним минулим слов'янських народів, обмежують своє рішення контуром п'ятипроменевої зірки у підніжжі штучного кургану:

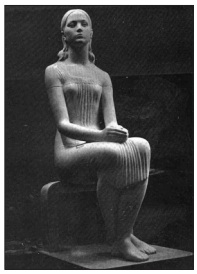
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 145

образно-символічний сенс пам'ятника вичерпувався тим, що курган був насипаний із землі, привезеної з братських могил воїнів на території Європи.

І все ж оптимальний синтез архітектурної та скульптурної частин пам'ятника мав місце. 1970 року львівські митці Д. Крвавич, Є. Мисько, Я. Мотика та О. Пирожков споруджують у Львові монумент Збройним силам СРСР, де головний образний зміст має скульптурна група, а пілон-обеліск, окрім функції архітектурно-організуючої вертикалі, несе ще й додаткові інформаційні пояснення: по вертикалі на ньому розміщені рельєфи символів родів військ (морські, піхотні, авіаційні). Загальний зміст символічного монументу тлумачиться більш конкретно у стрічці горельєфу, напружена динаміка, емоційність пластичної мови якого врівноважується урочистою статикою постаті молодої жінки, благословляючої воїна. Символізм посвяти підкреслюється й поширеною у 60–70-х алегорією зброї захисту — меча справедливості. Конкретність сюжетного мотиву звільняється від жанровості і станковізму як через образну символіку концепції пам'ятника, так і завдяки умовно-декоративній узагальненості пластичної мови, що спрощується, підкорюючись єдиному руху й ритму силуетних ліній, об'ємів скульптурних мас[35].

Радянський досвід у сфері архітектурно-скульптурного синтезу був використаний востаннє на потребу тоталітарній міфологемі у київському Монументі на честь ознаменування возз'єднання України з Росією 1982 р. (О. Скобліков, арх. І. Іванов, С. Миргородський, К. Сидор). Головним образно-композиційним елементом монументу є архітектурна пружна арка-веселка, символічній зміст якої полягає, згідно з офіційно прийнятим міфом, у братському єднанні двох націй, двох робітничих партій в особі постатей двох робітників, що тримають високо піднесений орден Дружби народів. Подію тлумачить гранітний горельєф з історичними сюжетами.

Якщо в попередні радянські часи скульптурний рельєф відігравав другорядну функцію, прикрашаючи архітектурні елементи пам'ятників, зокрема постаменти, то тепер скульптори, прагнучи одночасно до символічного узагальнення й конкретної правдивості образу, надають рельєфу повновагомого значення одного з головних засобів образотворення поряд із круглою пластикою та архітектурними структурами. Так, в Монументі Воїнам-визволителям Донбасу на Савур-могилі (1967–1975) скульптора Ф. Коцюбинського — колишнього фронтовика, кульмінацією емоційного напруження і архітектурно-просторового рішення на пагорбі серед степу є 36-метровий обеліск з алегоричною восьмиметровою постаттю воїна, типовою для фронтових плакатів й фотодокументів тих літ (тут помітна певна інерція минулої традиції 40–50-х рр.). Його заключна патетика переможця пов'язана з післявоєнною тенденцією в мистецтві: втілювати конкретно-життєвий образ героя, атмосферу максимального напруження надлюдських психоемоційних й фізичних сил. Але головним є той факт, що літературно-пояснювальною



М. Рапай.
Ранок.
Початок 1980-х рр. Гіпс

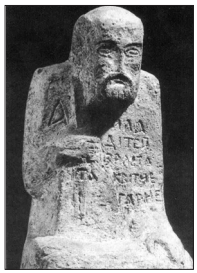


О. Редько
Гриша.
1979. Гіпс



М. Степанов.
Г. Сковорода,
1984. Дерево

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 146



М. Степанов.
Мамай,
1969. Шамот



В. Агібалов, В. Мухин, В. Федченко.
Портрет
В. І. Ульянов (Ленін).
1954



О. Скобликов.
На цілині (Повариха).
1960. Бронза

функцією скульптор наділив саме рельєфи монументу, згрупував їх у чотирьох монументальних фризах на терасах колишнього стратегічного плацдарму (окремі сцени відтворюють запеклі бої артилерії, піхоти, танкових частин, авіації), що єднаються в цілісну образно-композиційну систему центральною алеєю пам'яті. Подібні риси, включаючи інерційну апеляцію до плакатної патетики післявоєнного періоду, притаманні були багатьом іншим пам'ятникам: монументу «Перемога» у Кривому Розі (1968) скульптора Б. Клімушка, де сенс символічної постаті, яку віншує пілон, розкривається у горельєфному фризі біля підніжжя пілону; пам'ятник «Місту партизанської слави» (1966) скульптора П. Мовчуна у Брянську.

Між тим, традиційна схема пам'ятника продовжує власне існування, іноді корелюючи з новаціями. Це стосується, насамперед, такого типологічного підвиду як пам'ятник-бюст, котрий відрізнявся особливим консерватизмом образно-композиційних схем, адже державні замовлення на його встановлення, зокрема двічі Героям Радянського Союзу та Героям Соціалістичної праці, передбачали в умовах договору зі скульптором відповідність проекту еталонному зразку — пам'ятнику двічі Герою Радянського Союзу Б. Ф. Сафонову роботи Л. Кербеля (встановлений в с. Сенявіно Тульської обл. 1946 р.), постамент якого був три метри заввишки, а сам бюст виконаний у дві натури.

Від 1960-х та в подальші роки впродовж першої половини 1980-х рр. було встановлено чимало бюстів Героям Радянського Союзу і Соціалістичної Праці, видатним діячам історії та культури тощо. За архітектурно-пластичною концепцією вони належали реалістичній традиції мистецтва XIX ст.: фронтальний або з три-четвертним поворотом бюст, чиста або канеллюрована колонна чи призматична підставка з текстом. Утім, для 60-х — початку 70-х р. було притаманним трансформувати п'єдестал у рустований постамент, алюзійно наближуючи його форму до природної, як, наприклад, у київському пам'ятнику В. Примакову (1970) скульптора Ф. Коцюбинського, арх. І. Шмульсона. Узагальнено-лапідарне моделювання подібних портретів, іноді з асиметричним плечовим зрізом, профільним розворотом голови, підкреслювало культивовані офіційною естетикою якості особистості: незламну волю, героїчний дух та рішучість опору, але сприймалося це тепер крізь нову концепцію «суворого стилю» (пам'ятник Герою Радянського Союзу генерал-полковнику М. П. Кирпоносу у Києві 1973: скульптор Г. Кальченко, арх. А. Ігнащенко). Композиційну крайність тенденції демонструє пам'ятник-бюст М. Т. Рильському у с. Романівка Житомирської області (1970) скульптора О. Ковальова, де архітектурна частина зникає у необробленій брилі каменю. Існувала і протилежна крайність — архітектурне вирішення пам'ятника віддавало перевагу легкій графіці над тривимірним об'ємом скульптурної частини (наприклад, у гурзуфському пам'ятнику О. Пушкіну того ж скульптора полірований пілон прикрашено не традиційним

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 147

скульптурним бюстом, а графіті пушкінського автопортрета та накладним знаком — бронзовою лірою).

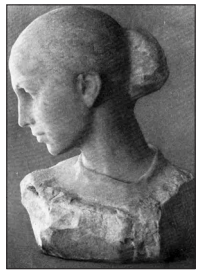
Існувала також тенденція станково-камерного трактування образу героя, як у київському пам'ятнику К. Гапоненку (1971) скульптора А. Куща, де бронзовий з горизонтальним зрізом бюст хлопчика без якихось образно-композиційних претензій, позбавлений ідейно-дидактичної героїзації, передає індивідуально-суб'єктивний стан підлітка; і лише трапецієподібний пілон-п'єдестал, асоціативно нагадуючи факел, толерантно переводить зміст пам'ятника з конкретної події на рівень загальнонародного подвигу. Отже, схема герми в пам'ятнику-бюсті тепер усе частіше порушується. В образну структуру бюста часто вводять атрибути, фрагменти рук або трансформують бюст до композиційного напівфігурного портрету, що пов'язано з тенденцією демократизації монументального образу і намаганням митців звільнитися від шаблонних рішень, надати образу неофіційної ситуаційності або романтизованої філософської заглибленості стану портретованого. Архітектурна частина при цьому або відверто цитує класичні зразки (пам'ятник І. Котляревському у Києві 1975: скульптор Г. Кальченко, арх. А. Ігнащенко, де ритм канеллюрованої колони урочисто призупиняє рельєф на сюжети з «Енеїди»); або відповідає конструктивістській ідеї архітектонів 20-х рр. (романтично піднесений пам'ятник П. Тичині в с. Пісках Чернігівської області 1982: скульптори А. Кущ, В. Швецов, О. Редька; пам'ятник С. Косіору в Києві 1970: скульптор І. Макогон, арх. М. Катернога); або чітко геометризована (пам'ятник С. Тудору у Львові 1979 й пам'ятник І. Вишенському у Судовій Вишні 1979: скульптор Д. Крвавич).

Традиційна образно-композиційна схема пам'ятника-бюста відроджується в монументалістиці кінця XX — початку XXI ст. Наприклад, 1999 р. в центрі австрійської столиці був відкритий пам'ятник І. Франку львівського скульптора Л. Яремчука, арх. В. Каменщика, В. Турецького. Строго фронтальний портрет Каменяра, виконаний у реалістичній манері, з трапецієподібним зрізом віншує гранітну струнку колонну, встановлену на тлі стіни Віденського університету. 2002 р. в Одесі скульптор О. Князик встановлює на класичній канеллюрованій колонні бюст гетьмана Б. Хмельницького, де портретований зображений у три-четвертному розвороті, а овальний плечовий зріз має власну підставку, апелюючи до класицистичних зразків. Ретельний відбір узагальнених форм моделювання пожвавлюється вишуканими графічно акцентованими деталями портрета, наближуючи образ до відомих іконографічних зразків українського мистецтва минулого.

Продовжувала свій еволюційний шлях і традиція «романтизованого реалізму» кінця XIX ст., яка синтезувала реалізм образно-пластичної концепції пам'ятника з романтичною піднесеністю суб'єктивного стану душі герою. Якщо порівняти пам'ятник О. Пушкіну роботи О. Ковальова, відкритий у Києві 1962 р.,



М. Рябінін.
Полтавчанка.
1975. Піщаник



М. Рябінін.
Молодий лікар.
1959. Мармур

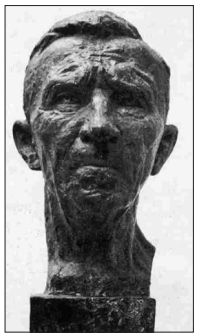


М. Рябінін.
Крижинка.
1966. Мармур

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 148



М. Рябінін.
Гуцул.
1952. Дерево



В. Рябчук.
Захисник Брестської фортеці.
1972. Гіпс тон



М. Цвєтков.
Академік А. В. Кірсанов.
1978. Мідь

з довоєнним проектом пам'ятника О. Пушкіну роботи А. Страхова, затвердженого конкурсною комісією, але не спорудженого через розпочаті воєнні події[36], — стане помітною метаморфоза художньо-образної структури від традиційної для сталінської доби репрезентативної декларативної патетики, нав'язаної радянській культурі і чітко регламентованої офіційною естетикою тоталітарного суспільства, у бік образної і композиційної розкріпаченості, вільної суб'єктивно-авторської версії мотивації психологічної характеристики. Масовий глядач і, навіть, партійне керівництво у 60-ті роки були вже підготовлені до подібної транскрипції образу літературного героя, відтак пам'ятник Ковальова настільки сподобався українцям, що скульптор робить авторське відтворення київського пам'ятника і дарує варіант Сімферополю, де його встановлюють 1964 р. в затишному сквері на фоні щедрої рослинності Криму, і цього разу — на дуже низькому плінті. Втім, бароковий рух композиції та «імпресіоністська» пластика не імпонувала союзній критиці, що вважала такі якості скоріше недоліками, ніж знахідками авторського рішення[37].

У подібному камерно-ліричному плані вирішує Г. Кальченко перший конкурсний варіант пам'ятника Л. Українці 1970 р., лейтмотивом для якого слугували поетичні рядки «Стояла я і слухала весну...». Проте зміна політичного клімату в цей час безпосередньо вплинула на скульптуру — митці змушені були корегувати концепції монументів, посилюючи в них соціально-ідеологічні аспекти. Тому Кальченко виконує інший, втілений у життя 1973 р., «романтизований» варіант пам'ятника, акцентуючи — особливо в портретній характеристиці — дух «революційного» протистояння обдарованої особистості регресивній соціально-політичній системі, що апріорно втілює пластичний ефект повітряного пориву, динамічно, спіралеподібно закручуючи плаття навколо струнко і нескоримої постаті поетеси.

Прикладом соцреалістичного синтезу гіпертрофованого до монументальних розмірів станковізму з новим розумінням умовно-декоративного в монументальній скульптурі 1960-х рр. є пам'ятник героям громадянської війни «Легендарна тачанка» (1968) поблизу Каховки ленінградських скульпторів Ю. Лоховиніна, Л. Михайльонка, Л. Родіонова та арх. Е. Полторацького. Психофізичне відчуття нестримного руху створює кінематографічний засіб потрійної фіксації положення тіла коня в галопі, що примушує скульпторів проігнорувати історичний факт того, що в «тачанки» впрягали двох коней, а критиків, за формальною асоціацією, пригадати італійських футуристів. Рівень умовності в деталях композиції видається дуже сміливим як на той час (досить вказати на неіснуючі, але віртуально присутні віжки, хоча, наприклад, у київському пам'ятнику Щорсу усі ці подробиці військової амуніції були педантично визначеними). Цікава декоративна узагальненість композиції, підпорядкованість пластичного моделювання єдиному руху й ритму, що візуалізує

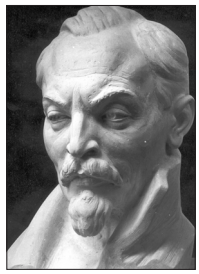
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 149

оспіваний у піснях образ-символ революційного горіння, — вплинули на подальший розвиток української скульптури інших видів, зокрема станкової пластики. Втім, з точки зору сьогодення, компромісне поєднання жанрово-станкової схеми ідеологічно заангажованого композиційного рішення з монументальним форматом у 2,5 натури навіть для відкритого простору степів Каховки видається дисгармонійним, адже в основу пам'ятника покладена документально-історична конкретика тоталітарного міфу, що суперечить «культурній пам'яті» й архаїчно-віковій споглядальності тутешніх ландшафтів. Таким самим плакатно-тривіальним рішенням з ідеологічно зваженою акцентованністю змісту хибує «поствідлиговий» пам'ятник «Україна — визволителям» в Ужгороді скульпторів І. й В. Зноби (1970) на честь визволення українських земель від фашистських загарбників, що представляє собою дев'ятиметрову постать бійця із пропорційно замалим прапором Перемоги.

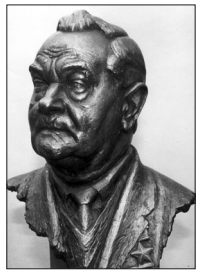
Впродовж 1960-х р. в Україні, як і в інших республіках колишнього СРСР, була затверджена практика оформлення пам'ятними знаками в'їздів у міста й окремі села, символічні пограничні знаки споруджувалися також поміж областями, республіками, колгоспними і радгоспними господарствами. Споруджували й суто історико-культурні пам'ятні знаки, як у випадку з цікавим пам'ятним знаком на честь бібліотеки князя Ярослава Мудрого, що зробив І. Кавалерідзе при Софійському заповіднику в Києві 1969 р., поєднуючи кам'яний блок із графіті тексту й портретним зображенням засновника бібліотеки.

У 1960-х та в подальші роки продовжують встановлювати пам'ятні дошки видатним діячам України на будинках, де мешкали або працювали ці особистості. Так, 1961 р. О. Ковальов встановлює на фасаді Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка меморіальну дошку на честь цього видатного українського митця й поета (у 1845—1847 рр. Шевченко служив в Університеті св. Володимира співпрацівником Археографічної комісії). Скульптор відтворює у рельєфі відомий шевченківський автопортрет. Такий прийом цитування складає інтересну версію пластичної концепції меморіальних дошок, яку повторює, наприклад, Р. Синько у дошці, присвяченій пам'яті І. Кавалерідзе, відтворюючи славетну постать монументу Артема у Бахмуті (1924).

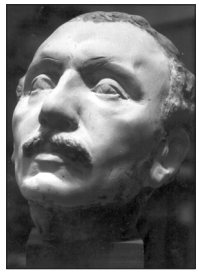
«Пост-відлигова» ідеологічна боротьба з «формалізмом» у мистецтві особливо трагічно торкнулася меморіальної пластики кінця 1960-х років. Показовим прецедентом у цьому аспекті став нездійснений задум створення Парку пам'яті навколо Байкового крематорію. 1968 р. переможці конкурсу на кращий проект А. Рибачук та В. Мельниченко розпочали виконувати безпрецедентний пам'ятник людині, що пройшла війни, голодомор, напружену працю, яка побачила Землю з орбіти космічного корабля... Усі ці образи, поєднані авторським задумом, складали урочисту епітафію звичайній людині на 1600 квадратних метрах бетонної стени. Рельєфи



З. Федик.
Ф. Е. Дзержинський. 1979—1984. Гіпс

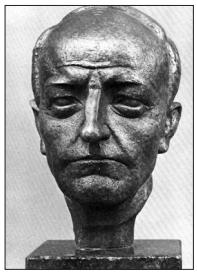


З.Федик.
Портрет Герою Радянського Союзу льотчика Д. С. Кравцова. 1985. Гальваніка, дер.



А. Полоник.
Чоловіча голова. 1985. Гіпс

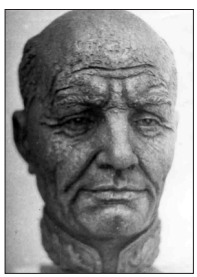
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 150



В. Федичев.
Портрет старого німецького робітника Гюнтера Детмана. 1978. Бронза



В. Проскуров.
Молодий агроном. 1984. Гіпс тон



В.Миненко.
Командуючий Українським Фронтом двічі Герой Радянського Союзу І. С. Конєв. 1984. Мідь

віддзеркалювались у ставку, супроводжували траурні процесії, творячи не тільки певний настрій, але психологічно підтримуючи людей, що переживають втрату близьких, філософсько-споглядальним рівнем усвідомлення містерії життя в цілому. Розфарбовані енкаустикою рельєфи відповідали за духом експресивних деформацій та суто декоративним трактуванням масштабних постатей стилю першої половини 60-х р., коли були можливими монументальні рішення на взірець мексиканських архітектурно-скульптурних панно й живопису Д. Сікейроса, Н. Ороско, Д. Рівери. Але наприкінці 1960-х в Україні такий сміливий творчий акт є нездійсненним — експресивні деформації пластики явно суперечили методу соцреалістичного мистецтва, а від 1970-х р. взагалі сприймались просто дисидентськими. Тому художньо-експертна рада з монументальної скульптури Міністерства культури УРСР і Держбуд УРСР з монументальної скульптури 1982 р. приймають рішення про ліквідацію барельєфів, як чужих за образно-ідейною трактовою радянським принципам творчості. Засідання Спілки архітекторів підтримало це рішення: «Нарочито зламані форми людських тіл з викривленням пропорцій і деталей, надмірна гіперболізація їх не містять в собі художніх начал. Подальшу роботу здійснювати недоцільно, оскільки за власними ідейно-художніми якостями панно є чужим філософським поглядам нашого суспільства»[38]. Розпочаті роботи згортають і вже зроблений достатньо великий об'єм рельєфів ховають під важким шаром бетону.

Коливання монументальної скульптури 1960–1970-х поміж двома тенденціями «символізації» образу та документально конкретного «взятого з життя героя» дуже часто призводило до того, що документальні засоби фіксації подій кінематографічним прийомом «миттєвої зупинки кадру», що поширились у мистецтві саме від 60-х, з одного боку, ніби збагачували мову монументальної скульптури новими рухами, максимально життєвими позами героїв, емоційними станами і просторовими цезурами тощо, але, з іншого боку — руйнувалась існуюча від античності культура правильного відбору пластичних узагальнень і акцентовано виразних елементів композиції, погрожуючи формальним застосуванням станкових кліше, плакатних схем, а, отже, випадковим і не зібраним дискретним силуетом, завантаженістю зайвими деталями та іншими помилками.

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 151

СКУЛЬПТУРА 1970-х — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 1980-х РОКІВ: уніфікація творчості скульпторів у період політики побудови розвинутого соціалізму; протистояння андеґраунду офіційно-нормативним вимогам єдиного методу



Л. Декерменджі.
Гобелен.
1984. Оргскло, дерево



Є. Прокопов.
«Рідна земле моя...»
1984. Мідь



В. Миненко.
Декрет про землю.
1984. Оргскло тон

СТАНКОВА СКУЛЬПТУРА

Упродовж 1970-х рр. у станковій скульптурі, в жанровому її співвідношенні, майже до середини 1980-х рр. лідирує портрет. Цьому сприяли офіційна установка на «життєво-правдиве відображення рис радянської людини» та вимоги типізації художнього образу «будівника комунізму». Практика творчих відряджень митців на заводи й у колгоспи більше не могла підтримувати особистісну романтику світовідчуття 1960-х, вироджуючись у повинність, з якою митці мусили миритися в умовах становлення чергового міфу будівництва «розвинутого соціалізму» і «перехідної фази до комунізму». Розгорнута Академією мистецтв СРСР дискусія 1970-х (висвітлювана, зокрема, на шпальтах союзного журналу «Искусство») щодо переваг у системі образотворення портретів-типів і засобів типізації[1] негативно впливає на пластичну культуру українських скульпторів, від яких вимагали (згідно з офіційною догмою про якісно нову спільноту «радянський народ», що, нібито, долала національну окремішність і ментальну своєрідність кожного етносу в системі радянського суспільства) слухняного втілення державно-ідеологічної формули позаособистісних суб'єктів історії. Абсурдність ідейних плутанин, особливо у галузі національної політики, штучно повертала українську пластику до змертвілого «радянського неокласицизму», сформованого ще за сталінської доби. Відтак, це анахронічне явище, не завершене разом із визнанням хиб «культу особистості» XX з'їздом партії, з надзвичайною силою відроджується знову на межі 1970—1980 рр. під час нового культу — тодішнього лідера держави Л. Брежнєва. Політична заангажованість саме скульптури, як головного засобу ленінської монументальної пропаганди, призводить пластику до глибокої кризи.

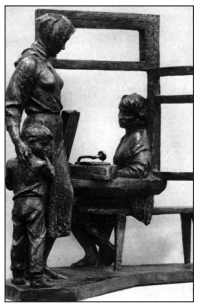
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 152



Б. Никончук.
Добрий день.
1985. Оргскло тон



В. Липовка.
Космос.
1984. Бронза



А. Шлапак.
Синій платочок.
1985. Оргскло

Велика кількість «парадних» портретів заохочувалась офіційним статусом художніх виставок як урочистого партійно-громадянського звіту митців перед керівництвом держави, а, отже, відповідною системою замовлень під конкретну виставку, що вимагало від митців ретельного виконання усіх норм і правил створення «високоідейних», державного значення творів. Повернулися у 1970-х і «манежні» розміри станкових творів, які штучно, не за логікою пластичної ідеї, виконувались у перебільшеному масштабі. Термін пішов від назви московського виставкового залу «Манеж», де проводилися звітні виставки республіканських Спілок художників. «Манежні» скульптури виконувались авторами за цільовим замовленням під кожну тематичну виставку і, відповідно, повинні були генерувати з максимальним пафосом парадно-помпезні настрої всієї експозиції. Така скульптура знову, як у «передвідлигові» часи, мало відповідала своїми якісно-структурними параметрами істинно монументальній, так само і станковій пластиці. Згодом, за часів політики «перебудови», це явище було критично оцінене російськими науковцями як абсолютно негативне. Впродовж терміну свого існування «гігантоманія» встигла нанести українській скульптурі суттєвої шкоди. Однак серед безликої маси програмних бюстів та композицій завжди звертали на себе увагу нетривіальні скульптури, де образно-пластична мова компромісно звільнялася від шаблонності. Їх було небагато, але саме вони складали рушійну силу і підмур подальшої еволюції скульптури, що долала банальну статурність і тиражування клішованих образно-композиційних схем бюстів[2].

Серед кращих, глибоко особистісних творів знаходились, зокрема, скульптури М. Рапая. Особливу лінію ідеологічно не заангажованих, класицизованих, професійно зроблених ренесансно-чистих портретів і композицій опрацьовував М. Рапай, відшукуючи у кожному конкретному образі його базову духовну вісь: «Колгоспниця» 1961, «Голова кубинця» 1965, «Портрет Ю. Щербака» 1970, «Ю. Ільєнко» 1971, «Портрет В. Мельниченко» 1971. Пластика нонконформістського скульптора, який не терпів суєти й поспіху, завжди приваблювала колег ґрунтовністю зростаючої зсередини форми, чіткою архітектонікою і пружним фактурним шаром, що змінював характер залежно від настрою, стану, віку героя. Скульптор створив низку образів відомих діячів культури і мистецтва, спорту, медицини, простих людей тощо, ніколи не поступаючись принципом «не ліпити провідних політиків», навіть задля власної кар'єри. Мабуть, тому «залізна завіса» для цього митця так і не піднялася ні впродовж 1960-х, ні у подальші роки тоталітарного суспільства, що прагнуло приховати існування в Україні такого таланту європейського рівня, класичне бачення якого незмінно ставило духовний сенс та індивідуальну вартість людини на перше місце, нехтуючи вимогами державно-ідеологічних міфів і уникаючи поверхового захоплення модерністськими пошуками суто формальних засобів виразу. Сам Рапай так визначає власну позицію: «Головне

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 153

в моїх портретах — виявлення позитивного духовного начала людини, портрет якої я роблю. Я дійсно люблю працювати з натури, віддаючись відчуттю, що викликає у мене та чи інша людина. Не люблю шаржів і карикатур у скульптурному портреті»[3]. Такими толерантними до психокосмосу людини є портрети Г. Товстоногова, І. Дерюгіної, М. Булгакова, Л. Курбаса, Д. Лідера, С. Юрського та ін. Вельми показово, що композиційна скульптура «Ранок», яку автор виконує у самий пік «застійних часів» — на початку 80-х, — пізніше (1987 р.) сприймається на одній із художніх виставок Києва метафорою мистецтва «перебудови», а майже двадцять років потому ця ж скульптура та парна до неї композиція «День» обираються кураторами «помаранчевого проекту» (експозиція скульптури «Зимовий сад» в «Українському Домі», лютий 2005) як пластика, що відповідає новим суспільно-політичним настроям та вимогам, насамперед, високій професійності та філософії прозорості ідей, наближених до ідеалу й істини. Рапаю не треба було змінюватися через зміни політичних ладів, він завжди залишався самим собою, однаково щирим і уважним до духовних питань. Можна сказати, що Рапай знайшов позачасову формулу існування істини в мистецтві. Так само, майже через 20 років, Б. Ступка (тодішній міністр культури) помітив у майстерні митця невеликий композиційний портрет Л. Курбаса (1987), що зусиллями депутатів і голови міськради 30 березня 2002 р. був встановлений на перехресті вулиць Прорізної і Пушкінської у Києві у збільшеному масштабі як пам'ятник цьому видатному діячу української культури.

На межі 1970–1980 рр., коли в радянському мистецтві панує так звана «тиха» версія розвитку соцреалізму, ренесансну концепцію формотворення підхоплюють молоді митці, намагаючись уникнути важкого ідеологічного пресингу. Союзна критика схвалює творчі пошуки О. Редька («Портрет Гриші» варіанти 1979, 1981; «Портрет комсомолки О. Артеменко» 1981)[4], А. Куща, якого відзначає навіть критична думка діаспори як митця, що працює на межі дисидентського і легального[5]. Класицистичні образи визнаються альтернативним «тихим мистецтвом» і класифікуються «інтелектуальною» скульптурою «героїв, що розмірковують» — а розмірковують ці герої над комплексом проблем буття, ніби поринаючи у транс передчуття великих соціально-політичних катастроф. Зверненість вітчизняної школи до чистої традиції класики, не обтяженої догмами, реактуалізація ренесансної естетики (Донателло, Мікеланджело зокрема), має зв'язок із загальним рухом світової скульптури у бік відродження фігуративності та неокласицистичних схем формотворення[6].

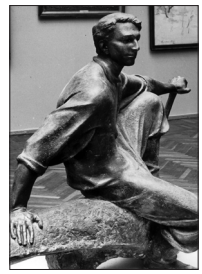
Утім, не лише варіант класичних традицій приваблює митців. Цілу епоху в історії української скульптури складає коротка і дивовижно насичена творчість М.Грицюка, твори якого еманують унікальну енергійно-суб'єктивну експресивність мислення із поєднанням принципів бароко і авангарду. Феномен Грицюка був визначений



В. Бородай.
А мати жде...
1985. Мідь



В. Липовка.
«Мы новый мир построим».
1982. Бронза



Є. Прокопов.
Портрет бригадира лісорубів А. Кузнєва.
1978. Гальванопластика

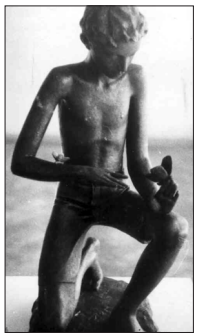
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 154



М. Цвєтков.
Набат.
1984. Бронза



О. Рубан.
Дівчата з колгоспу «Червоний партизан».
1984. Мідь



Л. Декерменджі.
Відкриття.
1984. Гіпс тон.

тим, що частково художню освіту він здобув в Аргентині, у художній школі декоративно-ужиткового профілю Буенос-Айресу, а закінчував 11 клас у Київській художній школі вже юнаком 27 літ. Сформувавшись як особистість, він критично сприймав подальшу академічну освіту, дошукуючись власної правди у шляхах розвитку сучасного мистецтва. На думку З. Фогеля, «звертало на себе увагу більш «вільне», ніж це ми бачили у радянській скульптурі, оперування формою: коли анатомія не більш ніж точка відліку, точка опори, абстрактна норма... У М. Грицюка кореляція між ідейно-емоційним завданням, з одного боку, ступінню і характером відхилення від анатомічної норми — з іншого, чітка і принципова, переростаюча у яскраво виявлену пластичну «тропність», у пластику метафор, для української скульптури нехарактерну і незвичну»[7]. Критик проводить влучну паралель між «оповідальним» принципом експресивного вислову, притаманним «найекспресивнішому» з учнів М. Лисенко — В. Знобі, з внутрішньою експресією, що акумульована творами Грицюка. Модерністська свідомість скульптора розгорталась завжди від центру власного душевного стану, тому його зауваження щодо портрету однієї з балерин Київського оперного — «Я себе ліпив» — є оціночним критерієм для інших творів, навіть таких соціально-інвективних, як «Троянда Чилі» або «Чилійська Мадонна» (обидві 1973–1974 рр.), художня структура яких базується на особистій драмі митця. Сучасники Грицюка згадували: «Працюючи над скульптурою, М. Грицюк по 12 годин не виходив з майстерні»[8]. Грицюк, керуючись власним індивідуалізованим баченням, будує неповторну архітектуру постаті чи портрету, композиційні та фактурні особливості яких залежали від емоційно-авторського тону буття і, відповідно, варіювалися від ренесансно-споглядальних («Мрія» 1979, «Портрет Люди» 1979, «Портрет балерини. Ганна» 1979) до експресивних, ніби геологічні виверження, нашарування застиглої лави («Портрет Б. Пастернака» 1972, «Пабло Пікассо» 1976). Друг і колега митця Ю. Синькевич свідчить: «Він уважав, ... що митець має право створювати свій канон пропорцій, свої анатомічні закони. Митець завжди робить себе, бачить краще в натурі через себе. Чим талановитіший художник, тим багатший за змістом виходить твір, хоча, може статися, всього цього в натурі зовсім немає. ... Побудова йде не за конструктивним членуванням і лініями, а за лініями емоційних напруг. І, як правило, рівнодіюча цих напруг — не від скульптури до глядача, а навпаки — від глядача до скульптури... Роботи Михайла галузяться, розростаються, займають об'єм — якщо не власне масою, то «сферою впливу». Вони зростають не тільки вгору, але й увсебіч, вони дивовижно ребристі, мають складний, іноді заплутаний рельєф»[9]. Кожна композиція і образ постулювали індивідуальний канон пластичної краси, що фіксував не фізичні, а емоційно-духовні риси. Своєрідно втілював Грицюк монументальність і декоративізм, романтично-сувору героїку й ідеалізм юності, спираючись то на принципи іконопису

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 155

(«Стародавній образ» 1968), то поєднуючи сюрреалістичну містичність у дусі А. Джакометті з німецькою екзальтованістю виразу почуттів («Троянда Чилі. Пам'яті Пабло Неруди»1974, «Портрет М. Амосова» 1976, «Портрет балерини Л. Оскрет» 1978, «Портрет С. Рахманінова» 1979), або акцентуючи народні традиції полихромної сакральної пластики із застосуванням складної техніки левкасу й позолоти з багатою орнаментикою («Наталя» 1975), чи на манер середньовічних майстрів Магдебурга, Шартра виконуючи характерний бюст «Данте Аліг'єрі» 1969. У просторово активних композиційних портретах Грицюк використовує психологізм жестів і рухів людини, головні збудники й мотиви яких множать просторово-фактурні інтерференції скульптурних хвильових мас. Семантичні гіперболи повітряних цезур стають важливим формотворчим елементом: в «Артемії Веделі» (1973), де у композитора буквально вирване перетворене на музику серце, що бринить кожним абрисом і нервовою поверхнею скульптури; або у «Б. Пастернаку» — зяюча темрява порожніх, ніби вистражданих, очниць. Музика стає якістю скульптурних мас, каскадом падаючих і завмираючих під смичком віолончелі С. Ростроповича, розсипаючись рясними акордами у композиційних портретах «С. Рахманінов», «Є. Мравінський», або лише народжуючись, як у «І. Стравінському» і, нарешті, пінячись від бурхливого кипіння бажань, амбіцій, прагнень у «Пабло Пікассо». Грицюк віддає належне прийому «інтелектуального монтажу», збагачуючи фрагментом рельєфу Вероккіо філософський зміст «Чилійської Мадонни», або іконною дошкою — натхненний стан «Іконописця. Феофана Грека» (1969–1972). Були у творчості Грицюка й офіційно-репрезентативні бюсти генералів, маршалів, але їх небагато і вони відрізняються фактурною схвильованістю на загальному натуралістично-безликому тлі соцреалістичного мистецтва.

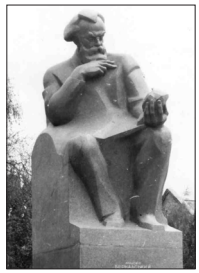
Ще у відлиговий період розвинулось багато творчих особистостей («шестидесятників»), завдяки яким українська скульптура впродовж 1970-х — першої половини 1980-х рр. мала сили протистояти найвитонченішим нищівним процесам ідеологічного тиску. Такою є, зокрема, постать Ю. Синькевича, гучна виставка якого відбулась 1975 р. у Києві (спільно з М. Грицюком). Твори Синькевича настільки органічно переплавляли досвід світової скульптури XX ст., що навіть офіційна критика терпимо сприйняла незвичні експерименти. Так, Є. Афанасьєв зокрема зауважує: «Не завжди можливо погоджуватися із його знахідками, але митцю не відмовиш у таланті і бажанні створити щось своє, нове»[10]. Його скульптура або повністю втрачала вагомість і точку опори, справляючи враження левітації (цикли творів 70–80-х, присвячені космосу, спорту, «Акробати», «Рівновага I, II» 1987; «Лісові джерела» 1981), або набувала архаїзованої цілісності об'ємів, апелюючи до давньої ієрофанії каменю чи дерева і тим розширюючи символічний сенс творів («Сни золоті» 1972–1973, «Полудень» 1973, «Зростай для миру» 1979, «Хмара» 1978, 1986). Оглядаючи шлях митця в умовах



В. Щербина.
Висотники.
1985. Гіпс тон.

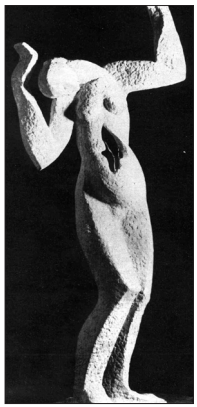


В. Шишов.
Андрій Рубльов.
1979–1982. Бронза

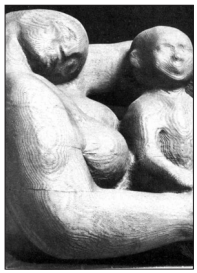


А. Скобликов
(арх. А. Ігнащенко)
Пам'ятник академіку
В. Вернадському.
Київ. 1981. Граніт

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 156



Ю. Синькевич.
Вбите життя.
1965. Цемент



Ю. Синкевич.
Тиша.
1980. Дерево



Ю. Синькевич.
Назавжди.
Памяті мого друга скульптора М. Грицюка.
1984. Бронза, метал, сварка

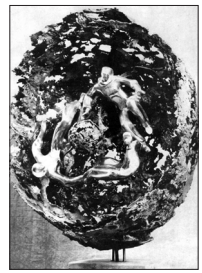
бурхливої «перебудови», київський критик М. Костюченко констатує: «Як пластик Юлій Синькевич знаходить себе у скульптурній традиції XX століття не тільки української, радянської, але й світової. Для розуміння його творчості необхідно усвідомити, що Мур, Епштейн, Липшиць, Джакометті — це не просто закордонна дивина, а реальність, без якої неможливо зрозуміти завдання сучасної скульптури. Пластичні відкриття XX століття безумовно формують творче обличчя Синькевича. Не чийсь індивідуальний вплив, а, так би мовити, синтетичне скульптурне відчуття XX століття. Хоча скульптурна ерудиція митця йде в глибини століть, вміщуючи у себе широку географію»[11]. З'явившись в українській скульптурі у 60-х, Синькевич надалі залишається романтиком, послідовно розробляючи тему юності, любові, материнства, космічних завоювань простору, використовуючи при цьому модерністські пластичні рішення, що переводять акцент з тривіального психологізму на пластичні якості художньої структури («Ми, море, сонце, чайки, риби» 1976–1977, «Сонечко» 1981, «Тиша» 1980, «Зоряна ера» 1984, «Блакитна планета» 1984). Скульптор звертався також до відверто політичних інвектив («Орфей Чилі. Віктор Хара» 1974, «Прикований Прометей. Борцям Чилі присвячено» 1977), і тоді характер пластики змінювався на експресивно-деструктивний, вбираючи біль і страждання жертв путчу. Різнопланові модерністські пошуки Синькевича надавали національній школі необхідну у тоталітарні часи свіжість пластичного мислення, виховуючи в молоді тверезий погляд на умовність виразу (так, він безпосередньо вплинув на випускника КДХІ О. Владимирова, що спочатку відверто наслідував старшого колегу: «Перша любов» 1987, «Відродження» 1989, поки не знайшов у наступному десятиріччі свій індивідуальний стиль).

В цілому, 1970-ті роки для станкової скульптури України тривають у постійній боротьбі з посиленим ідеологічним тиском. Це протистояння було здебільшого прихованим, у виняткових випадках відвертим, як для трагічної постаті радянської скульптури — В. Сідура. Та як би там не було, а розмови в майстернях не обходили увагою аналіз творів дисидентів-нонконформістів, подій, пов'язаних із московськими «бульдозерними» виставками, де брали участь і митці-авангардисти українського походження[12]; обговорювалися також новітні пошуки закордонних митців, про які дізнавалися від колег по європейському радянському табору або із контрабандно привезеної літератури. Щоправда, посилення партійного контролю в галузі мистецтва викликає поступове згасання пластичного декоративізму, що нівелює архітектонічну лапідарність моделювання в дусі модерністського мислення 60-х рр., особливо згубно такі процеси відбилися на пластичних якостях скульптури східних регіонів, Донецько-Луганського регіону зокрема. Вимушена орієнтація на «передвижницький реалізм», жанровість знову підриває пластичну культуру української школи. І хоча образно-композиційні кліше дозволяли пожвавлення фактурного шару світлотіньовою грою живописного моделювання,

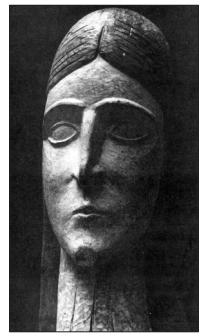
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 157

«обережним» ефектом повітряних цезур (В. Зноба «Портрет О. Комова» 1984, В. Міненко «Декрет про землю» 1984, «Назустріч Сонцю» 1987), знайти індивідуальну манеру і уникнути образливих звинувачень було важко. Ситуація межі 1970-х — першої половини 1980-х розгорталась за уже відомим із 1920-х років сценарієм: з одного боку, союзна критика не дозволяла українським митцям опрацьовувати притаманну національній свідомості якість декоративізму з толерантним використанням деформацій форм, їхніх пропорційних зсувів; з іншого — митців, коли вони слухняно дотримувались ідеологічних вказівок, звинувачували у безкрилому консерватизмі в дусі мистецтва 1930–1950-х[13]. Через це творчість багатьох митців не мала чіткої стилістичної спрямованості, гублячись часто у полярних за естетичними критеріями напрямах. Наприклад, портрети й композиції Л. Твердянської («Хай завжди буде сонце» 1965, «Микола Островський» 1970, «Н. Крупська» 1972) спочатку віддзеркалюють романтичну узагальненість пластичних рішень, де формальні прийоми рівнозначні образному сенсу творів. Згодом витончена культура формотворення руйнується і гору бере натуралістична описовість психологічного портрету («Герой Соціалістичної Праці А. М. Коваль» 1977). Те ж стосується І. Коломієць («Портрет Героя Соціалістичної праці депутата Верховної Ради СРСР Омеляна Парубка» 1976, «»Портрет Героя Соціалістичної праці Ф. Ляшенко» 1976, «Член Уряду. Портрет Героя Соціалістичної праці Л. Любченко» 1977, «Портрет п'ятисотениці М. Демченко» 1980). Вона змушена звертатися до документально-розповідного із багатьма літературними атрибутами зображення: «Мітинг у Корюківці», «Листівка», «Засідання Чернігівського підпільного обкому партії» 1974–1975[14].

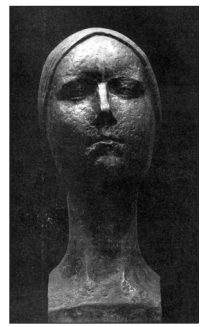
Безперечною новацією 1970-х рр. стало те, що в цей період скульптори розпочали впроваджувати у суспільне життя, у містобудівні проекти пластичні акценти, експонуючи спочатку станкову пластику просто неба на експериментальних виставках, що проходили у Ризі (1972, 1976), Москві (1974) — «Скульптура і квіти». Згодом українські митці беруть участь у закордонних пленерах завдяки ініціативам Ю. Синькевича, який від 1986 р. узаконює в Україні скульптурні симпозіуми. Проте, ще на початку 70-х, беручи участь разом із Б. Бистровим у перших пленерних експериментах, скульптор переконував консервативно налаштоване керівництво країни у тому, що пленерна скульптура «втілює сенс скульптурної творчості», вона допомагає митцям вирішувати особисті, улюблені теми і дарувати твори людям. Скульптора підтримала московська дослідниця Н. Бабуріна, доводячи у союзній пресі, що станкова і навіть дрібна пластика у 70-х рр. затверджують себе просто неба — на пленері, що митці створюють композиції виключно для їхнього функціонування на природі в якості паркової, ландшафтної пластики, саме так, як впровадив на російських теренах таку європейську практику Петро I[15]. Бабуріна, готуючи альбом із цієї теми, у передмові до



Ю. Синькевич.
Блакитна планета.
1984–1985. Бронза



М. Грицюк.
Стародавній образ.
1968. Дер. тонов.



М. Грицюк.
Наталя.
1976. Бронза

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 158



В. Липовка.
Гра.
1982. Бронза



К. Чеканев, А. Ситник, В. Щедрова (арх. І. Нескромний)
«Скорботна». Пам'ятник студентам, загиблим в роки Великої Вітчизняної війни в Центральному парку культури і відпочинку ім. Т. Шевченка. м. Дніпропетровськ

його ілюстрацій та в окремих додатках як аргумент наводить особисту думку численних відомих скульпторів, Ю. Синькевича в тому числі: «Музеї розраховані на спеціальне відвідування, виставки — явище тимчасове, швидкоплинне. Але скульптура просто неба — це мистецтво серед нас, мистецтво в масах»[16].

1978 р., після участі у першому міжнародному симпозіумі в угорському м. Надьятад (це був початок пленерного руху не лише у власному доробку майстра, але у досвіді всієї української скульптури), Ю. Синькевич звернувся до ЦК КПУ і Спілки художників країни, де спочатку сприйняли ідею пленерів досить скептично. Ю. Синькевич пригадує: «Голова спілки — В. З. Бородай відповів, що він не вірить у те, що поважаючий себе скульптор створить за два місяці серйозну скульптуру. ... Якби тоді ми впровадили симпозіуми, то їхній розвиток ...уже тепер дав нам велику плеяду скульпторів, вільно працюючих у твердих матеріалах (камені, дереві), що сильно підняло б культуру і різноманітність пластичної мови української скульптури. ...Можливість вільного вираження своєї композиційно-пластичної ідеї (що донедавна була відсутня) вельми приваблює на міжнародних симпозіумах»[17]. Утім, Україна все ж делегувала своїх скульпторів на симпозіуми в інші країни й союзні республіки: В. Шишов — Акташ-84 (Узбекистан), Болгарія-87; О. Косткевич і Ю. Синькевич — Фрунзе-85, В. Протас — Фрунзе-86 (Киргизія); Ю. Синькевич — Угорщина-82, НДР-87; М. Єсипенко — Югославія-89; Є. Прокопов і В. Протас — Рейнсхарсдорф-89 (НДР). Затвердженню пленерного руху в Україні посприяла модернізована під впливом світових досягнень ландшафтної пластики точка зору московських фахівців, серед них і центрового науковця в галузі радянської скульптури С. Валеріус, які дійшли висновку, що «створення атмосфери мистецтва у середовищі міста призводить до корінної зміни розуміння проблеми синтезу в її зв'язку із містобудівництвом. Передусім виникає необхідність відмови від традиційного тлумачення просторових меж синтезу мистецтв. Зазвичай воно вичерпувалося формулою «архітектурна споруда — образотворче мистецтво», але тепер воно — це тлумачення — наближується до формули «місто — архітектура — образотворче мистецтво»... Звідси важливіше завдання — комплексне проектування образотворчого мистецтва у масштабі міста, єдина саме в такому масштабі ідейно-художня і просторова концепція мистецтва»[18].

Отже, для станкової скульптури СРСР актуалізація просторових взаємозв'язків мала першорядне значення саме від 1970-х. Н. Полякова, пов'язуючи просторові пошуки з минулим десятиріччям і нагадуючи, що відкриття просторового об'єму (контр-об'єму, конкейву) належить саме *українському* скульптору О. Архипенку[19], наводить як приклад творчі надбання іншого українця — В. Клокова. Вона пише: «Просторовий об'єм у якості інтервалу між пластичними формами для багатьох скульпторів нашого віку має таку ж реальну пластичну силу, як об'єм глиняний, бронзовий чи

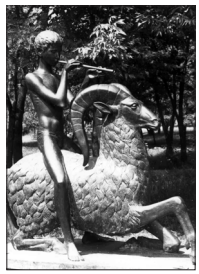
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 159

мармуровий. ...У цьому сенсі цікаві твори українського скульптора В'ячеслава Клокова і його вислови з цього приводу»[20]. Полякова розглядає динамічну композицію «Хлопчик і олень» (1974), де рух хлопчика перетинає інший вектор — рух тварини. Авторка зокрема зазначає, що «дивовижний світ, втілений у скульптурі, став видимою гармонією, гармонією рівноваги двох протилежно спрямованих сил»[21]. В епіцентрі зустрічі двох врівноважених сил формується потужне просторове-силове поле, специфіку і мотиви існування якого сам скульптор пояснює так: «Засобом виразу слугують для скульптора не лише форми, ув'язнені в оболонку матеріалу, але й «антиформи» — ділянки простору, обмежені поверхнями об'ємів скульптури», проте якщо «ажур — це лише площинне бачення фрагмента «анти-форми», то «глибина і виразність форми виникає не стільки за рахунок буквальної глибини об'ємів, скільки за рахунок стереоскопічного розміщення об'ємів у просторі. Тому вирішувати «антиформу» необхідно так само серйозно, як і скульптуру. Якщо те, що я називаю «анти-формою», вирішено грамотно, то простір, який входить до композиції, цементує її, якщо ні — руйнує»[22]. Такі суто технічні ідеї Клоков насичує філософськими пошуками гармонійного співіснування людини, природи, Всесвіту і втілює у низці символічних творів: «Ліс» 1976, «Хлопчик на фавні» 1976, «Чайка» 1979, «Ярославна» 1968–1979, рельєфі «Скіф» 1972 або іншому анімалістичному рельєфі «Мир» 1975. Однак концентрованого стану програмна установка Клокова набуває у широко відомій композиції «Ранок. Дівчина з риссю» 1975–1976, філософічна глибина якої одразу привернула увагу вітчизняних і російських критиків[23]. Спрямованість до ідеалу внутрішньої і зовнішньої гармонії притаманна іншим скульптурам майстра, творчість якого, нажаль, не займала провідних позицій в офіційному мистецтві: «Гімнастка» 1972, «Дівчина з книгою» 1976, «Рафаель і муза» 1989.

Подібна грамотно побудована філософсько-пластична позиція українських митців була б не можливою без досягнень 1960-х років. Так, синтез ефекту «ажуру» з лапідарним, пластично-узагальненим рішенням композиції «Електрик» (1972) Б. Бистрова, продовжує стилістику «суворого і драматичного» періоду 60-х у новому часовому циклі, підтверджуючи існування офіційно адаптованої версії модерністського мислення у межах програмного пошуку естетичних ознак «сучасного стилю» радянської скульптури. Інші варіанти «декоративності» вважалися хибними, відтак скульптори змушені були шукати компромісних рішень пластичного оновлення, зберігаючи зв'язок із нормативним психологізмом і жанровістю, використовуючи їх, здебільшого, на правах «інтелектуального монтажу». Взагалі, символіко-метафоричних композицій було мало, можливо через те, що головну увагу митці приділяли портрету й монументальній скульптурі. До того ж, художнику не завжди вдалося поєднати філософський зміст, узагальнене моделювання і уникнути звинувачень у формалізмі чи схематизмі. Втім, твори-символи мали місце:



В. Чепелик.
Брати Ульянови. 1980. Оргскло тон.



В. Клоков.
Хлопчик на козлику. 1976. Кована мідь. Київ. Була встановлена в парку Шевченківського р-ну



М. Грицюк.
Віолончеліст. (Портрет М. Ростроповича) 1973. Бронза

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 160



В. Бородай.
Монумент партизанам-ковпаківцям у м. Яремча



В. Бородай, В. Зноба, І. Зноба. (арх. А. Маліновський, М. Скібицький)
Монумент на честь Великої Жовтневої соціалістичної революції. Встановлений 1977 р. Київ, демонтований 1991. Бронза, граніт

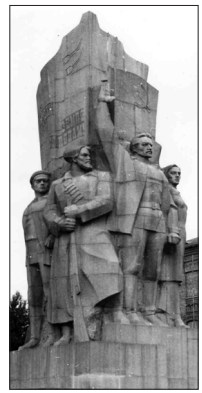
В. Бородай «Україна» 1976, А. Харечко «Радянська Україна» 1976, М. Короткевич «Свято врожаю» 1976, М. Грицюк і Ю. Синькевич «Корабел» 1976, А. Кущ «Миру нам, весни та пісень» 1977, В. Міненко «Мир» 1981. Такі твори сприймались офіційною критикою, як «твори піднесеного настрою, ствердження радості і гордості за свій труд, за свою Радянську Батьківщину. Вони, як і пам'ятники, вимагають простору, розраховані для експонування на повітрі. Тому так багато уваги майстри приділяють образно-силуетному рішенню композиції, звучанню скульптурних форм у просторі, динамічності образу»[24]. В умовах кризи мистецтва «доби зрілого соціалізму», коли пасивний натуралізм вважався запорукою «глибокого і правильного» аналізу образа героя нової спільноти — «радянського народу», пошуки нетривіальних образно-композиційних засобів виразу часто обмежувалися формальним введенням різних елементів антуражу і просторових ефектів (Г. Хусід «Машинобудівник» 1972, «Перукар» 1975; М. Рябінін «Будівельник заводів» 1974; Є. Горбань «Будівельники» 1972; В. Чепелик «Азовсталівці» 1976, «Висотники» 1982; В. Щербина «Висотники» 1985; Ю. Синькевич «Нафтовики України» 1984; Г. Слєпцов «Монтажники» 1983), зокрема при втіленні поширеної на межі 70—80-х рр. теми космонавтики (М. Запорожець «Будні космосу» 1982, А. Кущ «До зірок» 1980)[25]. Дидактична фабульність жанрових композицій поступово трансформувалася в «обстановочні» портрети й композиції, де антураж і простір дозволяли звільнитися від офіційної урочистості позування і тривіальності психологічної характеристики. Такою талановитою знахідкою відрізнялися наступні твори, ілюстрації яких кочували з одного республіканського та союзного видання до іншого: В. Чепелик «М. В. Греков» 1983, «Брати Ульянови» 1980; О. Редька «Людмила» 1983; М. Запорожець «Натхнення. Народні артисти СРСР Т. Таякіна, В. Ковтун» 1979; В. Шишов «Винахідник рамочного вулика П. Прокопович» 1980; Ю. Синькевич «В. Ван-Гог» 1983; Г. Нікулін «Після параду. Герой Радянського Союзу І. Пятковський» 1983. Подібні роботи утримували попередні завоювання демократизації образно-композиційних структур, дозволяючи, завдяки «ситуаційності», зсунути пластичні акценти з героїчного пафосу на унікальність емоційно-особистого світу героя — пересічної людини. Критика, докоряючи митцям зациклені на сюжеті, з часом реабілітує тенденцію підвищення суб'єктивних якостей авторського вислову, спрямовуючи скульпторів до модерністських експериментувань. Скульптура неухильно почала позбуватися фотографізму й банального психологізму (явище «нового декоративізму» межі 1970—1980-х рр.). Останню тезу підтверджує робота М. Цвєткова (поряд із балетним циклом його творів) «А. П. Чехов» 1981, яка дуже сподобалася вітчизняній та російській критиці, багато разів репродукуючись у періодиці[26]. Перемога української скульптури над партійно-ідеологічним контролем стане помітною, якщо згадати — на початку 1970-х років

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 161

у скульптурі відчувалася дезорієнтація через втрату образно-пластичних критеріїв, заснованих на декоративізмі й суб'єктивно-авторському баченні. Посилення ідеологічного пресингу звужує тематику творів навколо воєнно-революційних та виробничо-будівничих проблем й образів. Засвоєння швидкісних методів будівництва, успіх технологічного прогресу специфічно вплинули на мистецтво: «У композиційній скульптурі виробився своєрідний штамп вирішення образів, трафаретність у композиційній побудові... З однієї виставки на іншу кочують лежачи або стоячи маловиразні постаті металургів, сталеварів, монтажників, дівчат-колгоспниць: (С. Огій «Електрозварник», В. Бурда «Електрозварниця», Є. Бондаренко «Дівчата-будівельниці», Л. Жуковська й Д. Сова «Коло річки», В. Корнєв «Опівдні» та ін.)»[27]. Натомість схильні до компромісу обирали лірико-романтичну забарвленість героїчного образу (Г. Хусід «Партизанка» 1971, О. Скобликов «Прийшла й до нас на фронт весна» 1968), або символіко-метафоричний аспект трактовки (Ю. Синькевич «Соняшник» 1975, триптих В. Зноби «1941»: «Подвиг», «Розплата» 1975, «Революція» 1977), або опрацьовували експресивно-драматичну героїчну патетику, що офіційна критика сприйняла як «надмірну афектацію» (М. Красотін «Герої долини Бельбек» 1974, С. Кошелєв «З пазурів смерті» 1975, «За світле майбутнє» 1977)[28].

Внутрішня культура утримує від млявої описовості й В. Бородая, який виконує неординарні композиції «Перемога» 1975, «Пам'яті товаришів» 1973–1974. Навіть «Портрет Маршала Радянського Союзу Г. Жукова» 1975 року скульптор вирішує як монументальну символіко-узагальнену півпостать людини, що уособлює непохитну волю до Перемоги цілого народу, але за цим шаром проглядає конкретний образ мужнього, тонкого стратега воєнного мистецтва. Подібного плану композиційний прийом був обраний в іншому широко відомому «Портреті двічі Героя Радянського Союзу В. Петрова» В. Зноби. Такі ж неординарні композиції виконує В. Полонік: символіко-філософський твір «У вічність» 1975, або рідкісний зразок «психологічного пейзажу» в станковій скульптурі «Весна 1945 року» 1975, де серед загиблих від війни дерев пробився тендітний паросток нового життя — місткий символ відродження життя, споконвічної перемоги добра й краси.

Відтак, розуміння пріоритетності в естетичних програмах активного авторського погляду стає офіційно визнаною нормою перед самим розпадом тоталітарної держави. В. Бородай у статті 1983 р. писав: «уникнути протокольної описовості, стереотипності композиційних рішень, зокрема портретів, так само як позбавитися млявої правдоподібності й психологічної однозначності, український скульптор зможе тільки за умов зацікавленого, глибоко особистісного ставлення до людини»[29]. Перша республіканська виставка скульптури (квітень-травень 1983 р., Київ), що презентувала всі види скульптури, включаючи монументальну (у вигляді фото-розділу), дрібну пластику і медальєрне мистецтво, продемонструвала



В. Агібалов, Я. Рик, М. Овсянкін (арх. І. Алфьоров, А. Максименко, В. Черкасов)
Монумент на честь виголошення Радянської влади в Україні. Харків 1975. Граніт



В. Бородай, В. Швецов, (при участі А. Куща, А. Редько, Є. Прокопова, Ю. Марченка, В. Рябчука, В. Проскурова, В. Кокуєва).
Композиція «Прикордонні бої». Державний музей ВВВ 1941–1945 рр. 1981. Бронза

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 162



Монумент Вітчизні-Матері. *Київ*



Ю. Міську. *Розп'яття. Львів*



М. Запорожець, О. Редько. *Меморіал «Слава» на честь полеглих краснодонців. м. Ровеньки. 1982*

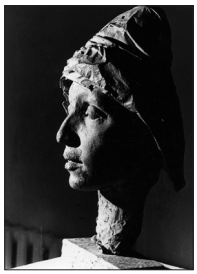
спробу українських митців модернізувати морально застарілі канони соцреалізму. Все частіше скульптори віддавали перевагу символіко-філософським образам замість розгорнутої літературно-жанрової сюжетності, навіть у воєнно-революційній тематиці («Пієта» Ю. Синькевича; «Пам'ять» Є. Прокопова; «Набат» М. Цвєткова; «А мати жде...» В. Бородая; «Навала» В. Селібера). Масштабне символіко-змістове узагальнення сенсу композицій виправдовувало спрощеність пластичної мови, що іноді набувало якості декоративної просторово і силуетно ритмізованої формули на кшталт місткого ієрогліфу. Таким є твір молодого київського скульптора В. Липовки «Ми новий світ збудуємо» 1982 (у назву покладені рядки «Інтернаціоналу»), що дістав високу оцінку місцевих і союзних державно-партійних керівних кіл, репродукуючись у журналах і газетах, зокрема у «Правді»[30]. Була схвалена також інша композиція цього автора — «Гра», яка підкупала щирою невимушеністю спогадів про дитинство, антикізованою чистотою пластичного вислову і демократизмом образу. Хвилю оновлення у 80-х підхопили численні молоді митці: Б.Корж, В. Сопільняк з Ужгороду; В. Гамаль із Чернівців; В. Федорук, І. Булавіцький з Миколаєва; Ф.і Л. Бетліємські, О. Рідний із Харкова; В. Ленєл з Івано-Франківська; А. Полонік із Донецька; а також кияни: М. Цвєтков, Є. Прокопов, В. Шишов, О. Дяченко, О. Костін, та ін. Деякі з них продовжували навчання в аспірантурі Академії мистецтв СРСР у творчій майстерні під керівництвом проф. В. Бородая (В. Липовка, О. Рубан, В. Протас, Г. Нікулін, Ю. Багаліка), тоді як старші колеги з успіхом уже завершили аспірантуру (А. Кущ, В. Михайлевич, Ю. Марченко, В. Федічев, В. Міненко, О. Редька).

Досліджуючи офіційну версію розвитку української станкової пластики, не слід забувати, що існувала й розвивалась інша — андеґраундова версія, все ще не опрацьована у скільки не будь загальних масштабах (наприклад, в Одесі андеґраундові композиції робив М. Степанов «Людина-драбина», «Смуток» 1976, «Червона книга» 1979; у Прикарпатті — Б. Гуцуляк, у Львові — Р. Петрук, у Києві — В. Орябінський). До андеґраундової відноситься й творчість «пластика від бога» — киянина А. Чоботаря. За часів реакційного володарювання Л.Брежнєва цей скульптор творив власний світ, сповнений любові, щирих почуттів, теплих родинних стосунків, та відстоював право на його існування. У композиції «Двоє» (1968) скульптор застосовує модерністські принципи формотворення, подібно до пластичних пошуків європейських митців першої половини століття. Над-гнучкі плинно-пластичні біоморфні маси, що пульсують і рухаються у просторо-часі у невимовному бажанні відтворювати красу життя, — подібне авторське сприйняття формоутворюючих принципів вельми нагадує позицію О. Архипенка, який наголошував у листі до брата: «...я художник і на національність дивлюся крізь призму мистецтва. Я шукаю [як — *М. П.*] відобразити себе в мистецтві, і якщо в моїй крові є частка Української

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 163

естетики (не сюжети), то вона відображається в моїх формах»[31]. «Українськість» психології творчості споріднює Чоботаря з іншими андеґраундовими митцями, наприклад — з Я. Ражбою. Так само, як Ражба, він виконує цикл «Голів», де з хаосу матерії ніби візуалізується таємниця творення світу, і перед очима глядача формуються різні людські обличчя . Чоботар демонструє зовсім інше, нетрадиційне для загалу скульпторів того часу розуміння художнього образу, але його концепція людини, його тонка графіка пластичних рухів тіла у просторо-часі належить базовій модерністській традиції європейського мистецтва попереднього етапу і пророкує українській скульптурі відродження національної версії інформелю. Саме тому Чоботар не міг експонуватися на гучних тематичних виставках-звітах (у кращому випадку його твори могли сприйматися на рівні ремінісценцій «дрібнотем'я» 1950-х, що у 1960-х було визнано явищем упадницьким). Поцінувати талант Чоботаря повною мірою широкий глядач зміг 1988 р., коли на Андріївському узвозі відбулась його виставка. Зокрема, там була представлена серія невеличких гіпсових композицій «Філіп», котра формувалася митцем упродовж 1980–1988 рр. (тендітний незграбний непосидючий хлопчик сидить у різних спонтанних позах, а скульптор лише встигає фіксувати швидку зміну рухів від однієї композиції-етюду до іншої, що змінюються мов кадри кінострічки); а також бронзовий «Портрет Філіпа» (1977), де тонко схоплена безпосередність дитячої натури; та мармуровий «Хлопчик, що сидить» (1986), де форма виникає з хаосу кам'яної маси на очах глядача, апелюючи до мікельанджелівських екзерсисів. Чоботаря цікавлять й споконвічні теми жіночої краси — його «Очаківський цикл» (1974) апелює до первісних «Венер». Скульптор проявив себе і як чуткий до примх пластичних трансформацій художник, і як тонкий психолог, що знається на нюансах дитячого світогляду. Але була у нього і точка зіткнення із загальною тенденцією «тихого» соцреалізму, коли він створював «героїв, що розмірковують»: «Чоловічій портрет» 1985, «Жіночий портрет» 1983.

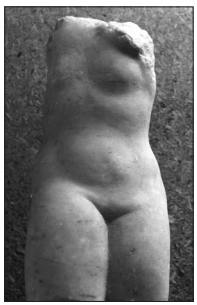
Очікує на повернення в історію українського мистецтва ім'я В. Сідура (1924–1986), уродженця Дніпропетровська, творчість якого цілком укладається в експресивний варіант європейського інформелю, не зважаючи на те, що під час навчання у «Строгоновці» він не знав про пластичні експерименти Мура, Ліпшиця, Джакометті, Цадкіна. Сідур, як свого часу Архипенко, був з дитинства зачарований архаїчним космосом скіфських баб. Довгі роки творчість цього талановитого скульптора з трагічною долею належала нонконформістському мистецтву росіян, але хочеться вірити — його ім'я буде повернене в історію українського мистецтва, адже його «відлигові» твори зламу 1950–1960-х рр. (такі, як «Джаз», «Родина горшків», «Літаючі тарілки», «Машина, що сама репродукує себе») зберігали дух модерністської культури мислення у найреакційніші застійні часи, демонструючи молодим митцям приклад



А. Полоник.
Ранкова маска.
1984, Оргскло



М. Грицюк.
Портрет Пастернака
1972. Гельванопластика



В. Протас.
Торс «Ранок».
1983. Мармур

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 164



М. Грицюк.
Портрет Пабло Пікассо
1974–1975. Мідь

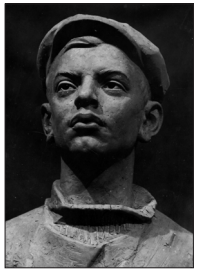
альтернативної, політично та ідеологічно незаангажованої психології творчості («Формула пісні» 1972, «Не поховані» 1972).

Таким чином, ми можемо з повним правом стверджувати, що завдяки згаданим вище дисидентським нонконформістським творам, пульс української скульптури продовжував битися й підтримувати життя навіть в ідеологічно заангажованій офіційній скульптурі. Митці андеґраунду утворювали, непомітне на перший погляд, але вельми необхідне естетичне і культурне середовище, що живило плідними творчими ідеями свідомість скульпторів, зберігаючи високий професійний рівень формотворення джерелом майбутнього відродження національної школи пластики.

МОНУМЕНТАЛЬНА СКУЛЬПТУРА



М. Грицюк.
Портрет балерини
Л. Оскрет
1979. Бронза



В. Борисенко.
Робітник.
1956–1957 рр.

Як регресивно змінюється упродовж 1970-х — першої половини 1980-х років офіційний курс композиційно-образної та архітектурно-пластичної програми пам'ятників — помітно на прикладі суто «передвижницького» Меморіалу радянським воїнам у м. Бор Горьківської області (1981) скульпторів Д. Крвавича, М. Посікори, Я. Чайки, архітекторів Ю. Генова і Б. Черкеса. Документально-розповідна п'ятиметрова композиція із двох груп і текстової стели розкриває ідею історичного зв'язку боротьби за завоювання революції від 1917 до 1940-х років. Утім, надмірно великий розмір і зайва багатослівна жанровість рішення позбавляє весь комплекс справжнього синтезу з міським середовищем, профануючи ідею «демократизації» монументальної скульптури[32].

Подібними рисами відрізняються такі архітектурно-скульптурні комплекси, як, наприклад, Меморіал радянським воїнам і громадянам, які загинули в роки Великої Вітчизняної війни у Харкові (скульптори В. Агібалов, М. Овсянкін, Я. Рик, арх. І. Алфьоров, А. Максименко, Е. Черкесов 1977 р.); або створений на два роки раніше у складі тієї ж творчої бригади Монумент на честь проголошення Радянської влади в Україні (також у Харкові) тощо. Усі вони досить наочно демонструють виродження геометризованої площинності моделювання (навіть при збереженні у портретах героїв психологічної характеристики) у застиглу умоглядну схему, порожній шаблон. Таке фіаско спричинила не безперспективність методу узагальнення, а бездієвість принципів його використання, позбавлення природної мотивації людської рефлексії, яка заміщувалась штучною міфологемою тоталітаризму. Виховна, пропагувально-дидактична функція такого мистецтва втрачала вплив на масову свідомість суспільства. Тому з часом посилюється протилежна тенденція жанровості і станковізації художніх структур пам'ятників. Як правило, впроваджувалась вона теж викривлено: життєво-документальний фактаж подій набував гіпертрофованих розмірів, псевдо-монументального формату, без урахування іманентної природи

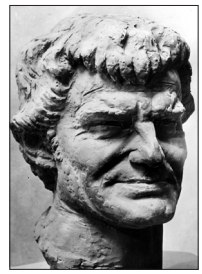
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 165

як станкового твору, так і монументального. Прикладом талановитого, але перекрученого синтезу мистецтв слугував демонтований 1991 р. київський монумент на честь Великої Жовтневої соціалістичної революції скульпторів В. Бородая, В. і І. Зноби, арх. О. Малиновського, М. Скибицького (1977). Символічна, архітектурно-геометризованих форм гранітна постать Леніна в якості засновника й тріумфатора ідей комунізму та радянської демократії лише віддалено зберігала риси конкретної історичної особистості завдяки взятій від станкової пластики композиційній схемі: Ленін прямував назустріч «вітрам революції» й майбутньому людства у розчахнутому пальті з характерно затисненою у руці кепкою, відповідно до відомих зображень на фото й у кінохроніці. Але, ніби увічнений божественний фараон Єгипту, він сам стає історичним тлом, трансформуючись у прапор комуністичного руху. Біля його підніжжя — меншого масштабу й жанрового рішення чотири бронзові постаті класових представників народу, моделювання яких цілком відповідало «передвижницькій» стилістико-образній нормативності.

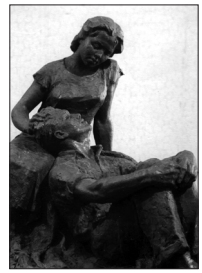
Сформований за сталінської доби «образ образу» В. Леніна впродовж 1970-х — першої половини 1980-х р. здобуває поновлене інтерпретування у великій кількості пам'ятників цій особі, де домінує надособистісне символічне звучання образу засновника комуністичної ідеології у радянському суспільстві та нівелюється суб'єктивно-камерна трактовка попереднього етапу. У такому символіко-узагальненому ключі образно-композиційного розв'язання офіційної герменевтики образу В. Леніна вирішені пам'ятники, споруджені у Харкові, Донецьку, Запоріжжі, Нововолинську, Прилуках та інших містах країни.

Певною мірою, тенденція штучної монументалізації станкових за характером композицій нагадує ситуацію 1940-х років із поширеним тоді «сталінським ампіром» у мистецтві. Щоправда, на відміну від тих часів, коли надлюдські розміри станкових форм перетворювалися на психотропну машину тоталітарної держави, що нав'язувала реальності міфологічний часо-простір існування, руйнуючи індивідуальну особистісність кожного, тепер — контекст художньо-образної структури творів базується не на абсолютному жаху й свідомості «малого гвинтика» у величезній партійно-державній системі, а на міфі єдності народу та партії, на великій вірі у непохитність ідеалів партії. Адже міфологема комуністичного будівництва наскрізь просочила індивідуальне світосприйняття кількох поколінь, які навіть не підозрювали безпрецедентного драматизму ситуації. З цього боку, демонтований у Києві пам'ятник революції був дуже красномовним звинуваченням радянської держави в ідеологічному шахрайстві та поширенні (за К. Г. Юнгом) масових хвороб тоталітарної свідомості, принизливих для громадянської та особистої гідності людини.

Взагалі, за період з 1960-х — до першої половини 1980-х р. у монументальній скульптурі України з'явилася величезна кількість пам'ятників. За тематичним розподілом більшість встановлених



Є. Мисько.
Машиніст-трубоукладник газопроводу Уренгой-Ужгород А. Ходжаян. 1983. Гіпс, тонування

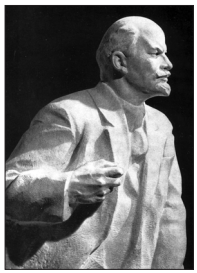


В. Вінайкін.
Юність. (кінець 1950-х рр.)

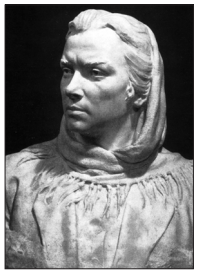


Т. Судина.
Пієта. 1985. Гіпс

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 166



М. Вероннський.
В. І. Ленін.
1957. Мармур



О. Супрун.
Партизанка.
1951. Мармур



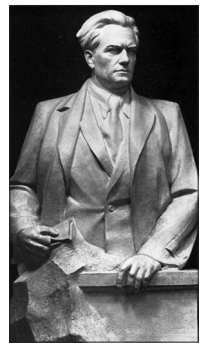
Ю. Білостоцький, Е. Фрідман.
Карл Маркс і Фрідріх Енгельс.
1951. Бронза

пам'ятників присвячувалася подвигу радянського народу у Вітчизняній війні та Перемозі радянських військ. Тільки приблизний підрахунок загальної кількості встановлених за цей період пам'ятників дає цифру понад 20 тисяч. Встановлювали пам'ятники й окремим персонам — бюсти, постаті споруджувались, зокрема, політичним діячам України, СРСР, головним чином — В. Леніну; також пам'ятники-символи на честь видатних історичних подій державного значення. Наразі причини такого неймовірного розквіту монументальної скульптури (а це вартувало державі величезних фінансів) ще й досі не визначені[33]. Щоправда, прояви гігантоманії, афектоване тлумачення радянського героїзму в загальному контексті тріумфально-переможного руху ідей комунізму в усьому світі в галузі монументальної скульптури 1970-х — початку 1980-х років були, з-посеред іншого, пов'язані із затвердженням чергового культу особистості партійного лідера і голови держави — Л. І. Брежнєва; а також зі штучно нав'язаною соціуму державно-партійними ідеологами нібито щирою ейфорією як рефлексією на оголошену лідерами з партійних трибун остаточну побудову розвинутого соціалізму та входження СРСР у перехідну фазу комуністичної формації. Тому від 1977 р. — року третьої редакції Конституції СРСР партійним з'їздом — новаційним стосовно попереднього періоду в монументалістиці стало залучення до образно-композиційної структури багатогектарної площі природного середовища, тобто монументи почали вирішувати з величезним розмахом ансамблевого оформлення, до якого підключалися й архітектурні споруди, й ландшафтні історико-географічні особливості місцевості, включаючи штучно створені ставки, символізм Вічного вогню тощо. Якщо, за цілком справедливою думкою російського дослідника Н. Воронова, «ознака ансамблевості — є одною з провідних у концепції монументальної пластики 60—70-х років»[34], то розуміння синтезу у символічному контексті образно-композиційних узагальнень наприкінці 70-х — початку 80-х років набуває рис викривленої гігантоманії, тиражування композиційних схем, що їх певний час сприймали як новаційні (все це торкнулося навіть ремінісцентних тенденцій, типових для 1960-х). У монументальній скульптурі України разом з ідеєю ансамблевого комплексу поширюються алегоричні постаті жінок, які стоять окремо, або на тлі обеліску, або віншують собою обеліск та в театралізованій позі тримають або чашу, або пальмову гілку, або інший атрибут миру світової символіки. Таким є архітектурно-скульптурний комплекс Вічної Слави у Черкасах (1977) скульпторів Г. Кальченко, Є. Кунцевича, Б. Микитенко, арх. А. Ігнатенко, О. Ренькас, де жіноча постать дивним чином поєднує важку архаїзованість із натуралістичним розумінням методу «широкого узагальнення»; також Монумент Вічної Слави у Луцьку (1977) скульптора М. Вронського, арх. В. Гнєздилова, де молода жінка класицизованого вигляду в національному одязі затверджувальним жестом репрезентативного мистецтва минулого століття звертається до мешканців міста.

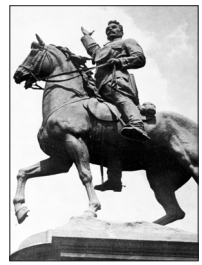
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 167

Поступовий перехід пластичної свідомості скульпторів від суто монументальних образно-композиційних структур до станкових, формально переведених у монументальний формат, призвів до зворотного процесу порівняно з 60-ми роками: вельми часто внутрішня напруга психоемоційного стану героїв висловлювалась через зовнішню дію й напругу динамічно-рухомих скульптурних мас, нервовий ритм розкутого на зовні силуету, котрий іноді був відверто деструктивно-незібраним, адже підкорявся літературно-оповідній жанровості. Радянська монументалістика доби «пост-відлиги» й «застою» знову зверталася до традицій передвижництва у пошуках документальної конкретності та ідеологічної впливовості мистецького образу на колективну свідомість. Такі процеси послідовної ідеологізації мислення монументалістів всупереч мистецькій логіці і законам синтезу демонструє пам'ятник героїчному екіпажу бронепоїзда «Таращанець», відкритий 1974 р. у Києві, скульптора В. Зноби, арх. Є. Пильника. Розвинута оповідальна мотивація ідеї пам'ятника спровокувала невиразний силует дистанційного огляду, жанрову дрібність у пластичному вирішенні поз, рухів героїв, в атрибутах, і це заважає цільному сприйняттю усієї композиції, створюючи ефект її випадковості (що видавалося за ефект життєвої правдивості історичного факту). Ту ж саму літературну багатослівність фіксує горлівській пам'ятник героям Горлівського збройного повстання 1905 року (1980) скульпторів Є. Горбаня, В. Тесленко, арх. С. Миргородського. Хоча в цьому випадку афектаційна патетика, відроджуючи призабуту традицію скульптури 1940–1950-х рр., відповідає революційному духу й героїчним образам мистецтва 1920-х рр., віддзеркалюючи риси агітаційної плакатності. У сучасному архітектурно-просторовому середовищі, незважаючи на кулісне його виокремлення з виру сьогодення кількома стінками червоного полірованого граніту, вирішення великим форматом відцентрово-вибухоподібного силуету чорно-металевої композиції пам'ятника, що проривають штики гвинтівок повстанців, надає йому якості агресивності, особливо з дальньої дистанції сприйняття.

Жанровість на іншому рівні узагальнюючої розповідності простежується у пам'ятнику «Україна — визволителям» (1972) бригади скульпторів: В. Мухіна, В. Федченко, І. Чумака, І. Овчаренко в с. Мілове Ворошиловградської (тепер Луганської) області, де воїн обіймає жінку. Цей приклад говорить про існування широкої шкали варіантів тлумачення «жанровості» у монументальній пластиці означеного часу, і найбільш талановиті пам'ятники затверджують позитивний досвід її впровадження. Скажімо, вдалим прикладом демократично-жанрового рішення пам'ятника став львівський пам'ятник І. Федорову по вул. Підвальній (1977) скульпторів В. Борисенко, В. Подольського та арх. А. Консулова. Першодрукар у довгому фартуху, обережно тримаючи книгу, крокує бруківкою майдану серед виру сучасного життя міста. Лапідарна пластика монументальної постаті, певна театральність жестів, глибока внутрішня споглядальність



Я. Чайка.
Портрет Ярослава Галана. 1952. Мармур



М. Лисенко, В. Бородай, М. Суходолов. (арх.: О. Власов, О. Заваров)
Пам'ятник Щорсу в Києві. 1954. Бронза, граніт



В. Зноба.
Бокораш. 1957. Дерево

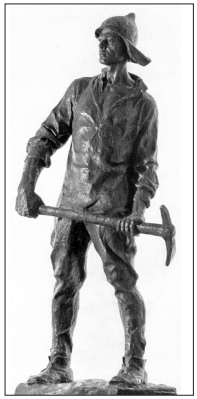
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 168



Є. Прокопов.
Гра.
1985. Бронза



В. Одрехівський.
Народний майстер
Ю. Шкрібляк.
1957. Дерево



Л. Сабанєєва.
Після громадянської.
1957. Бр.

героя — все говорить про збереження історичної дистанції поміж повсякденним буттям і змістовою символікою наближеної до сучасників історичної постаті.

Досить чітко тенденція штучного поєднання символічного узагальнення образу із жанровою конкретикою композиційно-пластичної структури пам'ятника виявилася, наприклад, у пам'ятнику радянським громадянам і військовополоненим солдатам і офіцерам Радянської Армії, які загинули від рук німецько-фашистських окупантів у районі Сирецького масиву в Києві (1976) скульпторів М. Лисенка, В. Сухенка, О.Вітрика, Б. Лисенка, арх. А. Ігнащенко, М. і В. Іванченков. Як потім згадував В. Сухенко, спростовуючи критичні зауваження щодо відсутності у цьому пам'ятнику чіткого силуету (він, скоріше, деструктивно-вибуховий за абрисом), — така композиційна знахідка пов'язана була з мотивом Древа життя, яке утворювали власними тілами постаті людей[35].

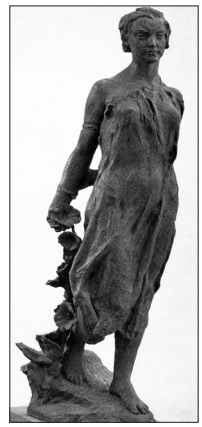
У другій половині 1970—1980-х р. поширилася тенденція суто радянського ґатунку, що поєднувала у пластичній мові документальну «реалістичну достовірність» з акцентовано-натуралістичною виваженістю скульптурних форм методом «широкого узагальнення». Усе це, разом із надмірною ейфорійно-героїчною патетикою образного сенсу монументів, утворює на межі 70—80-х явище, яке умовно можна було б визначити як «соцреалістичний експресіонізм», з тією лише відмінністю, що внутрішня напруга образів героїв не завжди була тотожною суб'єктивному світогляду й особистісній рефлексії, а віддзеркалювала державні міфологемні ідеали або «образ образу» умоглядного героя. В основі подібної пластики знаходився натуралізм, який набув сучасних «косметичних» метаморфоз, змінюючи статус від станкових форм до монументальних. Неприродний синтез натуралізму символічного узагальнення з монументальним форматом дав перші паростки як штучний державний «великий стиль» у композиційно експресивному пам'ятнику воїнам Першої Кінної армії в с. Олесько Львівської області (1975) скульпторів В. Борисенко, К. Маєвського, арх. А. Консулова. Щодо просторово-композиційного вирішення — цей твір, безсумнівно, був на той час новаційним, продовжуючи розробляти тему героїчної романтики попередньої доби «шестидесятників». Про це свідчили наростаючий нестримний рух уперед, абсолютна руйнація старої концепції постаменту, що перетворився тут на масивний пандус, афектація й асиметрія всієї художньо-образної структури... Аналогічні прийоми характеризували й інші пам'ятники, що належали до першої половини 80-х рр., наприклад, пам'ятник льотчикам 69-го винищувального полку в Одесі (1982) скульпторів В. Патрова, М. Єременка, арх. В. Мироненко.

У першій половині 1980-х «радянський неоакадемізм» мав певну варіативну шкалу власного розвитку. Зокрема, він функціонував у якості ренесансно-рудиментарної схеми кінного пам'ятнику, як то фіксує пам'ятник К. Ворошилову у Ворошиловграді (1980) скульптора А. Посядо й арх. А. Ануфрієва. Тут відтворюється не лише

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 169

класична схема «постать-постамент», а навіть театральність позування, відвертість якого перевищує теннерівський кінний пам'ятник цій же особі, зроблений 1938 р. для Москви. Крім того, «радянський неоакадемізм» мав модифікації як у вигляді історико-документального важкого натуралізму, переведеного у символічний контекст, так і у варіанті наближеного до глядача жанрового станковізму на взірець «передвижництва». Останній також мав власні модифікації. Наприклад, модернізоване тлумачення цей напрям отримав у Меморіальному комплексі «Слава» у м. Ровеньки Ворошиловградської обл. (1982) завдяки пластично-оновлюючим прагненням скульпторів молодої генерації М. Запорожця й О. Редька, які застосували жваво рухоме, майже «імпресіоністичне», світлотіньове моделювання скульптурних об'ємів. Вони ввели толерантні пластичні деформації форм через видовженість пропорцій постатей героїв, а тривимірність моделювання поєднали з рельєфним відтворенням об'ємів. До того ж, замість постаменту або плінта митці використали підключений до образно-композиційної структури пам'ятника фрагмент ландшафту (на той час — це унікальний приклад новаційного мислення, що повертав здобутки пластики початку XX ст.). Тобто скульптори вельми дипломатично на офіційному рівні використовують в умовах найвищого розвитку соцреалістичного мистецтва модерністські засоби, налагоджуючи творчий зв'язок із пластичними пошуками монументалістів 60-х років. Утім, існувала й вульгарно монументалізована жанровість — наприклад, пам'ятник жертвам фашизму в с. Кортелісах Волинської області (1980) скульпторів О. і М. Олійників, арх. О. Корнєєва. Суто станкове за принципом побудови художньої структури твору рішення пам'ятника, що втілює трагедію розстрілу жанровими пластичними засобами, не здатне надати гармонійного функціонування цьому твору велетенських розмірів у навколишньому природному середовищі за околицею села. Надмірність афектованих поз й жестів, незібраність і непродуманість силуету при тому, що пам'ятник хоч і має низький власний плінт, але встановлений на високому земляному насипу — все це демонструє хибне розуміння радянською офіційною естетикою принципів монументального мистецтва та законів синтезу творів із довкіллям. Негативні явища були настільки очевидними, що навіть в офіційній республіканській періодиці змогла побачити світ смілива критична стаття Д. Янка, який зокрема зауважував: «Помилковим є захоплення останнім часом невиправдано великими розмірами скульптур. Відомо, що сам по собі розмір не надає необхідної монументальності й виразності образу... Дуже важливою є також необхідність бережного ставлення до навколишнього природного середовища, максимального його збереження, вмілого використання»[36].

У цьому контексті сприймається більш правомірним існування на місці шурфу шахти № 5, куди у січні 1943 р. були скинуті молодогвардійці, величезного меморіального комплексу «Нескорені» (1982) скульпторів В. Можаєва, Г. Слєпцова, М. Щербакова,



Л. Твердянська.
Нескорена полтавчанка. Ляля Убий вовк.
1957. Гіпс

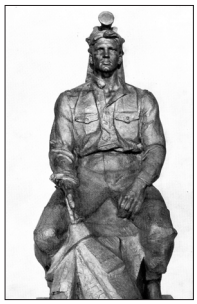


В. Бородай.
«Йшли комсомольці...»
1955–1957. Бронза

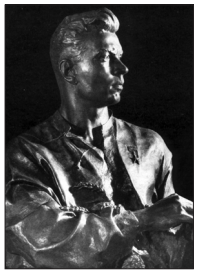


Є. Прокопов.
Портрет архітектора Ірини Прокопової.
1981. Мармур

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 170



В. Полоник.
Шахтар Донбасу.
1960. Гіпс



О. Олійник.
Портрет Героя
Соціалістичної Праці
Л. Водолази.
1951. Бронза



О. Ковальов
(арх. В. Гнєздилов).
Пам'ятник
О. Пушкіну в Києві.
1962. Бронза, граніт

арх. М. Булкін, В. Десянчук. Широкий степовий простір, величезні терикони, промислові об'єкти на горизонті — усе підпорядковане єдиному ідейно-пластичному задуму, над якими митці працювали впродовж десяти років. Умовно сформований із чотирьох чавунних монументальних пілонів шурф стає образно-композиційною домінантою донбаського ландшафту. По внутрішньому боку пілони не оброблені площинами, і саме тут із хаосу матерії вибраної лави виникають барельєфні експресивні постаті повержених фізично, але не духом і волею, героїв, прозоро апелюючи до міфологічних образів Прометея та Ікара. Станково-жанрова мотивація пластичної частини пам'ятника та його архітектурно-конструктивна умовність досить переконливо корелюють з історичною пам'яттю регіону і його сучасним виром життя промислового центру. У досвіді радянської монументалістики цей приклад є рідким зразком позитивного розв'язання поставленого перед митцями завдання, які спромоглись у складних політичних умовах знайти ще й свіже образно-композиційне рішення. Це стає очевидним при порівнянні комплексу «Нескорені» із більш тривіальним пластичним рішенням у меморіалі героям Аджимушкайської оборони у Керчі (1982) скульпторів Б. Клімушко, Є. Горбаня, арх. С. Миргородський, де «архітектурна» надмірного масштабу пластична частина все ж таки хибує композиційно неадаптованою жанровістю й ностальгією за традиційним рішенням монументальної скульптури 40—50-х рр., особливо за її акцентовано надлюдським пафосом героїчного протистояння силам зла.

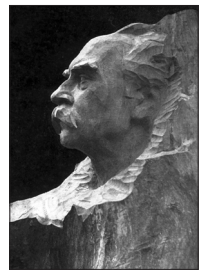
Окремий типологічний підвид монументальної скульптури 1970-х — початку 1980-х р. продовжують складати т. зв. «плакатні» пам'ятники, які відтворюють тривіальне композиційне рішення згідно з фотодокументальними хроніками, широко експлуатованими не лише у скульптурі, а й малярстві та графіці цього часу. Наприклад, загальновідоме фото політрука О. Єременка під час героїчної атаки складає підмур програмі велетенського меморіалу на честь героїчного подвигу політпрацівників Радянської Армії, створений 1980 р. скульптором І. Чумаком у Словяносербську Ворошиловградської області. Це ж стосується монумента воїнам Південно-Західного фронту в урочищі Шумейкові (1977) скульпторів А. Білостоцького й В. Вінайкіна у вигляді крокуючого воїна з піднятою гвинтівкою у руці. Усі подібні пам'ятники належать рудиментарній традиції документалізму 40—50-х рр. Але їхній надмірний розмір не суголосний станковому характеру композиційно-образної структури і складає хибну тенденцію т. зв. «гігантоманії» 80-х р. Кульмінації вона набуває у київському Меморіалі першої категорії державного значення колишнього СРСР, урочисте відкриття якого 1981 р. було відзначено виступом лідера тоталітарної держави — Л. Брежнєва. Це — меморіальний комплекс Українського державного музею історії Великої Вітчизняної війни 1941—1945 років, автори якого були відзначені Ленінською премією у 1984 р.[37]. Між тим комплекс, охоплюючи величезний масив

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 171

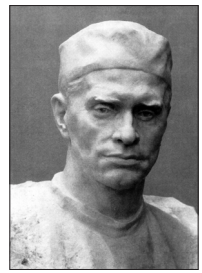
дніпровських схилів, суттєво змінив історично сформований правобережний силует Києва завдяки штучно створеній новій ідейно-образній домінанті — постаті Вітчизни-Матері, постамент якої є функціональним: в ньому розміщений Зал Бойової Слави. Саме перед ним розташована величезна чаша з Вічним вогнем. Монументальна скульптура комплексу є зразком апогею претензійної монументалізації, що декларувала комуністичну ідеологію у викривленому світі міфологізованого мистецтва останньої фази «розвинутого соціалізму». Звідси — неймовірний архітектурно-планувальний розмах, багатоскладова драматургія композиційно-пластичних рішень, які, відповідно до загального семантичного й конструктивного задуму, мають три домінантних взаємопов'язаних символіко-скульптурних вектори. Перший представляє собою галерею головного входу, що складається із багатофігурних композицій, присвячених основним етапам війни: боротьбі підпільників, партизанським діям, героїці тилу. Цей вектор складає змістовий пролог до подальшої експозиції музею, налаштовуючи глядачів на певний стан сприйняття. Близько 100 фігур (де кожна постать майже 5,5 м) бронзових горельєфів, вмонтованих в архітектурні конструкції проходів, характеризуються рисами станковізму, штучно переведеному у монументальний контекст. Рівень пластичного узагальнення нівелюється акцентуванням дрібних анатомічних деталей, елементами воєнної амуніції, ретельним психологізмом портретних особливостей персонажів, що трактуються із героїчним пафосом екстравертно-афектаційної динаміки; — все це зумовлене прагненням митців до історично достовірного документалізму[38].

Другий просторово-пластичний вектор починається у західній частині головного майдану меморіалу, де з бетонного моноліту муру виступає скульптурна група «Передача зброї» київського скульптора В. Вінайкіна: бронзова група воїнів біля гаубиці виконана у типовій для київської школи пластики реалістичній манері моделювання. Далі вектор набуває кульмінації біля декоративного басейну, над яким підіймається монументальна горизонтально видовжена в експресивному наступі композиція «Форсування Дніпра» московського скульптора Ф. Сагояна за участю А. Аветісяна, яку відрізняє від попередньої інша манера — нерозчленовано-цілісне моделювання майже геометричних скульптурних мас, підкорених єдиному ритму, силуету у хвилеподібному русі потужної сили визволення. Багатофігурна група містить інший рівень пластичного узагальнення, властивий суто монументальному мистецтву, стилістично нагадуючи авангардні пошуки молодого Кавалерідзе і віддзеркалюючи тяжіння вірменської школи до архітектурно побудованих великих об'ємів скульптурних форм.

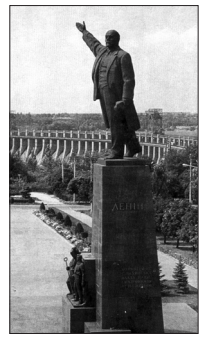
Останній — третій вектор архітектурно-скульптурного комплексу складає 62-метрова постать Вітчизни-Матері[39]. Стилістично постать, як типовий зразок мистецтва соцреалізму, маніфестує ідеологічно-пропагандистську тріумфальність наддержави тоталітарного



В. Бородай.
Портрет Л. Ревуцького.
1963. Дерево



М. Вронський.
Портрет хірурга
М. Амосова.
1963. Мармур



М. Лисенко,
М. Суходолов
(арх.: Б. Приймак,
В. Ладний)
Пам'ятник В. І. Леніну
в Запоріжжі.
1964. Бронза, граніт

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 172



В. Клоков.
Усть-Ілім.
1967. Дерево



В. Мухін, В. Федченко, І. Чумак, І. Овчаренко (арх.: Г. Головченко, А. Єгоров, І. Минько).
Україна — визволителям.
Село Мілове.
Луганської обл.
1972. Бронза, граніт



А. Полоник.
День народження — І.
1987. Мармур

суспільства через композиційну плакатність й конструктивно-геометризоване моделювання форм, що переводить сенс скульптури від конкретно-історичного контексту перемоги у Другій світовій війні в площину радянської політичної дидактики, тоді як життєстверджуючий образ жінки переводить на рівень уніфікованого образу-кліше, опрацьованого утопічною доктриною комуністичної ідеології від сталінських часів. Невиправдано великі розміри постаті, дисгармонійність із навколишнім середовищем силуету й сріблястого блиску поверхні нержавіючої сталі, що порушують традиційно м'який контур ландшафту з архітектурними акцентами золотих бань храмового зодчества Київської Русі, — все це, нажаль, вносить прикрий дисонансний елемент в містобудівну ситуацію цього району міста.

Впродовж 1970-х — першої половини 1980-х продовжує розвиватися практика оформлення в'їздів у міста та регіональні центри. Чимало в'їздів, наприклад до Вишгороду, вирішуються як архітектурно-текстові конструкції; але частіше поєднуються з пластичними акцентами скульптурних композицій. Так, в'їзд до Червонограду Львівської області скульптор Й. Садовський оформлює символічною постаттю шахтаря (1978). Подібні скульптурні рішення використовували В. Усов, Ю. Дворник, споруджуючи у 70-х в'їздні знаки до Золочівського району, до Буська. Найвідомішим пам'ятним знаком в Україні стала символіко-узагальнена композиція В. Бородая, що від 1982 р. іманентно поєдналася з образом Києва, зазнавши тиражування у різноманітній сувенірній продукції (вона була присвячена засновникам міста Кию, Щеку, Хориву та їхній сестрі Либіді). Між тим, негативні наслідки радянської монументалістики помітні були і в цьому виді скульптури. Перевантаженістю літературно-описовими деталями та перебільшеним розміром у конкретному просторовому середовищі хибує, наприклад, пам'ятний знак «Навіки разом» у Переяславі-Хмельницькому Київської області скульптора Б. Клімушко (1982), композиція якого будується за принципом кола, ніби повторюючи спіралеподібний рух прапора, на тлі якого розгортаються історичні події.

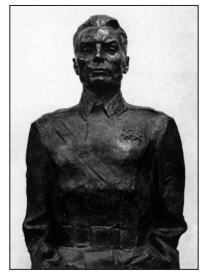
Більш широко, ніж у 1960-х, практикується встановлення меморіальних дощок. Найпоширенішими були пам'ятні дошки у вигляді барельєфного зображення (бронзова дошка у Києві академіку О. Палладіну скульптора А. Скоблікова, арх. А. Ігнащенко, 1974), а також у вигляді станкового бюста на пристінній консолі (М. Лисенку по вул. Саксаганського у Києві скульптора Н. Дерегус, арх. О. Стукалова, 1981; Л. Українці по вул. Саксаганського у Києві скульптора Г. Кальченко, арх. Ігнащенко 1971 р.). Мали місце різні варіанти загальних схем. Наприклад, О. Ковальов у меморіальної дошці Л. Ревуцькому (вул. Софійська у Києві 1978 р.) звертається до традицій станкового реалістичного портрету к. XIX ст., але саме до його різновиду «домашнього портрету». Хоча сучасність вносить корективи у монументальні розміри барельєфної голови, що доповнюється фрагментом руки, закомпонованими у тондо. Композиція фокусується

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 173

у напівсферичній ніші будинку, де мешкав композитор, й асоціативно нагадує італійське віконце. До схеми тондо звернувся також М. Рапай у меморіальній дошці С. Суботіну (1981), що на фасаді Інституту геофізики НАНУ, вписуючи у півсферичну нішу строго фронтально орієнтований бюст ученого, вирішений у реалістичній манері.

Цікаво, що львівська скульптура наприкінці 1970-х надає варіант «класицизованого романтизму» соцреалістичної пластики у пам'ятній дошці — наприклад, І. Франку (скульптора Л. Яремчука 1978), що на будинку Дрогобицького педінституту. Автор увічнює не стільки конкретно-особистісний, скільки ідеалізований образ українського видатного діяча: оголений торс, театрально-репрезентативний жест руки письменника, який ніби перебуває у стані творчої медитації, — все це складає нетривіальне рішення, суголосне романтичним настроям прихильників неокласицизму галичанської культури кінця XIX ст. і, зокрема, скульптури тих часів (досить згадати творчі пошуки А. Попеля, М. Паращука). Але існувала й інша тенденція меморіальних дощок у Львові, що руйнувала композиційний принцип площини дошки та її зв'язок зі стіною, виокремлюючи художньо-пластичний простір у автономний монументально-декоративний рельєф. Тобто виникала маргінальна схема на півшляху поміж меморіальною дошкою та монументально-архітектурною скульптурою. Таким є багатофігурний барельєф Т. Бриж 1979 р. по вул. Саксаганського на честь революційного повстання львівського пролетаріату у 1936 р.; або композиція Н. Посикіри 1977 р. на честь першого святкування Першого Травня 1890 р. Відзначимо, що класичні схеми меморіальних дощок продовжували існувати й втілюватися впродовж кінця XX — початку XXI ст.

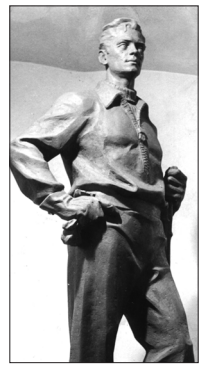
Стрімкого розвитку від 1970-х — до першої половини 80-х років зазнала меморіальна скульптура, продовжуючи розпочату у попереднє десятиріччя мортирологічну програму. Видатні митці України виконували погруддя і постаті славетних діячів науки та культури країни, встановлюючи їх на міських кладовищах. Саме від межі 60—70-х рр. остаточно формуються архітектурно-пластичні простори таких відомих цвинтарів, як львівське Личаківське, київські Байкове, Лук'янівське, інших міст. Львівський меморіальний комплекс поповнюється у цей час надгробками: письменнику П. Козланюку — Є. Миська; І. Свенціцькому, Г. Тютюннику — Є. Дзиндри; В. Гнатюку — Л. Биганич; С. Крушельницькій і Л. Левицькому — Т. Бриж та ін. Байкове кладовище у Києві завершує формування центральної алеї та її головних гілок, де можна побачити надгробки: академіку О. Палладіну — Л. Муравіна; С. Ковпаку, академіку В. Заболотному — Ф. Коцюбинського; М. Крушельницькому, В. Василевській, О. Бойченку, А. Малишку, А. Петрицькому — Г. Кальченко; В. Касіяну, Л. Ревуцькому, Л. Чернишовій, Д. Коротченку, Ф. Козицькому — О. Ковальова, С. Суботіну — М. Рапая та численні пам'ятники інших славетних українських митців.



В. Зноба.
Двічі Герой Радянського Союзу В. Петров. 1981. Бронза



Л. Орленко.
Герой Радянського Союзу С. Маковський. 1984. Гіпс, тон



В. Борисенко, О. Пилев.
Лижник. 1955

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 174



О. Маціївський.
Партизан-розвідник Я. І. Стренченко. 1985. Дер.



Б. Лещ.
Учасник визволення Києва, Герой Радянського Союзу О. Габрусєв. 1984. Тонований пластик



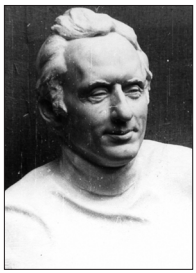
Б. Карповський.
Зачинателька колгоспного руху на Білоцерковщині Л. Стратієнко. 1984. Мідь, гальваніка

Таким чином, через те, що за часів тоталітаризму українська скульптура слугувала полігоном союзного значення, де відпрацьовувались ідеологічні засоби впливу на колективну свідомість, вона стала найбільш заангажованим партійно-ідеологічними нормативами видом образотворчості як серед інших вітчизняних видів мистецтва — графіки, живопису зокрема, так і серед скульптури інших союзних республік. Відомий російський мистецтвознавець І. Світлов, що приймав в Україні перші скульптурні пленери і жадібно збирав у митців та у редакціях наукових видавництв найцікавіші фотознімки та слайди, виявляючи чималі імперські амбіції, навіть не згадав Україну як явище у своїй монографії «О советской скульптуре. 1960–1980», обмежуючись лише кількома ілюстраціями ідеологічно виважених творів[40]. Формально кажучи (орієнтуючись при цьому лише на кількісний показник співвідношення нечисленних унікально талановитих творів до загального тла штучно обезкровлених образно-композиційних рішень державних замовлень), в Україні культура пластики як внутрішня якість структури художнього твору зазнала тяжких втрат. Але тут необхідно враховувати такий нюанс. Постійні вперті намагання українських митців (навіть за часів «перебудови» М. Горбачова) протиставити соцреалістичним пасивно-натуралістичним чи порожнім зразкам «методу широкого узагальнення» справжню пластичну мову, де присутні структурно-фактурна декоративність, емоційно-алюзійні деформації пропорційних співвідношень мас — одразу засуджувалися союзним керівництвом, хоча дозволялися, скажімо, в Латвії, Грузії чи Вірменії. Наприклад, Р. Аболіна вважає «манірною» високоталановиту композицію О. Косткевича «Танок»[41]. У скованості пластичної мови звинувачує композицію А. Куща «Цирк» В. Сисоєв[42]. Московський мистецтвознавець О. Шумов, незважаючи на власну належність до молодої — неупереджено й тверезо мислячої — генерації критиків, продовжив наприкінці 1980-х рр. огульне та безпідставне звинувачення українських скульпторів у відсутності культури пластичного мислення. Цей факт видається особливо незрозумілим, адже фахівець скрупульозно вивчав авангардні прийоми формотворення І. Кавалерідзе, приїжджаючи для цього в Україну. 1987 р. він став свідком проведення скульптурного пленеру в Тростянці і високо оцінив роботи українських та російських митців (з росіян там працювали О. Григорьєв, С. Аліпов, Г. Воронов). Проте, маючи усі підстави безкомпромісного визначення генези, відтак — логічної спадковості авангардових прийомів образотворення у практиці українців, Шумов зробив висновки зовсім іншого характеру. Упереджено аналізуючи твори українців на одній із виставок, автор, зокрема, пише: «У композиціях, присвячених поетам і письменникам, навпаки встановлюється порочна практика, згідно з якою вважається, що чим більше деформовані пропорції, тим гостріше і ближче до реальності власне зображення. Подібна практика характерна для ленінградських та українських скульпторів»[43].

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 175

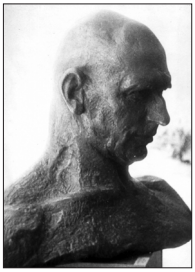

1

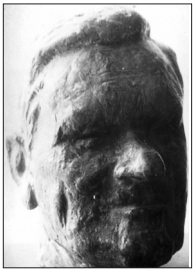

2


3

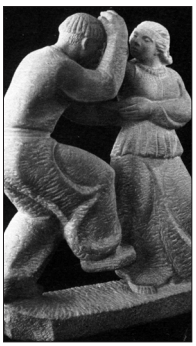

4


5


6

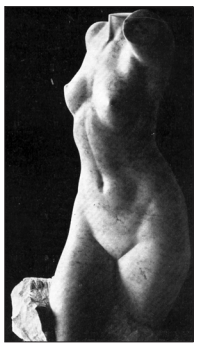

7


8


9


10


11


12

1. **О. Скобликов.** *Портрет Двічі Героя Радянського Союзу генерал-полковника В. Лавріненка. Бронза, 1975.*
2. **В. Липовка.** *Портрет Двічі Героя Радянського Союзу Б. Гарина 1983. Бронза.*
3. **О. Скобликов.** *Доктор фіз.-мат. наук, чл.-кор. АН УРСР, професор В. М. Черепін. 1984. Мармур.*
4. **В. Микропуло.** *Медсестра. 1985. Мармур.*
5. **Є. Чумак.** *За Вітчизну. 1983 Оргскло, тон.*
6. **Є. Можаєва.** *Портрет скульптора М. Можаєва. 1984. Мідь.*
7. **Г. Хачатрян.** *Директор картинної галереї с. Спаське О. Матвієнко. 1984. Гіпс, тон.*
8. **П. Штаєр.** *Косовиця. 1984. Гіпс, тон.*
9. **В. Шишов.** *Народний танок. 1982. Пісковик.*
10. **О. Костін.** *Колоски війни. 1984. Оргскло, металізація.*
11. **А. Кущ.** *Палестина. 1985. Оргскло, тон.*
12. **В. Шишов.** *Торс. 1986. Мармур.*

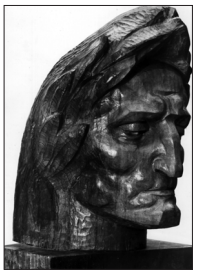
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 176



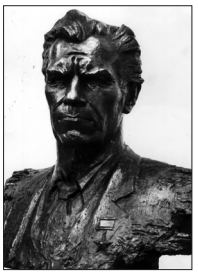
1



2



3



4



5



6



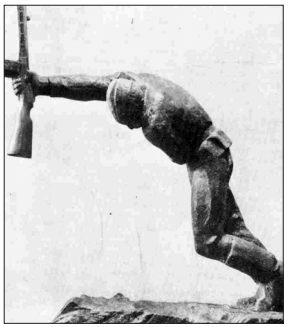
7



8



9



10



11

1. **Б. Довгань.** *Портрет В. Стуса. 1972. Чавун.*
2. **М. Запорожець.** *Будні космосу. 1982. Оргскло.*
3. **В. Борисенко.** *Данте. 1982. Дерево.*
4. **М. Запорожець.** *Герой Радянського Союзу В. Зінченко. 1983. Оргскло тоноване.*
5. **В. Бородай.** *Портрет В. І. Касіяна. 1973. Оргскло.*
6. **В. Бородай.** *Портрет художниці Тетяни Яблонської. 1974. Бронза.*
7. **Є. Лєлєченко.** *В Дюковському саду. З серії «Стара Одеса». 1983. Метал.*
8. **В. Ярич.** *Студент. 1985. Бронза.*
9. **А. Куцц.** *Могутню техніку — селу. (Реверс).*
10. **В. Полоник.** *У вічність. 1975. Бронза.*
11. **Л. Муравін.** *Люди з легенди. 1971. Гіпс.*

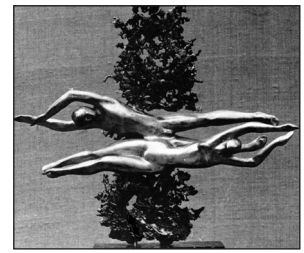
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 177



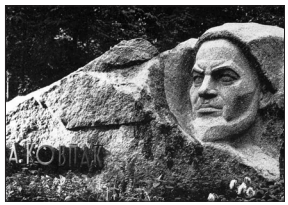
1



2



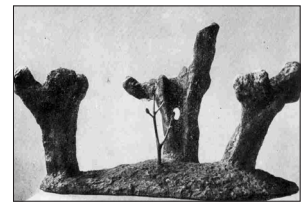
3



4



5



6



7



8



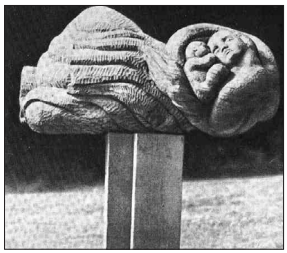
9

1. **В. Бородай.** *Юність. 1951. Гіпс.*
2. **І. Кавалерідзе.** *Шаляпін в ролі Олоферна (опера «Юдіфь») 1956. Оргскло.*
3. **Ю. Синькевич.** *Лісні джерела. 1981. Бронза.*
4. **Ф. Коцюбинський.** *Пам'ятник на могилі С. Ковпака 1968. Граніт.*
5. **С. Чиж.** *Тривога. 1972. Оргскло.*
6. **В. Полоник.** *Весна 1945 року. 1975. Алюміній, бронза.*
7. **О. Скобліков.** *Прийшла й до нас на фронт весна. 1968. Оргскло.*
8. **Є. Горбань.** *Будівельники. 1972. Оргскло.*
9. **А. Куцц.** *Цирк. 1979. Гіпс тон.*

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 178



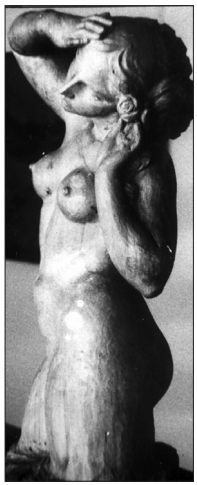
1



2



3



4



5



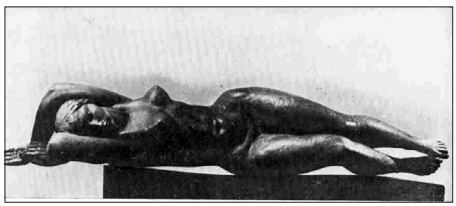
6



7



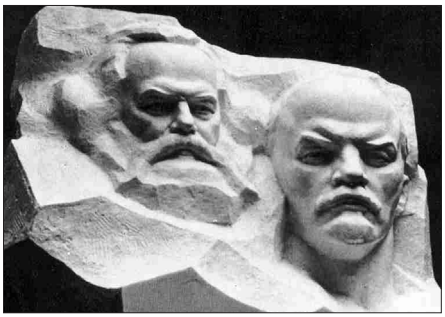
8



9

1. **М. Грицюк.** *Артемій Ведель. 1973. Оргскло металізоване.*
2. **Ю. Синькевич.** *Мирні хмари. 1977. Дерево. Скульптурний пленер у м. Надьятад (Угорщина).*
3. **В. Полоник.** *Сапер. 1965. Склобетон.*
4. **Я. Лоза.** *Пробудження. 1984. Дерево.*
5. **А. Валієв.** *Врубель. 1984. Гіпс.*
6. **В. Борисенко.** *Колгоспниця. II пол. 1950-х рр.*
7. **Ю. Сенкевич.** *До сонця й миру. 1985. Бронза, граніт.*
8. **О. Овчарук.** *На землі цілинній. 1984. Шамот.*
9. **В. Бородай.** *Оголена. 1973. Оргскло.*

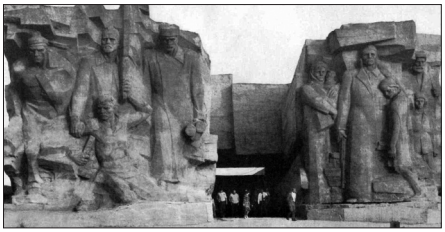
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 179



1



2



3



4



5



6

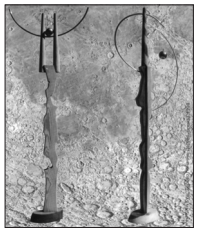
1. **Є. Фрідман.** *Світочі комунізму. 1972. Оргскло.*
2. **В. Борисенко. (арх. А. Консулов)** *Пам'ятник на честь Першої Конної армії. Олесько. Львівська обл. 1976. Кована мідь, бетон.*
3. **Є. Горбань, Б. Климушко (арх. С. Миргородський).** *Меморіальний ансамбль «Героям Аджимушкайської оборони» в м. Керчі 1982 р.*
4. **В. Чепелик.** *Перед атакою. 1984. Оргскло, тон.*
5. **Ф. Сагойян (при участі А. Автисяна).** *Скульптурна група «Форсування Дніпра» у меморіальному комплексі «Український державний музей ВВВ 1941–1945 рр.», 1981. Бронза.*
6. **С. Кошелєв.** *«Ми наш, ми новий світ побудуємо...». 1984. Мідь, гальваніка.*

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 180

СКУЛЬПТУРА ДОБИ «ПЕРЕБУДОВИ» ТА ДЕРЖАВНОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ



А. Куц.
Око господнє.
1998. Мармур, бронза



А. Куц.
Райське дерево.
Древо пізнання.
1998. Дерево, бронза



А. Куц.
Святе сімейство.
1998. Дерево, бронза

СТАНКОВА СКУЛЬПТУРА

Від середини 1980-х років внутрішня ситуація, статус серед інших видів образотворення і, нарешті, загальний клімат в українській скульптурі поступово покращуються, змінюючи умови її природної еволюції в бік абсолютно вільної творчості. Політика «перебудови» й «гласності», а від 1991 р. статус державної незалежності країни відкрили перед украй заідеологізованою скульптурою широкі можливості оновлення пластичного мислення: з середини 80-х тут опрацьовувалися модерністські критерії і принципи формотворення, а з кінця 80-х і впродовж 90-х — цей досвід доповнюється постмодерністською парадигмою творчості у моделях «modern» і «contemporary art».

Однак процес оновлення української скульптури проходив у жорстко-складних умовах суспільного колапсу. Соціально-політичний стрес та глобальна криза молодої держави робили майже неможливим фізичне виживання митців (і критиків мистецтва також) у тогочасних умовах. Це підштовхнуло певну частину пластиків піти в інші види образотворення, де ще була надія знайти замовників і потенційних покупців творів, або зайнятися суто комерційними питаннями і тримати, в кращому випадку, власну галерею чи салон (М. Цвєтков), або, маючи диплом КДХІ (НАОМА) здобути додаткову мистецьку освіту закордоном, щоб гарантувати стрімку кар'єру й сталі контакти із закордонними мистецькими колами і вітчизняними бізнес-структурами (О. Пінчук); чи просто виїхати закордон на нове місце проживання, як це зробили: О. Костін, Є. Прокопов, В. Федорук, В. Волосенко, Г. Мацкін, Л. Декерменджі, Г. Єршов та ін.

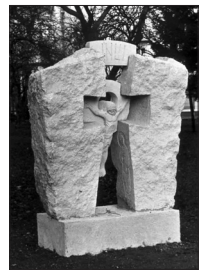
Поширені від середини 1980-х, творчі експерименти українських скульпторів типологічно співвідносилися з відомим художньо-стилістичним явищем європейського інформелю (кінець 1940-х — 1970-ті рр.), що мав синтетичну морфологію завдяки численним індивідуально-авторським програмам модернізації пластичної мови, спровоковану реакцією на події Другої світової війни та, зокрема, естетику нацизму[1].

В історії світового мистецтва явище, за визначенням А. Шульца, інформелю (*фр.*: informel — не фігуративний, абстрактний) виникло наприкінці 1940-х як протест проти тривалого панування серед формотворчих принципів пластичного мислення ренесансних схем, що базувалися на вимогах тотожності мистецтва формам природи. Європейський інформель, генеза якого бере витоки у функціоналізмі

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 181

Баухауза (Веймар, Дессау), упродовж 1950–1970-х рр. засвоїв і розвинув на свій лад так само синонімічне йому явище американського «абстрактного експресіонізму» 1940–1950-х років. Ідеологом і автором дефініції зазначеного американського мистецького напряму був К. Грінберг, щоправда, Г. Розенберг тому ж явищу, але у царині живопису, дав інший термін — «живопис дії» (у цьому напрямі працювали: М. Ротко, Ф. Клайн, Х. Хоффман, Д. Поллок, В. де Кунинг, Р. Мазеруелл та ін.). Але попри різні дефініції, в основу творчості цього явища і в США, і в Європі покладений метод «психічної імпровізації», спорідненого методу «психограми» А. Вольса (А. Шульце), що нівелював свідомо-раціональне будування форми задля «анти-форми», «не-форми», «спонтанного формотворення» (цей метод асимілювався безліччю споріднених мистецьких напрямків, таких як «екшен-пейнтінг», «ташизм», «лірична абстракція», «інше мистецтво» і т. п.). Паралельно він на короткий час відроджував фігуративне мистецтво авангардно-модерністської герменевтики. Затверджуючись на правах міжнародного стилістичного напряму, інформель відкрив у мистецтві модерністської пластики «екзістенційні» установки, які призводили до виникнення біоморфних форм із акцентуванням графічно-лінійних принципів моделювання або з «умоглядно-вегетативними» нашаруваннями пластичних мас (інформелю віддали належне Г. Арп, Г. Мур, Б. Херпворт, К. Армітаж, Л. Чедвік, В. Торнбулл, Е. Матаре, А. Фаббрі, А. д'Альтрі, Б. Шульце, З. Кемені, Б. Сезар, Ф. Арман, Ж. Іпустега, К. Хартунг, О. Хайек, Ф. Кеніг, Е. Шумахер та ін.). Проте в основі подібних пластичних пошуків, окрім експериментів Баухауза, знаходилися авангардні експерименти Пікассо 1920–1930-х (про що йшлося у першому розділі цієї книги), а також пошуки Бранкузі, Джакометті, Ернста. Таким чином, від межі 1940–1950-х рр. у різних країнах почався процес знакового кодування форми, що розвинув доробок раннього авангарду початку століття. В Україні, де, за висловом С. Б. Кримського, національна психологія творчості спрямована на адекватне виявлення «екзістенційного крещендо», редукція зорово-поверхового шару врівноважувалася у кращих мистецьких творах ускладненнями символіко-концептуального змісту, що виходив далеко за межі реалістичного веризму — у царину трансцендентного. Підтвердженням цьому може слугувати, зокрема, динаміка творчості О. Косткевича, який від 1990-х років віддає перевагу виключно інформельним експериментам із драматургічною зав'язкою кольорових, фактурних, об'ємних та лінійних співставлень, наприклад у таких цікавих із пластично-концептуального боку творах, як «Форма», «Риби», «Матрос зійшов на берег», цикл абстрактних торсів у бронзі, мармурі, граніті. Подібні трансформації були типовими і для інших регіонів країни, про що свідчить творчість І. Булавицького, Я. Мотики, С. Сбитнєва та інших.

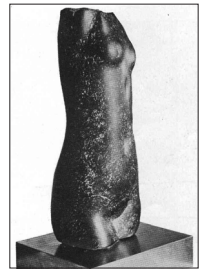
Мабуть, саме завдяки цій особливості української психології формотворення наше мистецтво уникає різких коливань свого магістраль-



Ю. Мисько.
Вознесення.
м. Івано-Франківськ
1999. Вапняк

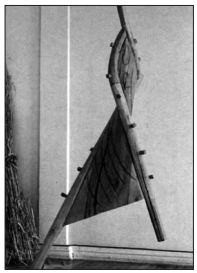


В. Кравцевич.
Ангел, що сидить.
1998. Бронза, граніт



О. Дяченко.
Торс.
1988. Базальт

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 182



М. Малишко.
Ступ-5.
1985–1994. Дерево



Є. Прокопов.
Початок
1983. Мідь



М. Рапай.
М. Булгаков.
1987. Бронза

ного розвитку між абстракцією та фігуративізмом, що, свого часу, Архипенко порівнював із коливанням культуротворчого маятника. Якщо у подальшій постмодерністській фазі розвитку, впродовж 1970–1980-х рр., європейська скульптура встигла черговий раз втомитися від абстрактно-концептуальних та об'єктних версій творчості «modern» і «contemporary art», повертаючи скульптуру у бік фігуративізму, то творчість українських скульпторів на цьому тлі виглядає більш синтетичною, адже в Україні, спочатку нелегально, а від середини 1980-х — цілком вільно, паралельно опрацьовувалась уся шкала новаційних напрямів, включаючи неореалізм. Варто нагадати, що наш славетний співвітчизник О. Архипенко, не полишаючи абстрактних екзерсисів, відпрацьовував одразу кілька варіантів фігуративізму: від украй модерністського до суто реалістичного, й обидва гармонійно співіснували у його творчому доробку. Цілком ймовірно, що саме у таких випадках маніфестує себе особлива українська якість ментальності — те, що європейські колеги на початку XX ст. визначили як «візантинізм» («візантизм») пластичного мислення.

Для України тяжкими стресами, що стимулювали швидку адаптацію різноманітних європейських норм творчості, стали розпад СРСР, Чорнобильська катастрофа та оприлюднення фактів злочину тоталітарної системи проти людини, зокрема про спланований геноцид українського народу — голодомор. Шокуюча інформація не залишила байдужими скульпторів, які миттєво відреагували на неї інвективними творами, що за суттю нагадували агітпропівські листівки-плакати, актуальність яких трималася на вістрі часу. Заряд їхньої політичної активності ще більш електризував суспільство, а митцю давав реальний досвід вільного вислову за будь-якою формально-змістовою програмою.

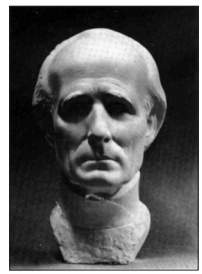
І так само, як Європа (що трохи раніше поряд з останнім сплеском модерністської свідомості від середини 1960-х разом із попартом адаптує постмодернізм, орієнтований на позаобразну, концептуалістську «зробленість» предметної скульптури як об'єкту, «акумуляцій», «ready made», інсталяцій та флюксусу)[2], скульптура нашої країни завдяки місцевим варіантам соц-арту та інформелю, із запізненням, але підключається до цих глобально-світових процесів і успішно наздоганяє у короткий термін своїх європейських колег, затверджуючи власні позиції у світовому мистецькому просторі, демонструючи вільне володіння модерністськими і постмодерністськими парадигмами з пріоритетом етнонаціональної специфіки мислення. Про акцентування у нових умовах постмодерністського полістилізму саме духовних, а не суто формальних питань впевнено заявили мистецькі акції «Ієрархії простору» групи «Азбука» (1992) — А. Полоніка, О. Сухоліта, О. Рідного, Р. Кухаря, С. Дзюби — скульпторів із Донецька, Харкова і Києва, які поєднали метафізичний вимір людини з інтерпретаційними жестами синтетичного творення міфічного часу у реальному житті мовою мистецтв театру, скульптури, відео, логосу, світла та об'єктів із етноісторичними ремінісценціями

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 183

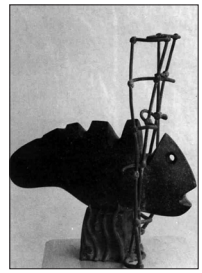
змістів. Тяжіння української скульптури до розвою, насамперед, у межах модерністської та неоренесансної парадигм виявили і Всеукраїнські Трієнале скульптури '1999, '2002, '2005 років, де на тлі різноманітної авангардистської продукції преміями були відзначені суто класичні і модернізовані фігуративістські твори В. Клокова, В. Протаса, В. Корчового (відповідно часовому порядку — перші премії), а лауреатами різних років були обрані В. Ярич, С. Сбитнєв, А. Красотін, Ю. Багаліка, Ф. Бетліємський, О. Сухоліт, Ю. Рубан, О. Капустяк, І. Фізер.

При цьому увиразнюється особлива ознака української школи пластики: на тлі посилення позицій лідерства маргінальних форм мистецької діяльності скульптура, як вид традиційної форми образотворення, не зникає і не розчиняється, про що іноді форсовано виголошують апологети новітніх форм творчості, а залишається самостійною, елітно-професійною сферою діяльності. Як продемонструвала етапна для України експозиція скульптури, яка проходила у контексті виставки «Мистецтво України. 1991–2002» в межах «Року України в Російській Федерації» у Москві 22 серпня — 2 вересня 2002 р., з певними паузами еволюційного шляху продовжують власне існування класичні жанри: портрет (А. Куц «Портрет В. Ющенка», Н. Дерегус «Портрет В. Лобановського»), композиційна скульптура (Ю. і Л. Синькевичі «Птахи волі», Є. Лелеченко «На рибку сісти, і рибку з'їсти»), анімалістика (М. Кошелєва «Сіамський кіт», І. Гречанік «Бик», Є. Горбань «Чемпіон з виїздки»), частково — натюрморт (А. Сорудейкін «Квіти»)[3]. Щоправда, маргінальні процеси творення мали місце. Так, змінює свій імідж киянин О. Сухоліт, спочатку пробуючи сили у графіці, живопису, згодом беручи участь, наприклад, в акції Асоціації артгалерей України «Ініціатива «Проект-01» 2001 р. в «Українському Домі»; львів'янин С. Якунін виконує інсталяцію «Сім льодових конусів» у Львівському історичному музеї 1995 р., або спільно із Г. Сидоренко проект «Катакомби» 2001 р.; поєднує у творчості постмодерністські проекти із традиційними формами моделювання киянин А. Валієв: інсталяція «Зоряне намисто» 2001 р.; львів'янин Ю. Мисько бере участь в акції «Поховання фортепіано» проекту 2001 р. «Культурний герой». Переходять до сфери графіки і живопису горлівчанин П. Антіп, а також О. Костін, що від 1990 р. мешкає у Москві.

Але усі ці процеси стали можливими завдяки перехідному етапу в трансформації пластичної свідомості митців, де суттєвий вплив мав український «соц-арт» кінця 1980-х, що на засадах нонконформістського мистецтва затверджував у скульптурі модерністську стратегію формотворення, апелюючи, водночас, до постмодерністської іронічності. Хоча соц-арт вважається у Росії масовим «стилем перебудови», адаптуючим на ранній стадії постмодернізм (М. Соколов)[4], в Україні він не мав масового характеру, а розсіяні по різним регіонам країни його творчі прояви не мали загальної теоретичної платформи, втілюючи, здебільшого, модерністськими засобами



М. Рапай.
Портрет Д. Лидера.
1987. Гіпс



Т. Мельников.
Риба.
1998. Гр, мідь

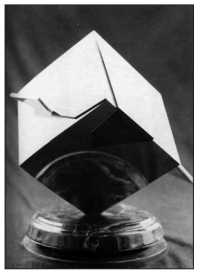


М. Степанов.
Роксолана.
1990. Дерево, фарб

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 184



О. Сухоліт.
Авраам з жертовним агнцем.
1999. Бронза



В. Михайлевич.
Форма вічного буття.
1997. Бронза, мрамур



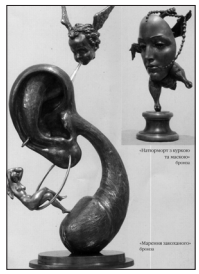
Ю. Мисько.
Початок.
1997. Пісковик

нестримну соціально-політичну рефлексію. Соц-арт в Україні не був подібний до штучно винайденої росіянами В. Комаром і А. Меламідом його чистої форми на стику художніх кліше і агітпропівських схем соцреалізму з іронією поп-арту, що експлуатувалися впродовж 1970-х — початку 1980-х рр. Натомість він нагадував пізніші форми соцартизму, заснованого на постідеологічному експрес-аналізі митцями соціально-політичних трансформацій суспільства[5]. Причому «естетика опору» українського соц-арту продовжувала досвід амбівалентної логіки народно-сміхової культури та її версії — явища «карнавалізму» межі 1970—1980-х рр., коли в українській скульптурі масово з'являлися твори на циркову тематику. Свого часу М. Бахтін звернув увагу на те, що великим радикальним подіям у суспільно-політичному житті «завжди передує, готуючи їх, певна карнавалізація свідомості»[6], і українська скульптура межі 1970—1980-х рр. демонструє цей факт з педантичною точністю. Спочатку твори лише фіксували гротескно-сміховий світ: «Художниця театру ляльок» (1979) І. Коломієць, однойменні композиції «Цирк» Я. Ражби (1973), А. Куща (1979), В. Шишова (1980), В. Липовки (1982), В. Протаса (1983), О. Пінчука (1985); а також: «Клоун» (1981), «Лялькар» (1984) Г. Жукова, «На арені» (1985) Ю. Багаліки, «Маленький театр» (1986) В. Федічева, цикл «Акробати» Ю. Синькевича та ін. Дресирувальники, арлекіни, акробати, вершники і жонглери, ляльки і серйозність їхнього умовного світу — все це складало самодостатній предметний образ, даючи вихід в аномальний простір гротеску, де змішані звичні форми буття — реальне та ірреальне, старе й нове, чарівне й потворне, життя і смерть та інші амбівалентні поняття. Залишаючись за кадром безособистісного монтажу подій, автор проектує свою свідомість у буття героїв, пізнаючи задзеркалля як реальний світ, який викриває пороки історичного буття. Такі інтенції будуть розвинуті у концептуалістських клоунадах 1990-х рр. (зоо-антропоморфні образи О. Пінчука, А. Косткевича-молодшого, П. Антипа, Є. Лелеченко). Але у 1980-х «циркові» твори свідчили про перехід творчої свідомості від рівня простої констатації подій (пасивного документалізму) до філософських міркувань про духовні і соціальні колізії століття, що минає. Поступово митці перестали ховатися за маски клоунів та за лаштунки арен і театрів. Доказом таких процесів слугували неординарні твори, виконані з шамоту під час творчих практик митців у Седнівському Домі творчості, де працювала піч для обжигу. «Карнавальні» тенденції у скульптурі середини 1980-х не лише певною мірою спровокували «керамічний бум» дисидентських висловів, але й повноправно проникали у станкову пластику, що виконувалася і експонувалася на виставках у таких традиційних матеріалах, як бронза, дерево, мармур, а це підривало зсередини ідеологічні підвалини радянського образотворення. Цікавою в цьому контексті є композиція Є. Прокопова «Гра» (1985), де, окрім іронічного ремейку композиції К. Міллеса «Рука бога» (1954), досить активним є змістовий шар

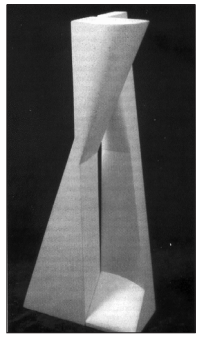
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 185

інвективного плану, присвячений трагікомічним ситуаціям, коли люди стають маріонетками у руках шахраїв різних мастей. Антиутопічні тенденції долали заспокоєність консервативного мислення, загострюючи елементи філософії жаху, абсурдного гротеску, публіцистичності, іронічних літературних цитат: О. Редько «Портрет» 1988, Г. Нікулін «Голий король» 1988, О. Мажуга «Тиран» (1987), Є. Прокопов «Присвята» (1987), В. Левестан «Король дурнів» 1989, В. Протас «Свято в Седневі» 1986 і екшн-скульптура «Літній сад узимку» 1986, П. Антіп «Риба» 1989, А. Кущ «Інформаційний тероризм» і «НКВД» 1987, О. Пінчук «Рибаноїд», «Фельдмаршал» і «Каяття космополіта» (усі — 1989). Український соц-арт був, здебільшого, трагічним, ілюструючи драму життя маленької людини у тоталітарному суспільстві, в умовах постійного страху, обмежень моральних свобод. Так, знакові «психограми», де модерністська спрощеність пластичного виразу посилює образно-емоційне напруження, виконує у циклі соц-артівських творів харків'янин О. Рідний: «Марш ентузіастів», «Балаганчик», «Фонтан», «Квартира навпроти», «Прогулянка біля кремлівського муру» (усі — 1989). Народжуючись під час загальносуспільного шоку від оприлюднених фактів злочину тоталітарної системи і розуміння трагічних наслідків Чорнобильської катастрофи, подібні інвективні твори стають символом людських мук і, водночас, прагненням етнонаціонального катарсису: І. Гречанік «Архіпелаг» 1989, В. Слободянюк «Голодомор» 1990, Ю. Коваленко «Вершник» 1990, О. Маслик «Без назви», А. Полонік «Святковий вершник» 1989, «Пам'яті Азова» 1989. Соц-артівська екзістенційна оголеність чуттів при вирішенні чорнобильської теми як чергового геноциду торкнулася митців усіх регіонів країни: О. Дяченко «Мовчання. Пам'яті ненароджених» 1987, В. Шишов «Птахи Чорнобиля» 1989, С. Жукова «Реквієм по ненародженим», «Пам'яті ненароджених» 1989, П. Старух «Плач по ненародженим» 1989, об'єкт О. Бабака і О. Бородая «Колиска для ненародженого немовляти» 1990. Соц-артівська установка характеризує і групу українських об'єктивістів, що утворили об'єднання «39,2°» на чолі з реставратором за фахом Ю. Вакуленком (цифровий код у назві групи говорив про фізичне і моральне одужання мистецтва після тривалої хвороби). Група влаштовувала гучні виставки-інсталяції у різних громадських установах Києва впродовж 1987–1990 рр., де особливо винахідливі об'єкти В. Архипова продовжували на місцевому ґрунті естетичну програму Т. Крага і Р. Лонга: «Торс-3» 1988, «Грим», «Фейхоа», «Люди і доля», «Присвята Ф. Тетяничу», «Присвята Г. Юнкеру» (1987–1989) та ін. У річищі соціально-інвективної установки соц-арту виконують інсталяції В. Орябінський («Родина» 1989, «Допоможи» 1992) і П. Старух «Метелик», «Аз бука, ака кака аз...», «Явлення пролетарської диктатури гуцулам» (усі — 1990), В. Яремака — серія «Суб'єкти» 1989.

Поява усіх цих творів другої половини 1980-х рр. свідчить про те, що пластичне мислення українських скульпторів утвердилося на



Ю. Багаліка.
Марення закоханого; Натюрморт з куркою та маскою. 1998. Бронза



Я. Мотика.
Дві фігури. 1991. Шамот

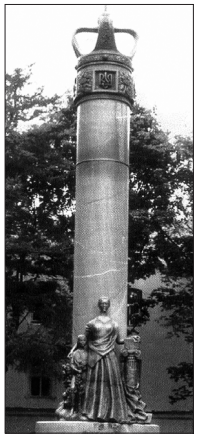


В. Одрехівський.
Голосіння тиші. 1997. Бронза

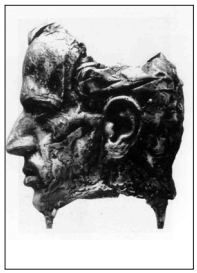
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 186



В. Ярич.
Берегиня.
1990. Бронза



В. Ярич.
Пам'ятник «Просвіті» в м. Львові.
1994. Бронза, граніт



О. Капустяк.
Пейзаж колеги.
1992. Сталь, мармур

рівні концептуальної закодованості образно-змістової програми, позбавившись диктату сюжетної оповідності. Новації мали інакший аспект, аніж у 1960-х рр. — адже символ був не «даним», але «заданим», його необхідно було знаходити і тлумачити згідно з індивідуально-сугестивним сприйняттям того чи іншого реципієнта.

Автохтонне оновлення пластичної культури торкнулося й неореалістичних напрямів, де перегляд ренесансних схем формотворення відбувався: шляхом модерністсько-деструктивного, умовно-знакового моделювання (Ю. Синькевич «Чумацький шлях» 1985, М. Цвєтков «Забіг» 1988, О. Рідний «Елегія» 1990, В. Протас «Пікассо», «Анна Ахматова» 1987, О. Редько «Сон» 1989, С. Єрмаков «А?» 1993); через введення самодостатнього фарбування (О. Костін «Актриса Л. Тарханова», «Вечірній макіяж» 1987, Г. Нікулін «Присвята М. Шагалу» 1987, П. Дроздовський «Оксана» 1985); завдяки відродженню античної техніки інкрустації скульптури з елементом іронії сучасника (Е. Прокопов «Жіночій портрет» 1986, В. Федічев «Портрет з минулого» 1985, В. Довбенюк «Портрет дружини» 1988) і концептуальному посиленню ефекту фотореалізму (Ю. Багаліка «Кінь» 1989, Е. Прокопов «Ілюзія» 1990, О. Радіонов «Ранок» 1989, М. Єсипенко «Олена» 1987) та ін. Однак, не залежно від програмно-стильових інтенцій, змінювалася власне психологія пластичного мислення, де перевага надавалася культурологічному принципу відкритості й прозорості індивідуальних версій формотворення, де архаїзм і новації синтезувалися глобальним мистецьким простором. Пластична свідомість поляризувалася між двома парадигмальними установками: суб'єктивно-модерністськими засадами та постмодерністськими новаціями в об'єктних концептуальних проектах, що, фактично, залишали видову галузь скульптури. Подібна дихотомія мала місце в історії українського мистецтва на початку XX ст., коли, за Г. Рідом, символ у європейській пластиці заміщується концептом, образ — об'єктом. Між тим, мистецька особливість двох часових конструкцій «modern» і «contemporary» полягає у тому, що вони, при своїй полярності, міцно зрощені одна з одною, оскільки «contemporary art» продовжує пошуки авангарду початку XX ст., що були спрямовані на зняття кордонів між мистецтвом та вулицею, митцем і натовпом, де матеріальна «об'єктність» творів протистояла гальмуючому в той час еволюцію формального оновлення мистецтва традиційно-усталеному духовному досвіду людини. Такими були епатажні скульптури Баранова-Россіне, Єрмилова, Архипенка, Малевича і Татліна. Проте їхні авангардні твори мали інтелігібельну спрямованість на утопічну концепцію «надлюдини», «надсуспільства», прозоро і «елегантно» (Г. Аполлінер) пропонуючи зв'язок традицій у специфічно національній якості «візантизму». Новаційна образність «виробничого мистецтва» 1920-х буде успадкована українським «contemporary art», де технічно зроблена річ (що протиставлялася традиційно-образним картині, скульптурі) в об'єктах, скажімо, П. Бевзи,

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 187

О. Литвиненка, або «піонера» українського асамбляжу К. Зверинського, який використовував об'єкт ще у 50-х, медитативно апелює до духовно-культурного досвіду всієї нації. В цей же час на Заході урбанізм спростовував актуальність гуманістичних позачасових ідеалів «старого світу», і акцент робився на предметності, об'єктності позамистецького витвору (за рідким винятком).

Одночасно із соц-артом на формування нової мистецької парадигми в Україні кінця XX — початку XXI ст. суттєво впливав українській інформель. Близько 15 років відділяло нас від західного згасаючого його варіанту і вдвічі більше від часу, коли поширюваний із Франції у 50-х, за висловом д-ра К. Брокгауза, «інформель... вилився у єдиний західний рух експресивного абстракціонізму»[7], поступаючись місцем у 1980-х традиції європейського класичного модернізму, що також залишив позаду *minimal art*, *arte povera*, *Nouveaux Realistes* та інші напрями. Тому у модифікованому вигляді в рамках української пластики він мав численні версії, зокрема:

— як нефігуративно-знакове мистецтво пластичних «психограм» в абстрактних бронзових, керамічних і кам'яних екзерсисах — О. Костін «До мажор», «Ля мінор», «Фа мажор» (усі — 1993); Ю. Синькевич «Відторгнення», «Дует» (1993), «Мажор і трохи мінору» (1994); Л. Синькевич «Голос моря», «Рівновага» (1991), «Сонячне затемнення» (1992); І. Булавицький «Протистояння» (1991), «Біла мрія» (1992); Г. Кудрявченко «Питання» (1993); К. Пустовійт «Молитва» (1992); С. Якунін «Роздуми про долю» (1989); В. Протас «Казки Шахерезади» (1991), «Викрадення Європи» (1989); О. Карунський «Дихання» (1990); В. Пєтухов «Деформації» (1990); В. Роман «Несказані слова» (1990); Я. Мотика «Між чорним і білим» (1990), «Дві фігури» (1991);

— у версії модерністського фігуративізму, де постать, образ людини набували узагальненого «матричного» інтерпретування — Б. Корж «Спокій» (1989), В. Олашин «Мадонна» (1989), В. Андрушко «Той, що відпочиває» (1992), «Сон» (1992), «Той, що піднімається» (1991), М. Степанов «Пісня», «Дівчина зі свічкою», М. Білик «Берегиня» (1992), М. Горловий «Трипільська жриця» (1996), В. Шишов «Тіні предків» (1991), Ю. Синькевич «Поцілунок» (1988), «Амфори», «Грації» (1991).

Багатовекторні стильові ремінісценції українського інформелю тривають до межі XX—XXI ст., насичуючись композиційно-текстовою колажністю постмодерністського мислення: А. Куцц «Святе сімейство» (1998), «Повернення блудного сина» (1996), «Народження» (1996), «Райське дерево» (1998).

Проте були й одиничні хронологічно-типологічні паралелі із західними взірцями: асамбляжі К. Зверинського 1950—1960-х рр. стилістично нагадують, зокрема, експерименти Е. Шумахера, який активізував пасивність матерії драматичним вторгненням авторської думки і чуттів; композиція «Катерина» 1989, серія «Чорнобиль» 1987 (зокрема, твір «Всполох») О. Редька за концепцією



Г. Нікулін.
Присвята М. Шагалу.
1989.
Шамот, поліхромія



О. Пінчук.
Spielzeug für Erwachsene.
1997. Бронза



О. Альошкін.
Оберіг Винниця.
1990. Пісковик

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 188



В. Зноба.
Портрет Т. Голембієвської. 1995. Мармур



В. Протас.
А. Ахматова. 1987. Бронза



9. **О. Альошкін.**
Гуцульський оберіг. 2000. Вапняк. Коломия.

і пластичними прийомами нагадують деструктивні мігоф-фігури Б. Шульце[8]. Тотожними експресивним скульптурам німецького інформелю сприймаються й архаїзовані образи етнічних типів мешканців з о. Колгуєв А. Рибачук і В. Мельниченко («Жінка в уборі «Сонце», «Північне сяйво», усі — 1987).

Досить показовим є творчий шлях українця М. Дзиндри: він емігрував до Німеччини, визначився там у власних уподобаннях як послідовний апологет інформелю, і вже на персональній виставці 1950 р. у Мюнхені демонстрував широку палітру абстрактно-пластичних експериментувань цього напряму. Пошук інших світових аналогій європейського інформелю, а саме — американського абстрактного експресіонізму — привів митця 1951 р. до Нью-Йорку, де, за констатацією Є. Шимчук, «абстракція і архітектурна конструктивність — ось коло діяльності скульптора»[9].

Подібним чином принципи знакового формотворення засвоює і Є. Прокопов, переїжджаючи до Чикаго. Там він задумав «Євангельський цикл» творів, але відливає у бронзу воскові гнучкі площинки ще у Києві 1994 р., експонуючи «різдвяний» цикл у Державному музеї українського образотворчого мистецтва. Експозиція відзначалася тим, що маніфестувала у сакральній тематиці характерну орієнтацію митців на ефектну декоративну знаковість, превалюючу над образно-емоційним сенсом твору. Намагаючись поєднати у компромісній формі єдиного проекту два типи пластичної свідомості — contemporary art і modern art, Є. Прокопов у чикагських експериментах кінця 90-х створює з бронзи великі кулеподібні структури-Всесвіти, де вкрапленнями Галактик вміщені фрагменти мушель, знайдених ним на океанічному узбережжі (орієнтири за координатами верх-низ у творах відсутні, як їх немає у відкритому космосі). Традиційна техніка (бронзове литво) і модернізована образно-композиційна основа пластики синтезовані з об'єктними елементами структури[10].

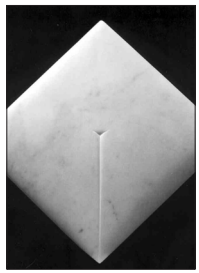
В умовах постмодерністського полістилізму на долю української скульптури 1990-х рр. припадав пік найпотужніших експериментувань, підсилений припливом енергійних проектів молоді та усвідомленням старшими поколіннями митців «екзістенційних» світоглядних моделей пластичного вислову. Тон пошуковим імпульсам був заданий: 1990 р. — підсумкова Друга Республіканська виставка скульптури; 1991 р. — звіт учасників Очаківського симпозіуму експозицією у Миколаєві, потім у Києві «Скульптура малих форм»; 1992 р. — виставка групи «Азбука»; 1994 р. — Виставка скульптури київських митців; 1999 р. — перше Всеукраїнське Тріенале «Скульптура'99». Ці події зафіксували життєздатність у ситуації постмодерністської культури традиційних форм пластики, одночасно заявляючи про якісні зміни у психології творчості скульпторів. Між тим, визначальний шлях української скульптури на цьому часовому відрізку багато в чому був запрограмований міцною академічною професійно-освітньою школою, яка дотримувалася усталено-

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 189

традиційних класицистично-реалістичних принципів образотворення. Те, що у тоталітарні часи, здавалося, обтяжувало і гальмувало розвиток скульптури, тепер виявилося гідним пріоритетом, сильною стороною наших митців у європейсько-американському культурному контексті, що допомагає їм не розчинятися у хаосі дизайнерських проектів «іміджмейкерів» (Г. Рід). Тримають і надалі високу планку української скульптури такі її визнані лідери, як В. Бородай, що в циклі бронзових «ню» 90-х засобами емоційно-розкутого пластичного вислову втілив колосальну вітально-життєву енергію власного космосу ідей і образів, що анітрохи не поступається досягненням Г. Мура; М. Рапай, Ю. Укадер, Н. Дерегус, О. Скобликов, В. Зноба, О. Рапай-Маркіш, які, потужно працюючи, збагачують національну школу внутрішнім досвідом, витонченою культурою пластичного мислення в матеріалі, затверджують загальнолюдські ідеали з великим тактом і елегантністю.

Наразі, для більшості українських митців упродовж 90-х і на початку XXI ст., в умовах миттєвого адаптування і наступного згасання культури постмодернізму, залишається актуальною модерністська парадигма творчості з поглибленим пошуком і акцентуванням в будь-якій «чистій» формі духовно-метафізичного змісту. Хороша школа допомагає у новому циклі поступово позбутися негативних наслідків постмодернізму, що затвердив, наприклад, у скульптурі «дизайнерсько-офісну продукцію» авангардного, історико-імітаційного, псевдо-сакрального, або відверто кітчевого плану. Відтак, європейські прагнення початку і середини XX ст. (коли взірці сакрально-тотемістичного мистецтва традиційних культур були сприйнятими у декоративно-знакових версіях і втілювалися у простих першоформах кола, сфери, кубу, біоморфних структурах, як у англійців В. Торнбулла, Б. Херпворт, Х. Далвуда) у досвіді України корелювали із суто архаїчно-антропологічними дослідженнями історії та культури країни, що породило цікаву версію сучасного і, водночас, археологічного тлумачення давньої іерофанії пластики (Л. Сафонова-Альошкіна «Оберіг», «Тінь крила», О. Альошкін «Подільський оберіг», «Курячий бог», І. Булавицький — «скіфський» цикл творів). Проте мав місце й постмодерністський рівень суто концептуально-знакової інтерпретації форми (Ю. Мисько «Початок», О. Капустяк «Укргорби», В. Михайлевич «Форма вічного буття», Л. Козлов «Портрет жінки в чорному», Л. Бетліємська «Ніка», Ф. Бетліємський «Кора»).

Від середини 1990-х більшість українських скульпторів віддають перевагу «новій фігуративності» з активним пошуком мистецької парадигми наступного тисячоліття. Пробуджується естетична потреба у пластично досконало виконаній формі з домінуючою класицистичною схемою, повертається образно-емоційна глибина (іноді програмно відроджується містичність модерну). Висновки Всеукраїнських Триєнале 1999, 2002, 2006 рр., де перші премії отримали В. Клоков («Візьми з собою коня» 1994), В. Протас («Теллус-Гея»



О. Косткевич.
Торс.
2001. Мармур

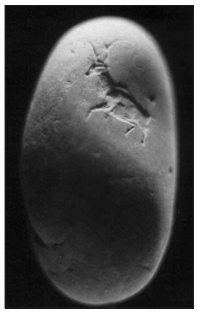


І. Гречаник.
Дух воїна.
1994. Бронза



О. Владимиров.
Грація.
2000. Бронза

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 190



О. Сухоліт.
Пасовисько.
1993. Камінь



О. Владимиров.
Чорнобильська Мадонна.
1992. Граніт



О. Владимиров.
Поцілунок Клеопатри.
1992. Онікс

2002), В. Корчовий («Вакханка» 2004), фіксують факт виходу української пластики на новий рівень філософської герменевтики міфо-поетичних сюжетів й образів[11]. Подібні твори дають можливість медитувати і в площині історичних горизонталей, і в площині духовних вертикалей різних мистецько-культурних шарів історії.

Однак слід зазначити, що саме поняття «великої форми» у станковій скульптурі нівелювалося під впливом арт-бізнесу і дизайну сучасних інтер'єрів, розчинившись у нескінчених малих (або «мінускульних» — від строкової літери середньовічних стародруків) формах, як то продемонстрували експозиції Всеукраїнських Триєнале скульптури. Втім, традиційний формат станкової скульптури (тобто висотою більш ніж 80 см) упродовж 90-х рр. не зникає і, навіть, знаходить елітного замовника-мецената. Тепер, як і колись, на межі XIX—XX ст., скульптор має змогу плідно співпрацювати з архітектором, виконуючи від стадії проектування об'єктів при будівництві приватних маєтків, офісів, реставрації історичних особняків увесь комплекс архітектурно-скульптурного оздоблення: від ліпнини стель і стін, декорування камінів й ужиткових речей (лампи, стільниці) до пластичного образно-композиційного акцентування архітектурного простору і організації інтер'єру моно-експозицією тривимірної скульптури, а також ландшафтної скульптури у певному архітектурно-парковому середовищі. Наприклад, маєток XIX ст. у Пущі-Водиці, що став міжнародною резиденцією Культурно-благодійного Фонду «Зоря» (замовник і автор концепції — Б. Мисько, США[12]), у реставрації та оформленні якого брала участь група київських скульпторів, В. Протас зокрема, демонструє плодотворний процес розширення творчих функцій скульптора в контексті складних трансформацій соціокультурних взаємовідносин інформаційного суспільства, враховуючи баланс державного і приватного замовлення.[13]

(Так, О. Дяченко виконує для головного приміщення Національного банку України декоративно-скульптурний фонтан. Приватними стають і деякі симпозіуми, як у Кременчуку 2001—2002 рр. за фінансової підтримки В. Антипова. На новий рівень підіймається меморіальна скульптура, відроджуючи давні релігійно-мартирологові традиції української культури, особливо стосовно встановлення т.зв. «фігур» і придорожніх хрестів).

Відбувається також активний взаємообмін творчими колективами із закордоном. Скажімо, 2002 р. славетний український скульптор американської діаспори Л. Молодожанін ставить у Львові пам'ятник Папі Павлу II, А. Куш встановлює 1993 р. біля Чикаго пам'ятник Жертвам голодомору в Україні і влаштовує першу персональну виставку в Українському культурному центрі святих Володимира та Ольги (США), 1996 р. він же виконує пам'ятник Б. Хмельницькому у м. Рокфорд штату Іллінойс; львівський скульптор Л. Яремчук у центрі австрійської столиці встановлює пам'ятник І. Франку 1999 р. Такі ракурси взаємодій доповнює і вдова О. Архипенко п. Ф. Архипенко-Грей, яка 14 грудня 2001 р. бере участь

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 191

у київській науковій конференції «Олександр Архипенко і світова культура XX ст.», що зібрала фахівців, котрі вивчають сучасні процеси у світовій та вітчизняній скульптурі. Можна продовжувати наводити подібні приклади, але головне полягає в тому, що кожна така подія збагачувала творчий досвід наших пластиків, розсувала обрії їхньої пластичної свідомості, активізувала визначення власної позиції митця серед безлічі експериментувань і формувала індивідуальне ставлення до загального процесу розвитку мистецтва, його перспектив на далеке і близьке майбутнє тощо.

У цьому сенсі Всеукраїнська Трієнале зі скульптури 2005 р. стала найбільш завершеною експозицією з точки зору повноти представлених тут тенденцій і процесів формування нових мистецькостильових напрямів.

При перегляді експозиції одразу впадало в очі, наскільки спокійнішим, впевненішим і відкритішим стало пластичне мислення українських скульпторів, як тонко вони вловили «больовий нерв» сучасності. Йдеться про провідні культурні і науково-дослідницькі напрями, що консолідують зусилля сучасних учених точних наук, філософів, мистецтвознавців-теоретиків, діячів культурної громадськості всього світу навколо нової парадигми, визначеної у другій половині 1970-х рр. лауреатом Нобелівської премії І. Пригожиним як синергетичне мислення (з *лат.* спільна дія), що дозволяє сприймати світ у системних взаємозв'язках, не замикаючись у своїй індивідуальній просторово-часовій ніші буття. Скульптори вийшли за межі суто мистецьких, соціально-інвективних, критично-культурологічних питань у глобальну інформативно-комунікативну систему, зокрема сферу філософії наук, шукаючи відповідей на таємниці виникнення і розвитку життя людини та Всесвіту. Подібні інтенції проявилися як у формально-композиційних структурах творів, так і в їхніх оригінальних образно-мотиваційних програмах. Такими чинниками можна пояснити, наприклад, присутність в експозиції наступних, неординарних за естетичною установкою, творів: «Народження зірок» М. Білика, де відчуття вибуху наднових космічних об'єктів формується живописним тонуванням і фактурою пошкодженого зрізу бруса дерева з укрупленнями бронзи у хаос віртуального простору; «Пливуть віки, летять тисячоліття» — комплекс із дев'яти архаїзованих тотемно-концептуальних композицій Синькевичів (батька і сина), що структурували простір окремого залу в капсулу часу; або невелика, з розлогим асоціативним рядом думок, композиція О. Родіонової «Куб. Четвертий вимір», де ажурна тримірна форма тане під тиском часу — четвертої координати нашого світу, на очах трансформуючись у лабіринт вимірів Tesseract. Зрозуміти подібні твори неможливо без певної підготовки і рівня освіти, оскільки акцент у мистецьких творах сьогодні (на відміну від мистецтва XX ст.) робиться на пізнанні світу у контексті часових координат, де плин різновимірних потоків часу має не послідовно-лінійний рух, а нескінченні криві і завихрення, де весь багатовіковий шлях культури нації



О. Владимиров.
Тяжіння.
2004. Мармур

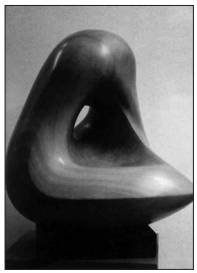


Інсталяція групи «39.2°» у фойє кінотеатру «Зоряний» 1988 р. В. Архипов поряд з обєктом «Tors-3»



С. Нікитін.
Жінка у чорному.
1996. Граніт, дерево

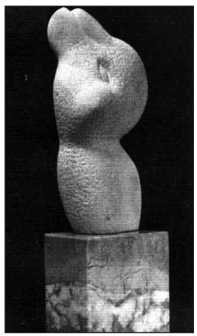
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 192



З. Федик.
Спокій.
1996. Дерево



В. Шишов.
Торс юної.
1988. Карарський мармур



О. Владимиров.
Розмовка.
1992. Бронза

і людства в цілому стає прозорим, компактно вкладаючись у містку візуалізовану версію-інтерпретацію сучасного митця. Зазначимо, що нині вчені тільки пишуть аксіоматичну теорію часу, котра обіцяє стати еврикою XXI ст., як для XX ст. стала теорія відносності. Скульптори вже зараз інтуїтивними пошуками істини змінюють просторово-часову організацію всіх нас — їхніх сучасників і співвітчизників, і, відповідно, — нашу свідомість, використовуючи історико-культурні коди у програмах творів не як поверхово-ігровий постмодерністський прийом (хоча рецидиви застарілих установок творчості зустрічаються ще доволі часто), але в більшості випадків — як адаптовану глибинною структурою пластичного мислення компоненту духовного досвіду людства. Нема потреби доводити, що це значно підвищує загальну професійну культуру української школи пластики, і ми бачимо, нарешті, маєстрію молодих талантів, що легко, «без поту і крові» вибудовують різними художніми засобами форми у просторі, простір у формі, а також виявляють лінійно-ажурні «віртуальні» форми просторовими ефектами-натяками. І в кожному випадку — час є абсолютною точкою, де поєднується свідомість митця із духовним досвідом нації і людства. Тут, щоправда, є один нюанс. За статистикою експозиції сприйняттям часу в культурологічному аспекті вельми активно стурбовані митці регіонів (О. Кононенко з Горлівки «Хто тримає культуру», М. Беняхт зі Львову «Без назви» (в інсталяції центровим є артефакт розбитого надгробку, стилістика якого видає майстра початку XX ст.), О. Шамарін з Донецьку «Завдяки минулому є майбутнє», хоча столичні митці теж звертаються до такої проблематики взаємозв'язку сучасності з усім ланцюжком історико-культурних, у широкому контексті гуманістичних, традицій.

Отже: архаїчний дух культури степняків східноєвропейських обширів (В. Гутиря «Степ», де знакова композиція подібна до торевтики кочовиків доби заліза), античність (В. Протас «Викрадення Європи», В. Лемешко «Кінь»), слов'янське язичництво і раньохристиянські часи Київської Русі (К. Степанов «Мандрівник»; О. Михайлицький «Вирій»; Г. Іванова «Пастух», І. Семесюк «Сова»), традиції східно-візантійського мистецтва (А. Забой «Риба. Символ 1» та дві інші торевтики за типом візантійських курильниць), а, особливо, християнська культура в цілому (Я. Мотика «Ісус»; О. Токарєв «Вогненне сходження Іллі Пророка»; Й. Марчинський «Ной»; Ф. Бетліємський «Тростянецька мадонна»; В. Кравцевич «Ангел»), сучасні парафрази доби середньовіччя (М. Єсипенко «Лицар», С. Карунська «Femiva»), італійське та північне Відродження (плакети М. Беленя із серії «Жінки-красуні»; іронічний парафраз О. Кузьмина «Кондотьєр», або босхівська композиція Л. Бетліємської «Живоглоти»), доба французького абсолютизму (М. Ходанич «В тумані флюїдів», де використовується знахідка Ф. Бюнеля у «Портреті Габріель д'Естре»; або серія «Галантне століття» Н. Дерев'янко), реалізм різних історичних версій (Ю. Рубан «Жираф», П. Степаков «Портрет художника», В. Корчовий

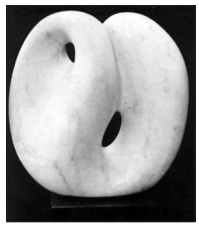
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 193

«Вакханка», О. Редькін «Заслужений архітектор України Г. Головченко»), авангард і модернізм (І. Булавицький «Двоє», В. Кисельов «Селеніт», Р. Вільгушинський «Народження вечірньої зірки», В. Одрехівський «Сім'я», татлінівські рельєфи та «лінеарну скульптуру» 1910-х років реактуалізують М. Левченко «Композиція», Ю. Багаліка «Берегиня»), амбівалентний карнавалізм 1980-х (Є. Лелеченко «Очікування Триєнале або гра в бісер», Є. Карпов «Карнавал»), постмодерністський нігілізм гри (Б. Бистров і Г. Міготін «Апостол», Г. Чуєнко «Саксофоніст», К. Цихієв «Кур'єр», О. Маслик «Герой», І. Глухенький «Молодята»), — все це в достатку накочувалось на кожного глядача експозиції Триєнале, дуже швидко стомлюючи, але й викликаючи почуття глибокої поваги до зростаючого культурно-інтелектуального рівня наших митців. Щоправда, не завжди дуже поширену сьогодні ідею *нового історизму* митці спроможні нести на оновленому змістовому рівні, не впадаючи при цьому в банальність тривіальних постмодерністських ігрових розваг із культурними кодами, ідеями, творчістю взагалі і людиною зокрема. Від останньої, так би мовити, «дитячої хвороби лівизни», що тягнеться від певного типу відпрацьованих та згаслих постмодерністських інтенцій, ніяк не позбавиться частина харків'ян (С. Ахмаді «Художник», В. Пирогов «Здрастуй, це я», В. Кочмар «Візничий»), проте у харківській школі в цілому є блискучі паростки нового. Яскравий приклад у цьому сенсі — скульптура О. Шевчука «Слон», де образ переданий апріорним рядом асоціативних зв'язків, при цьому залишаючись у колі традицій африканської культури (ми абсолютно впевнені, що скульптор інтуїтивно уявляв саме африканського, а не індійського слона): характерний малюнок народного гаптування, що, зазвичай, прикрашає одяг аборигенів гарячого континенту, застосований у скульптурі як декоративний прийом, покриває, ніби попона, верхню частину композиції, перегукуючись із повільно-плинним рухом об'ємів у просторі, що відтворюють поведінку тварини і ув'язані з ритмікою головної мелодії самого візерунку. До речі, варто було б окремо завважити позитивний факт подальшого розвитку практично у всіх регіонах країни анімалістики, яку презентували неперевершені твори знаного нашого патріарха жанру Ю. Рубана, а також твори середньої та молодої генерації митців (О. Шумляєв «Птах», А. Балюк «Такса», М. Румянцев «Пума», Д. Снігір «Хамелеон», Ю. Зільберберг «Риби» та ін.). Крім того, оцінюючи творчий внесок регіонів у Триєнале, можемо констатувати: потужно заявили про суттєво зростаючий творчий потенціал митці Кримської автономії, додаючи розмаїття етнічного колориту до загальної експозиції — саме такою, не надумано щирою, з м'яким гумором, була кераміка А. Сеїт-Ахметової («Джерело», «Діалог»).

Приємно радує в експозиції і виступ молоді, багатообіцяючої й істинно талановитої. Зокрема, роботи А. Липовки запам'ятовуються невимушеною евристичною легкістю точно знайдених просторових рішень, де форма настільки природно сама структурує себе за



О. Капустяк.
Вальпургієва ніч.
1989. Сталь, граніт



Л. Синькевич.
Інь та Янь.
1995. Мармур, лабрадорит

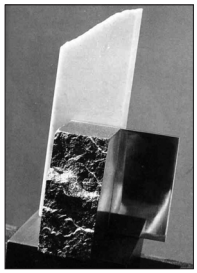


Є. Прокопов.
Мадонна з немовлям.
1992. Бронза

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 194



О. Пінчук.
Риба.
1992. Бронза



А. Сухорський.
День і ніч.
1997. Граніт, мармур, бронза



Г.Чуєнко.
Юдифь.
1995. Бронза

законами гармонії та краси, що, здається, автор не докладає жодних зусиль у пошуках найоптимальніших рішень; окрім того, серця глядачів завжди зворушує фізично відчутна у творах цього митця внутрішня доброта і незлобливість душі («Красунчик», «Композиція»). Не перестає дивувати своїми знахідками і львів'янин М. Вертуозов, цього разу пропонуючи шаржовані композиції, де синтезовані, як у надчасовій формулі, традиції мезолітичних зображень на скелях та кераміці великого геокультурного регіону (від африканського Зімбабве до нашого Трипілля) із сатиричною графікою митців XX ст., зокрема датського карикатуриста Х. Бідструпа («Ривок», «Копанка»).

Умоглядно-знакові твори на Триєнале співвідносяться не стільки з європейськими тенденціями, скільки з першими експериментами українських новаторів, хоча, подекуди, за рисами техно-дизайну втрачається змістова глибина твору. На наш погляд, на такий недолік страждає «Каріатида Сонця» І. Салевич. Але в цілому, ми можемо констатувати: вільний прояв підсвідомих або інтелектуально-свідомих імпульсів творчості, що історично належить добі європейського модернізму, є актуальним і нині, викривляючи лінійно-часові рамки стилістичних змін. Це доводять О. Капустяк «Бронзовий вітер» та дві інші роботи триптиху; Б. Корж «Жінка-човен», «Холодний ранок»; В. Липовка «Мандри з птахом»; В. Роман «Перша заповідь», «Сповідь блудного сина»; Б. Фреїв «Одинока — Я»; Г. Кудлаєнко «Поранений ангел»; Д. Лелеченко «Прогулянка»; С. Вірста «В садах Едему»; І. Тимків «Пані»; Л. Субангулова «Звір», «Пелікан», Дідик М. «Герой» та багато ін.

Інтерпретуючи в контексті викривлення часових координат базовий комплекс ідей нового історизму, що підкорив собі пластичне мислення фактично кожного скульптора, не можемо не згадати і про дивний факт реактуалізації колись дуже популярного в Україні стилістичного напряму, яким був і, як виявилося, є імпресіонізм. Подібний висновок ми робимо, аналізуючи генезу образно-пластичної характеристики портрету «Марта» О. Дяченка: дівоче обличчя, що видає несформований світ підлітка, ніби покрито півпрозорим просторовим шаром, відомим за мистецьким ефектом сфумато, котре активно використовував у скульптурі М. Россо, а в Україні — представники т.зв. львівської сецесії, З. Курчинський насамперед. Щоправда, скульптор не витримує в чистоті канони імпресіоністської пластики, синтезуючи історичний стиль із реалістичним просторово-композиційним рішенням, доволі поширеним упродовж 1960–1970-х рр. у радянській скульптурі. Разом із тим, робота залишає по собі відчуття відверто сучасного авторського погляду на світ і людину в ньому, не потребуючи штучних «костюмних цитат», але використовуючи весь накопичений культурою досвід у власних цілях. Думаємо, що саме в цьому полягає головна прикмета часу початку XXI ст., яка продовжить своє існування і трансформації у подальшій еволюції мистецтва, скульптури зокрема. Отже, як

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 195

підтверджує остання експозиція Триєнале, демонструючи креативну результативність моделювання нової системи мистецького мислення, усі ми є свідками дивовижно плідної внутрішньої перебудови структурації скульптури як виду образотворення вже на самому початку новітнього циклового витка культурного буття.

МОНУМЕНТАЛЬНА СКУЛЬПТУРА

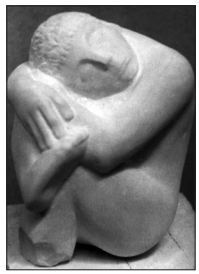
Завдяки соціально-політичним реформам другої половини 1980-х рр. монументальна скульптура поступово відроджується на новому якісному рівні. Передусім, значного розмаху від цього часу здобув на теренах всієї країни рух повернення традиційних етнонаціональних видів сакрально-мортирологічних пам'ятників, різьблених хрестів, т. зв. «фігур» зокрема[14].

Впродовж другої половини 1980–1990-х рр. споруджуються кам'яні і дерев'яні монументальні хрести окремим особам, важливим подіям; численні придорожні хрести з'являються на Поділлі, Тернопільщині, Івано-Франківщині, Буковині (напр., у селах Березне, Бортники, Костенці, Петрашівка, Мерешор та ін.). 1992 р. у Києві ставлять один із перших дерев'яних хрестів — семиметровий пам'ятний знак на місці страти Олени Теліги у Бабиному Яру (арх. А. Ігнащенко). Навіть у Московії 1999 р. українська делегація з Черкас віддала шану гетьману Петру Дорошенку, встановивши на його могилі дубового хреста (ск. М. Теліженко). В українських землях традиція встановлення придорожніх, поклінних, меморіальних хрестів існувала здавна, ймовірно через Польщу запозичена від Західної Європи[15]. Штучне припинення традиції розпочалось ще при Петрі I, особливо після Полтавської битви. У добу тоталітаризму хрести масово знищувались[16]. Проте генетична пам'ять народу миттєво відроджує ще живу традицію з середини 1980-х. Не дивно, що й професійні скульптори звертаються до неї. Наприклад, козацький хрест включає до образно-композиційної структури пам'ятника Д. Яворницькому (1998) скульптор В. Наконечний та арх. В. Мірошниченко у Дніпропетровську (встановлений на святкування 140 річниці від дня народження вченого біля Історичного музею його імені, де 1961 р. було перепоховане тіло Яворницького).

Глибока економічна депресія кінця 1980 — початку 1990-х р., а також втрата через тривалий ідеологічний тиск пластичної культури у професійній сфері монументалістики відгукнулись довготривалою (близько десяти років) кризою, під час якої пам'ятники майже не споруджувались. Але впродовж цього часу у суміжних видах пластики відпрацьовується нова концепція людини, вибудовуються нові пріоритети й ідеали, суттєво переглядаються естетичні ціннісні критерії та принципи функціонування монументальної скульптури у навколишньому просторі згідно тверезому розумінню законів синтезу. Втім, помилок минулого позбутися було важко. Так, поряд із добрим



Л. Яремчук. (арх.: В. Каменщик, В. Турецький)
Пам'ятник-бюст І. Франку біля Віденського університету. Відень. 1999. Бронза, граніт

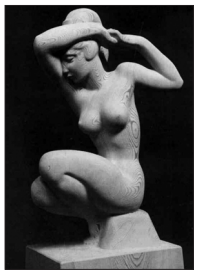


А. Красотін.
Сон. 1998. Мармур



В. Татарський.
Птах Щастя. 1999. Бронза, граніт

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 196



Ю. Укадер.
Наречена.
1999 Дер.



М. Степанов.
Хлопчик.
1998. Дерево, поліхромія



М. Білик.
Макош.
1996. Бронза, камінь

початком відродження зруйнованих або нездійснених через ідеологічні перешкоди пам'яток культури та мистецтва, зокрема відновленням авторським колективом (Р. Синько, В. Шишов, О. Дяченко, М. Білик) пам'ятника княгині Ользі на Михайлівської площі, ентузіазм ініціаторів культурної розбудови міста доходить до патової ситуації, коли гармонійна архітектурно-просторова концепція історичної забудови Києва руйнується хибним вольовим рішенням. За таких прикрих чинників біля Золотих воріт 1997 р. з'явився непомірно великого розміру пам'ятник Ярославу Мудрому (скульптори М. Білик, О. Редько, В. Сівко з творчою бригадою), що був формально відтворений за невеличким настільним ескізом І. Кавалерідзе, і як наслідок — знищив затишно-камерний сквер у цьому, колись мальовничому, куточку міста. Пам'ятник за перебільшеним масштабом у дусі «гігантоманії» початку 1980-х рр. явно дисонує з історично сформованим тут довкіллям.

Від середини 1990-х рр. починається різке кількісне зростання пам'ятників, відкриття яких присвячують урочистим календарним датам або не державним, суто народним святам (наприклад, одеській першоквітневій «Юморині», до дня св. Валентина та ін.). Такий демократичний почин іноді призводить до курйозних випадків, як 2003 р. у Харкові, де на даху багатоповерхової будівлі з'явився бронзовий пам'ятник Скрипалю з відомого шлягера у виконанні Л. Вайкуле, або ж в Одесі, де гідною пам'ятника Стільцю з бестселера Ільфа і Петрова, стала бронзова такса, що справляє нужду під деревом. Як зауважував М. Бахтін, «на народній площі навіть користь та обман набували іронічного й напіввідвертого характеру»[17]. Потужна хвиля популізму в монументальній скульптурі зумовила поширення пам'ятників кіногероям і акторам в улюблених ролях (наприклад, з кінця 1990-х до 2003 р. в Києві споруджені пам'ятники Л. Бикову в ролі Титаренко з фільму «В бій ідуть лише «старики», З. Гердту в ролі Паніковського з фільму «Золоте теля», героям фільму «За двома зайцями» Голохвостову й Проні Прокопівні у виконанні М. Криниціної та О. Борисова; у Маріуполі — пам'ятник В. Висоцькому в ролі Жиглова з фільму «Місце зустрічі змінити не можна»). Соціокультурний популізм також впливає на стилістичні тенденції подальшого розвою пластики, де пріоритетною стає гіперреалістична об'єктивність зображення: київські пам'ятники М. Яковченку (з його улюбленим песиком Фанфаном) скульпторів В. й О. Чепеликів (2000) та В. Лобановському (2003) скульптора В. Філатова; у Миколаєві — пам'ятник засновнику міста М. Фалєєву (2002) скульптора В. Макушина. До цієї тенденції об'єктивно-документального гіперреалізму близький й пам'ятник Папі Павлу II у Києві (2002) скульптора Б. Довганя.

Окрім зазначених тенденцій, у 1990-х рр. монументальна скульптура розвиває традиції реалістичної пластики XIX ст. До того ж, монументальні концепції пам'ятників тепер інакше корелюють зі станковізмом, опрацьовуючи жанрово-мотиваційні якості пластики

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 197

задля надання пам'ятникам камерного контексту функціонування, довірливо-інтимного спілкування із сучасним глядачем. Камерністю відрізняється пам'ятник Д. Мендєлєєву на території КПІ (1995) скульпторів Ю. Кисельова, В. Швецова, арх. В. Собцова, де бронзова, трохи більша за натуру й ретельно виліплена, постать ученого у професорській мантії і шапочці стоїть без плінта поміж двох текстових стел серед зеленого партеру квітника в оточенні пішохідних доріжок, не втрачаючи історичної дистанції завдяки особливій зосередженості внутрішнього стану і, дещо театралізованому, жесту інтелектуального пошуку правильної відповіді, а тому не гублячись серед виру студентського життя. Принцип станкової образно-композиційної структури був обраний В. Чепеликом у пам'ятнику М. Грушевському біля Будинку Вчителя, де колись розміщувалась Центральна Рада (вчений зображений відпочиваючим під час прогулянки з неодмінною парасолькою, що завжди носив із собою, оскільки, за свідченням друзів, дуже боявся застудитися під раптовим дощем). Але розмір пам'ятника дещо перебільшений навіть з урахуванням перепланування і розширення Володимирської вулиці.

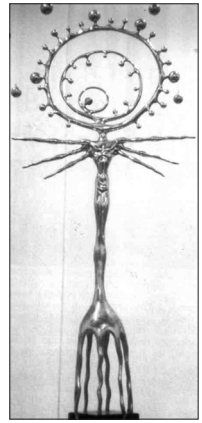
Так само без зайвої помпезності, у камерно-станкових реалістичних формах вирішує трифігурну групу київського Меморіалу пам'яті воїнів України, полеглих в Афганістані (1997) О. Олійник, концентруючи символіко-філософський контекст в архітектурно-просторовому рішенні комплексу, що включає схему кола, яку утворюють меморіальні плити з іменами загиблих, та збережений природний ландшафт Києво-Печерської Лаври зі старою акацією, як алюзійним символом Древа Життя.

Дуже камерним, але інших стилістичних спрямувань, є меморіал пам'яті репресованих художників України (1996) на території Академії мистецтв у Києві скульптора Б. Довганя, арх. Ф. Юр'єва. Враховуючи, що місце розташування — вздовж шляху до Академії — обумовлювало короткотривалу фронтальну точку розгляду й сприйняття пам'ятника, з урахуванням тяжіння «бойчукістів» до стилістики т. зв. «візантизму» — скульптор обрав композиційно-пластичну структуру, що нагадує сплощений горельєф на віртуальному полотні. Сумно-ліричний силует скорботної музи з палітрою й пензлем, власне типаж образу, архітектоніка апелюють до мистецьких принципів бойчукистів 1920-х років як іконографічних зразків. До просторової концепції меморіалу входять старий каштан і власне пагорб, на якому меморіал розташований, ніби на природному п'єдесталі: вмонтована у схил історично-реального ландшафту традиційна плита з текстом присвяти сугестивно імітує символічний підрамник, ніби скинутий катами до ніг музи-плакальниці.

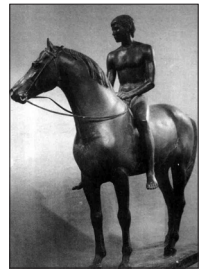
В українській монументальній скульптурі кінця 90-х простежуються й тенденції романтизованого варіанту ренесансно-класицистичної схеми пам'ятника: київський пам'ятник Л. Курбасу (2002) М. Рапая; чернігівський пам'ятник Т. Шевченку (1992) В. Чепелика, де романтизований образ молодого поета, який в задумі сидить



В. Протас.
Леда та лебідь.
1999. Мармур, граніт.



С. Сбітнєв.
Даждьбог.
1997. Бронза, граніт



В. Клоков.
Візьми з собою коня.
1994. Бронза

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 198



Л. Бетліємська.
Ніка.
1995. Бронза



О. Шевчук
Трицикл Аменхотепа (фрагмент).
1997. Бронза



Р. Гельман.
Спека.
1999. Дерево тоноване

на парковій лаві, суголосний настроям і культурно-світоглядним тенденціям свого часу.

Жанрова мотивація камерних концепцій монументальної скульптури часто переводиться у символічний контекст, але ця тенденція минулої доби має тепер інший — споглядально-філософічний — вектор образно-композиційного інтерпретування, позбавлений ідеологічного викривлення або програмного пафосу. Наприклад, київський пам'ятний знак робітничому селищу Передмостова Слобідка, знищеному фашистами 1943 р. (1991) М. Білика, переводить конкретну історичну ситуацію (плачучий хлопчик на ґанку зруйнованої оселі) у вселюдський гуманістичний сенс високо-символічного змісту філософських ідей «життя-смерть», «добро-зло», «національне відродження-геноцид». Так само у пам'ятнику жертвам репресій 1937 р. (1995) у с. Биківня Київської області В. Чепелика, де фабульні подробиці події з'ясовуються опосередковано, через аналіз деталей образно-композиційного рішення чоловічої постаті, встановленій без плінта на ґрунт, посилюючи драму документальної життєвості ситуації (людина одягнута у чоботи й ватник, з рюкзаком в опущених й складених у «замок» руках, окуляри натякають на минулий соціальний стан репресованого працівника науково-інтелектуальної еліти, нарешті, стриманий психологізм портретної характеристики, — усе свідчить про глибоку внутрішню трагедію людини, що стає трагедією всього радянського народу), тоді як уособленням дії важкого механізму винищення в тоталітарній системі слугують постаті обабіч — гранітні брили, немов жорнова, з накладними літерами «1937» на одній з них.

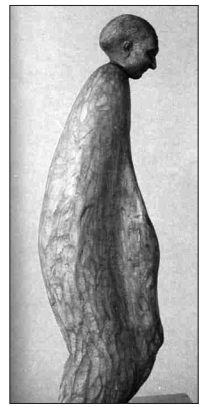
Упродовж 90-х продовжує свій розвиток тип пам'ятника-символа, що втілюється суто скульптурними засобами виразу або в синтезі з архітектурними елементами: пам'ятник мученикам концтаборів (1995) В. Зноби у Києві, пам'ятник «Просвіті» у Львові (1994) В. Ярича; меморіальний ансамбль загиблим в Афганістані воїнам-білорусам у Мінську (1997) дніпропетровського скульптора Ю. Павлова; пам'ятний знак жертвам Чорнобильської катастрофи (1994) у Києві В. Чепелика та інші. Часто скульптори, відштовхуючись від класичних схем пам'ятників, як, наприклад, у кінному пам'ятнику П. Каношевичу-Сагайдачному скульптора В. Швецова, модернізують формально-пластичну мову акцентованим узагальненням об'ємів.

Окремою подією в історії розвитку української монументальної скульптури доби державної незалежності стало спорудження в Києві монументу на честь десятиріччя Незалежності (за проектом А. Куща 2001), що суттєво вплинуло на перепланування старої площі столиці, радикально змінюючи її імідж. Жоден пам'ятник в Україні не був предметом таких широких дискусій й нескінченних суперечок фахівців і громадськості. Втім, факт його появи на місці демонтованого 1991 р. пам'ятника Жовтневій революції свідчить про те, що в країні затвердився тип монументального мистецтва офіційно-державного статусу. Йому притаманний яскраво-урочистий еклектизм

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 199

з пріоритетом рис українського бароко, синтезованих з елементами неокласицизму та етнографізму.

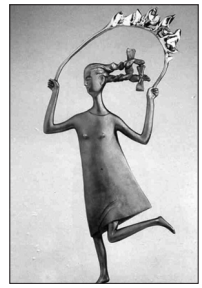
Оновленню пластичної свідомості митців в Україні, що почалося від другої половини 1980-х рр., триваючи дотепер, сприяв пленерний рух (або симпозіуми з монументально-декоративної скульптури, рідше зі скульптури малих та станкових форм, як, наприклад, в Очакові 1991 р. і Плютах 1994 р.). Особлива програмна установка і власне умови праці просто неба у мальовничих куточках України оберігають пленери від негативних дій постмодерністських енергій і затверджують цілісність творчої свідомості, де природа і людина складають унікально гармонійне співіснування. До речі, автори дуйсбурзького каталогу скульптури у 1990 р. відзначали зв'язок активного розвитку ландшафтної пластики з відродженням європейською пластикою після 1970-х «людської постаті як предмету і як змісту»: «В цілому міць традиційних форм і змістів оновлюється й активізується, затверджуючи нові взаємовідносини між простором, об'єктом і глядачем. У зв'язку з цим зростає значення скульптури просто неба, яка набуває нових акцентів і встановлює нові центри тяжіння в архітектонічній скульптурі (включаючи роботи малого формату)»[18]. Симптоматичним також є те, що на порозі XXI ст. саме камінь став головним елементом «альтернативного» оновлення пластичної свідомості митців на базових принципах новітньої фундаментальної парадигми (згадаємо, що на початку XX ст. лідером новацій була бронзова пластика). Нині широкі кола досвідченої громадськості світу сприймають скульптурний пленер як ознаку високорозвиненого суспільно-культурного рівня держави й міста, що його проводять, а, отже, пленер є своєрідним еталоном загальноприйнятої норми європейського буття соціуму. Україна, таким чином, своєю активною участю у пленерному русі підтверджує факт єдності процесів, що обіймають, принаймні, європейський регіон (з його географічним центром у нашій державі) як єдиний культурно-мистецький простір зі спільними темпоральним й світоглядним горизонтами подій. Нагадаємо, що інтенції до проведення пленерів у західних країнах виникли перед Другою світовою війною, але сформувалися як самостійний вид творчої діяльності і стали нормою художнього життя лише у післявоєнний період. Провідна британська скульпторка Е. Фрінк від 1960-х років пристрасно пропагувала це мистецтво монументально-декоративних форм: «У нас прекрасні парки, та в них порожньо, адже поки люди не бачитимуть скульптуру навкруги себе, вони не почнуть ставитися до неї, як до природної і важливої сторони життя. ...Мистецтво так облагороджує. Ми без нього давно б пропали. ...Мистецтво — то є голос, до якого слід прислуховуватися в будь-якому столітті»[19]. Подібні ідеї в різних країнах затверджували чимало відомих скульпторів. Тепер в Америці і Європі, Азії і Далекому Сході проведення пленерів стало необхідністю культурно-мистецького буття суспільства, показником його внутрішньої якості самоусвідомленого розвитку. В Україні перший республіканський



В. Ганзенко.
Довга дорога.
1998. Дерево тоноване



Т. Зайцева.
Місячний танок.
1998. Бронза



І. Глухенький.
Дівчинка зі скакалкою.
1998. Бронза, яшма

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 200



Б. Довгань.
Металик.
1997. Бронза



М. Єсипенко.
Без назви.
1999. Мармур, бронза, граніт



Т. Невесела.
Медаль «Іоан Павло II»
1995. Бронза

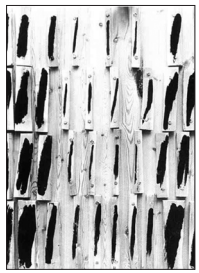
симпозіум провели у Тростянці Сумської області 1986 р., а через рік там же відбувся Перший Всесоюзний симпозіум зі скульптури в дереві. З 1986 р. на Вінниччині, завдяки ініціативі скульптора О. Альошкіна, затвердилися симпозіуми по скульптурі в камені, причому Бушанський симпозіум став щорічною святковою акцією «Подільський Оберіг», спрямованою на розвиток і підтримку колись процвітаючого на цих землях народного промислу каменярів. Відтоді географія проведення українських симпозіумів (пленерів) росте. З їхньою допомогою не тільки упорядковуються архітектурно-просторові, садово-паркові зони, але й фокусується суспільна увага на насущних проблемах народних промислів (зокрема в селах, де проводилися пленери: Дорошівка, Букатінка, Северінівка, Гальжбієвка та ін.), на проблемах історико-культурних заповідників і музеїв (Буша, Ольвія, Олеський та Тростянецький замки). Пленери надають культурного престижу малим промисловим містам (так, 1989 р. у Горловці — шахтарському містечку — проводився Міжнародний симпозіум по скульптурі в граніті). Сьогодні вже неможливо перерахувати усі міста, що не один раз приймали у себе скульпторів (число пленерів перевищує сотню), але серед них: Львів, Київ, Харків, Одеса, Гурзуф, Ямпіль, Суми, Чернігів, Тернопіль, Миколаїв, Івано-Франківськ, Коломия, Вінниця, Могильов-Подільський та багато інших. Продовжують українські скульптори брати участь і в зарубіжних пленерах, виїжджаючи до міст близького зарубіжжя (Росію, Білорусь), а також до Туреччини, Болгарії, Угорщини, Німеччини, Франції, Бельгії, США, Китаю і т.д.

Слід зазначити факт постійної трансформації у часі творчо-організаційних форматів скульптурних пленерів. Якщо у другій половині 1980-х рр. домінували пленери, що проводились централізовано (від Спілки художників за конкурсним принципом відбиралися кращі кандидатури учасників і направлялися до різних міст країни чи за кордон), то на зламі 1990-х ситуація змінюється через домінування тенденції децентралізації пленерного руху. Тепер за місцевою ініціативою громадськість сама знаходить спонсорів і сама формує склад учасників (щоправда, при цьому траплялося зниження професійного рівня ландшафтної експозиції через те, що скульптори не завжди обиралися з тих, хто вміє фахово-якісно і швидко працювати з каменем).

Як бачимо, довготривала криза української скульптури тоталітарної й пострадянської доби поступово відступає саме завдяки оновлюючим енергіям модерністської й постмодерністської свідомості. З кінця 90-х в Україні затверджуються нові різновиди скульптури: ігрова «пляжна» скульптура з піску (Київський травневий конкурс в Гідропарку 2001 р.), льодова скульптура, яку започаткувала 2000 р. торгова фірма «Проктор & Гембєл», влаштовуючи благодійну акцію на Софійському майдані у Києві (тепер подібні льодові скульптури виконуються нашими митцями на приватні замовлення і в межах міжнародних симпозіумів з льодової скульптури, як, наприклад, у Китаї 2002 р.).

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 201

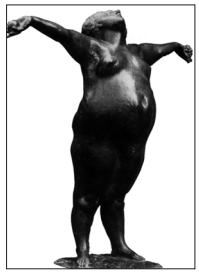

1


2

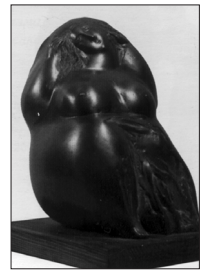

3


4

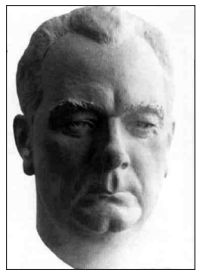

5


6

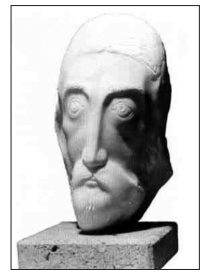

7


8


9

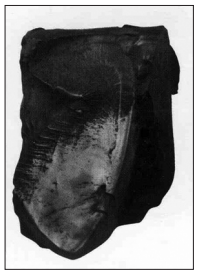

10


11


12

1. **В. Ушаков.** *Медаль «Жан Жак Елізе Реклю» 1994. Бронза.*
2. **М. Малишко.** *Мазки. 1996. Дерево, темпера.*
3. **В. Протас.** *Ігор Стравінський. 1987. Бронза.*
4. **В. Протас.** *Народження Афродіти. Рельєф з циклу «Міфи Елефсіну». 2001. Гіпс.*
5. **В. Протас.** *Східний танок живота. 1990. Граніт.*
6. **В. Корчовий.** *Жива. 2001. Бронза.*
7. **С. Сбітнєв.** *Викрадання Європи. 1999. Бронза, граніт.*
8. **А. Забой.** *Земля вдень. 1994. Бронза, граніт.*
9. **О. Новаєв.** *Анна Регіна. 1990. Камінь.*
10. **Н. Дерегус.** *Валерій Лобановський. 2002. Бр.*
11. **М. Кошелева.** *Сіамський кіт. 2001. Бронза.*
12. **І. Булавицький.** *Іконописець. 2001. Мармур.*

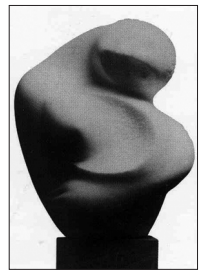
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:53 Page 202



1



2



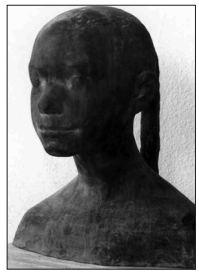
3



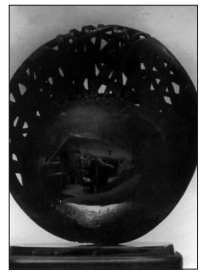
4



5



6



7



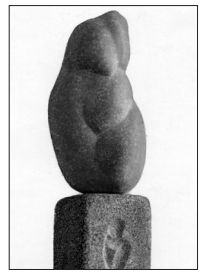
8



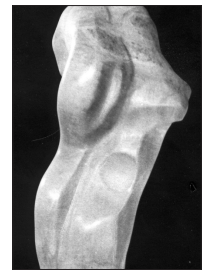
9



10



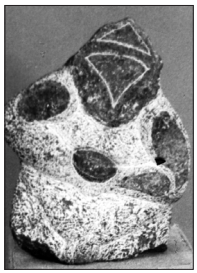
11



12

1. **Ф. Бетліємський.** *Кора. 1995. Бронза.*
2. **О. Пінчук** *Птах, що несе золоті яйця. 2000. Бронза.*
3. **Ю. Степанян.** *Місячна соната. 2000. Мармур, дерево.*
4. **В. Чепелик.** *Художник В. Гурін. 2001. Бронза, камінь.*
5. **М. Єсипенко.** *Лицар. 2004. Мармур, бронза, граніт.*
6. **О. Дяченко.** *Марта. 2004. Бронза.*
7. **О. Капустяк.** *Перетини Бернара Меретина. 2004. Бронза, дерево.*
8. **Ю. Рубан.** *Жираф. 2003. Бронза.*
9. **О. Шумляєв.** *2005. Чавун, граніт.*
10. **П. Озюменко.** *Золоті плоди. 2004. Бронза, мармур.*
11. **В. Шитов.** *Торс у п'ять вимірів. 1988. Діорит, граніт.*
12. **Ю. Синькевич.** *Грації. 1991. Камінь.*

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 203



1



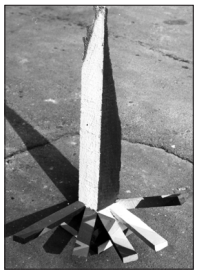
2



3



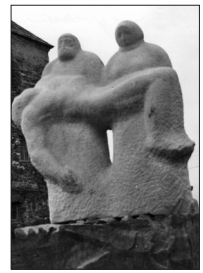
4



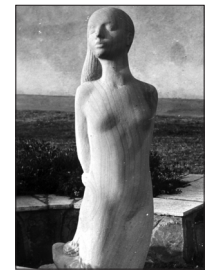
5



6



7



8



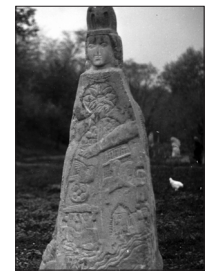
9



10



11



12

1. **О. Костін.** *Композиція з циклу «Ольвійські етюди». 1991. Граніт.*
2. **В. Олашин.** *Мадонна. 1989. Гіпс тон.*
3. **Б. Корж.** *Жіночий торс. 1989. Олово, граніт.*
4. **В. Архипов.** *Присвята Г. Юккеру. 1990.*
5. **В. Архипов.** *Тінь від дерева. 1990.*
6. **В. Архипов.** *Fantom «Творення». 1988.*
7. **А. Фуженко** *Пієта (Реквієм). с. Буша. 1987. Пісковик.*
8. **О. Дяченко.** *Джерельце. 1987. Пісковік. м. Ямпіль.*
9. **М. Степанов.** *Очікування. 1986. Дер. Тростянець.*
10. **О. Дяченко.** *Черепашка. 1986. Дерево. м. Тростянець.*
11. **С. Кокряцкий.** *Сон лицаря. 1986. Пісковик. с. Буша.*
12. **М. Степанов.** *Роксаланія. 1987. Камінь. с. Буша.*

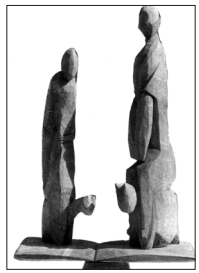
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 204



1



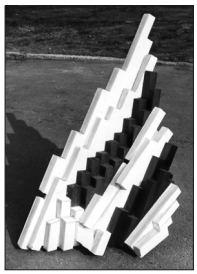
2



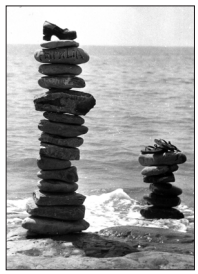
3



4



5



6



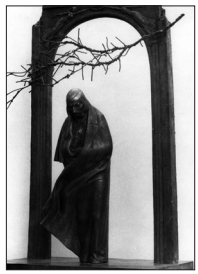
7



8



9



10



11



12

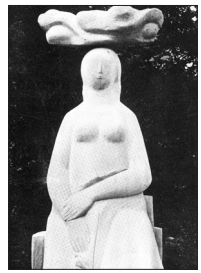
1. **Л. Сафонова-Альошкіна.** *Перлинниця. 1987. Пісковик. Ямпіль.*
2. **О. Рідний.** *Башта. 1989. Кераміка.*
3. **О. Рідний.** *Вершники. 1989. Дерево.*
4. **О. Мажуга.** *Апасіоната. 1987. Оргскло.*
5. **В. Архипов.** *Творення-II. 1990.*
6. **В. Архипов.** *Асамбляж «Fripulia». Присвята В. Тетяничу. 1989.*
7. **В. Архипов.** *Асамбляж-акумуляція «Грим». 1989.*
8. **В. Архипов.** *Зустріч. 1989.*
9. **Л. Бетліємська.** *Кіт. 1986. Дерево.*
10. **З. Федик.** *Думи про Вітчизну. М. В. Гоголь. 1987. Мідь, гальваніка.*
11. **О. Дяченко.** *Піраміда. Скульптурний пленер в Музею-заповіднику «Олеський замок», 1996 р. Пісковик.*
12. **О. Рідний.** *Прогулянка біля Кремлівського муру. 1989. Дерево.*

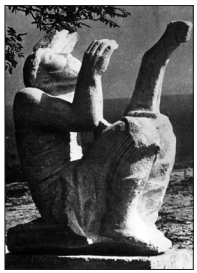
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 205

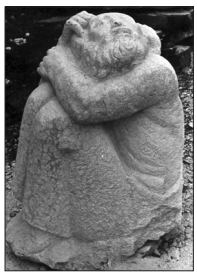

1

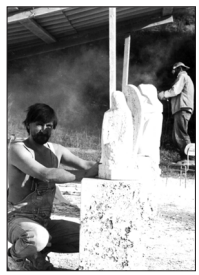

2

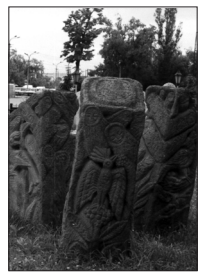

3


4

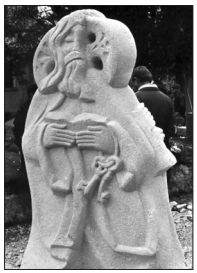

5

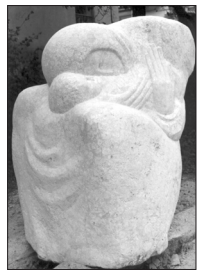

6


7


8


9


10

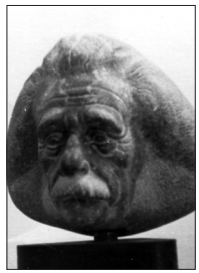

11

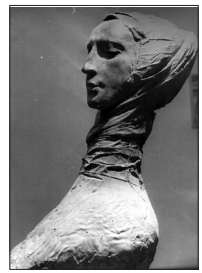

12

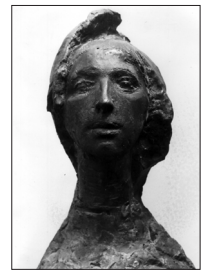
1. **О. Рідний.** *Квартира супротив. 1990. Дерево.*
2. **О. Рідний.** *Час пік. 1988. Дерево.*
3. **О. Рідний.** *Пігмаліон і Галатея. 1988. Камінь.*
4. **М. Худолій.** *Аркадія. Симпозіум по скульптурі в Одесі. 1988. Перша премія.*
5. **М. Степанов.** *Оріон. 1988. Камінь. Симпозіум по скульптурі в Одесі.*
6. **М. Степанов.** *Віфлеємська зірка. 1999. Івано-Франківський пленер.*
7. *Ю. Мисько та В. Протас під час живописно-скульптурного пленеру 2001 р. у Хольції. Словаччина.*
8. **О. Альошкін.** *Пам'ятний знак «Жертвам репресій». 1990. Пісковик. м. Вінниця.*
9. **В. Андрушко.** *Відпочинок. 1999. Пісковик. Івано-Франківський пленер.*
10. **Л. Маляренко.** *Св. Петро. 1999. Пісковик. Івано-Франківський пленер.*
11. **А. Микитюк.** *Марія. 1999. Пісковик. Івано-Франківський пленер.*
12. **О. Мажуга.** *Шекспір. 1988. Кераміка, поліхромія.*

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 206

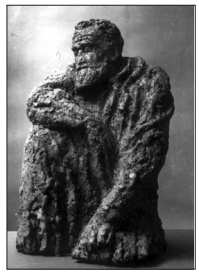

1

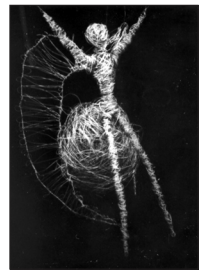

2

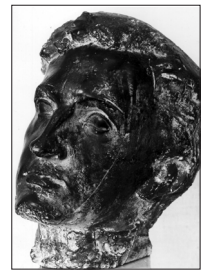

3


4


5

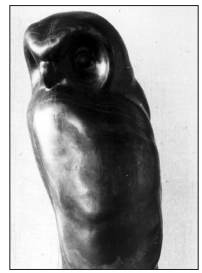

6

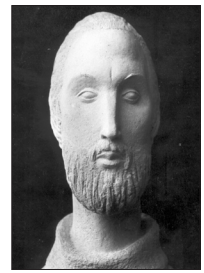

7


8


9


10

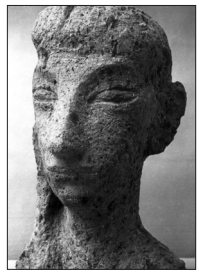

11


12

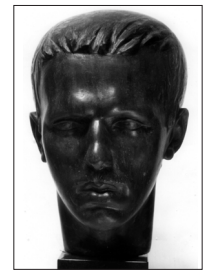
1. **О. Мажуга.** *Данте. 1986. Кераміка, поліхромія.*
2. **М. Перепелиця.** *Ейнштейн. 1987. Граніт.*
3. **А. Полоник.** *Дівчина. 1987. Склоцемент.*
4. **А. Полоник.** *Жіночий портрет. 1988. Склоцемент.*
5. **О. Мажуга.** *Тиран. 1990. Теракота.*
6. **О. Мажуга.** *Мікеланджело. 1988. Шамот.*
7. **О. Мажуга.** *Політ. 1989–1990. Дріт.*
8. **Є. Прокопов.** *Чоловічій портрет. 1988. Бронза.*
9. **Є. Прокопов.** *Ситуація (Автопортрет). 1988. Бронза.*
10. **Є. Прокопов.** *Портрет С. (Світлана Харламова) 1988. Бронза.*
11. **В. Сухорський.** *Сова. 1988. Дерево.*
12. **В. Лендел.** *Авдій. 1987. Шамот, солі.*

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 207


1


2

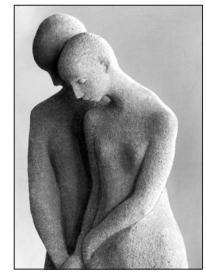

3

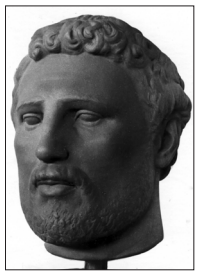

4

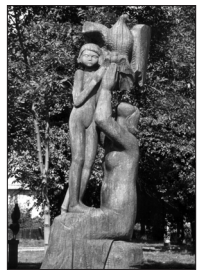

5


6

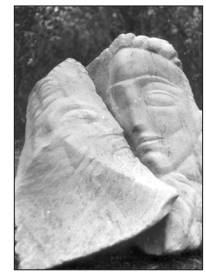

7


8


9

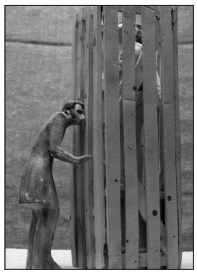

10


11

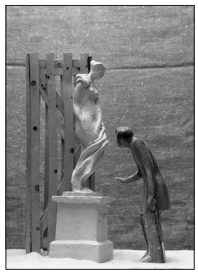

12

1. **Ю. Кисельов.** *Театр. 1987. Шамот.*
2. **Ю. Мацкін.** *Портрет дружини. 1987. Камінь.*
3. **Ю. Мацкін.** *Скульптор. 1987. Мармур.*
4. **М. Єсипенко.** *Чоловічий портерт. 1988. Бронза, граніт.*
5. **В. Сухорський.** *Діалог. 1988. Дерево.*
6. **В. Шишов.** *Г. С. Сковорода. Мармур.*
7. **О. Капустяк.** *Велике бажання. Олеський замок. Пленер «Неоліт-96».*
8. **О. Дяченко.** *Двоє. 1989. Шамот.*
9. **А. Сухорський.** *Портрет архітектора Сердюка. 1987. Гіпс тонований, дерево.*
10. **В. Шишов.** *Під мирним небом. 1986. Дер. Тростянецький пленер.*
11. **О. Рубан.** *Портрет Олени Федорової. 1987. Мідь, гальваніка.*
12. **Л. Сафонова-Альошкіна.** *Сонце-Місяць. Камінь 1987. с. Буша. Скульптурний пленер*

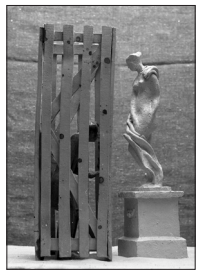
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 208



1



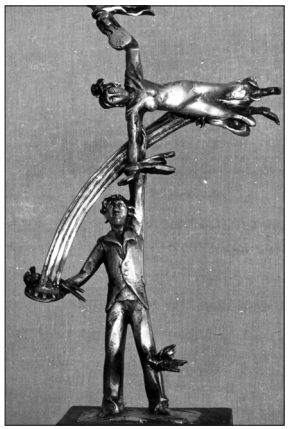
2



3



4



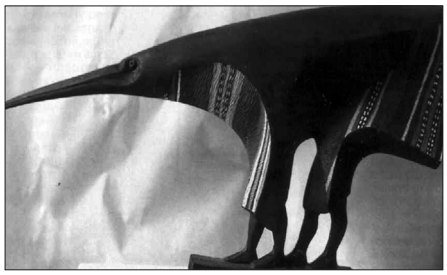
5



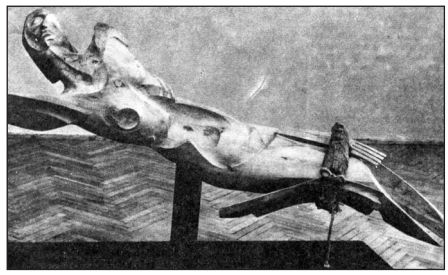
6



7



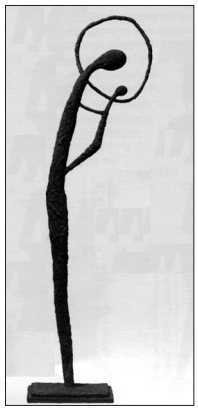
8



9

1–3. **В. Протас.** *Пушкін і Муза. 1988.*
4. **М. Єсипенко.** *Олена. Фрагмент. 1987. Мідь, гальваніка.*
5. **Є. Лелеченко.** *На теми Марка Захаровича. 1988. Метал.*
6. **М. Цветков.** *Забіг. 1988. Бронза, мармур.*
7. **В. Протас.** *Прогулянка Мінерви. 2006. Бронза.*
8. **Б. Мазур.** *Подільський птах. 1995. Дерево.*
9. **П. Старух.** *Плач по ненароджених. 1989. Дерево.*

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 209



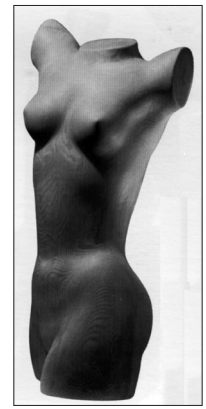
1



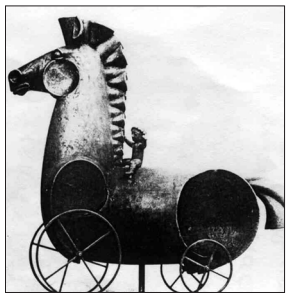
2



3



4



5



6



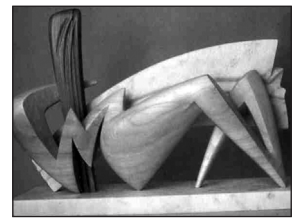
7



8



9



10

1. **Ю. Багаліка.** *Зелена Мадонна. 2000. Бронза.*
2. **В. Протас.** *Теллус-Гея. 2002. Мармур.*
3. **О. Чорноіванов.** *Модель 1994. Бронза.*
4. **Ю. Укадер.** *Жар-птиця. 2001. Дерево, розпис.*
5. **Т. Мельников.** *Троянський кінь. 1993–1994. Мідь.*
6. **Ю. Синькевич.** *Обійми. 1988. Бронза, граніт.*
7. **О. Сухолит.** *Пасовисько. 1994. Бронза.*
8. **М. Кошелева.** *Мопс. 1997. Бронза.*
9. **О. Владіміров.** *Суперечка. 1992 р. бронза.*
10. **С. Нікитін.** *Юдифь. 1999. Мармур, дерево.*

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 210



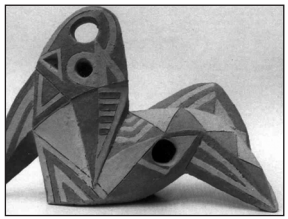
1



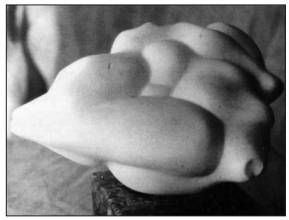
2



3



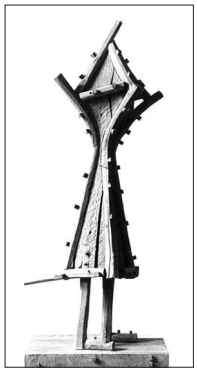
4



5



6



7



8



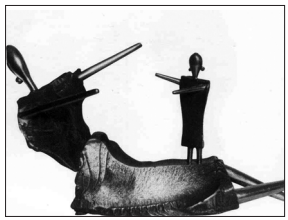
9



10

1. *Скульптурний триптих «Птахи волі. Родина, світ, рух». Крим. Фарос. Автори: арх. В. Синькевич скульптори — Ю. Синькевич, Л. Синькевич. 2003. Мармур, бронза.*
2. **Ск. М. Теліженко.** *Дубовий Хрест на могилі гетьмана П. Дорошенка. 1999. Московія.*
3. **Ф. Бетліємський.** *Голова кулана. 1998. Бронза.*
4. **М. Горловий.** *Акробат. 1996. Шамот, ангоби.*
5. **І. Булавицький.** *Народження Афродіти. 1997. Мармур, граніт.*
6. **В. Протас.** *Містерії Аніса. 1997. Мармур.*
7. **М. Малишко.** *Ступ 1. 1993. Дуб.*
8. **К. Степанов.** *Мандрівник. 2003. Дерево.*
9. **С. Карунська.** *Animula vagula blandula. 2004. Бронза, кольорове скло.*
10. **В. Корчовий.** *Вакханка. 2004. Вапняк.*

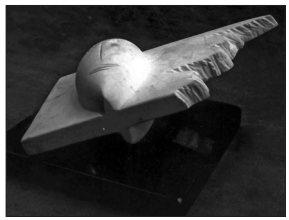
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 211



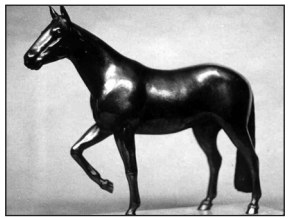
1



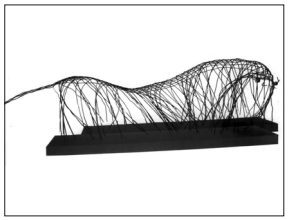
2



3



4



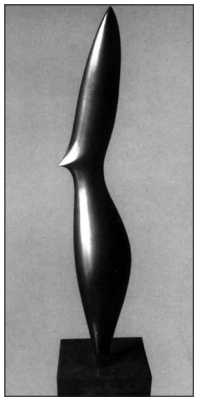
5



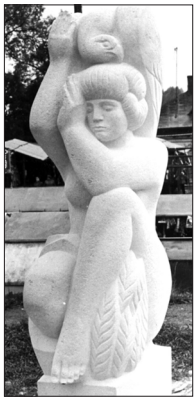
6



7



8



9



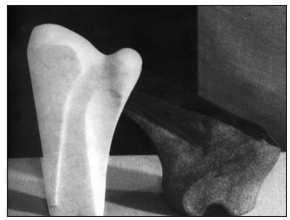
10

1. **Л. Бетліємська.** *Мати та дитина. 1998. Бронза.*
2. **В. Липовка.** *Чумацький шлях. 1992. Бронза, граніт.*
3. **Г. Кудлаєнко.** *Поранений янгол. 2005. Мармур, камінь.*
4. **Є. Горбань.** *Чемпіон з виїздки. 1997. Бронза, мармур.*
5. **А. Липовка.** *Красунчик. 2005. Метал, оргскло, бронза.*
6. **А. Забой.** *Орел. Іоанн Богослов. 2004. Бронза.*
7. **В. Кочмар.** *Візничий. 2004. Дерево.*
8. **В. Роман.** *Перша заповідь. 2004. Бронза, камінь.*
9. **В. Протас.** *Діана. 1999. Пісковик. Івано-Франківській пленер.*
10. .**В. Ярич.** *Істина. 1989. Бронза.*

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 212



1



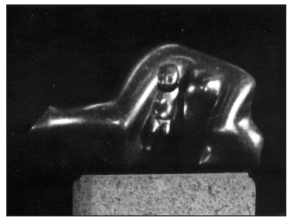
2



3



4



5



6



7



8



9



10

1. **Б. Корж.** *Жінка-човен. 2004. Мармур.*
2. **І. Булавицький.** *Грації 1991. Граніт, мармур.*
3. **Ю. Синькевич, Л. Синькевич.** *Проект «Пливуть віки, летять тисячоліття». 2005. Дерево, камінь.*
4. **Т. Бенях.** *Без назви. 2005. Лабрадорит, вапняк.*
5. **В. Федорук.** *Саркофаг. 1991. Базальт, граніт.*
6. **В. Іванькова.** *Сирин. 1987. Камінь Буша.*
7. **О. Мажуга.** *Морський мотив. 1989. Дерево, камінь, бронза.*
8. **А. Полоник.** *Кипарисовий торс. 1989. Дерево.*
9. **Є. Прокопов.** *Ілюзія. 1990. Мідь, гальваніка.*
10. **О. Мажуга.** *Гоголь. 1988. Кераміка.*

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 213



1



2



3



4



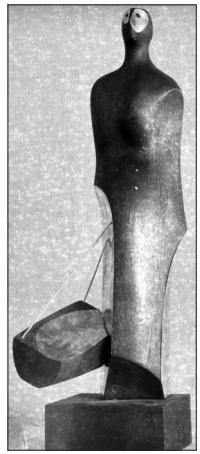
5



6



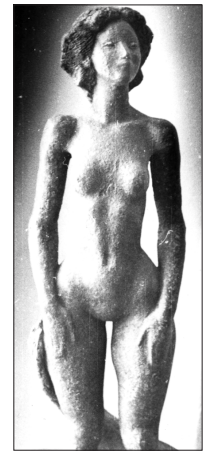
7



8



9

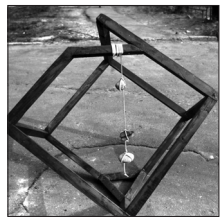


10

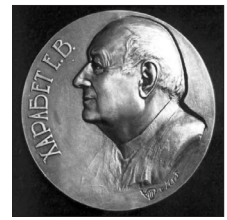
1. **О. Альошкін.** *Човен долі. 1987. Буша пісковик.*
2. **О. Альошкін.** *Криниця часу. 1987. Пісковик. Ямпіль.*
3. **Л. Бетліємська.** *Рись. 1987. Дерево.*
4. **О. Косткевич-молодший.** *Весна. 1988–1989. Мармур.*
5. **Л. Сафонова-Альошкіна.** *Композиція в сільському парку Гальжбієвки. 1989. Вінницька обл., Ямпільський р-н.*
6. **Ю. Коваленко.** *Дід з котом. 1988. Піщаник. Симпозіум по скульптурі в Одесі.*
7. **О. Мажуга.** *Джордано Бруно. 1989. Кераміка.*
8. **В. Федорук.** *Колиска. 1989. Дерево.*
9. **В. Лендел.** *Народження райдуги. 1987. Шамот, солі.*
10. **Ю. Кисельов.** *Літо. 1987. Шамот.*

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 214


1

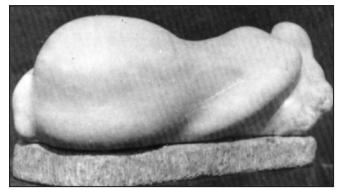

2


3



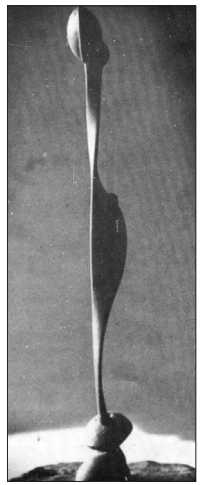
4


5

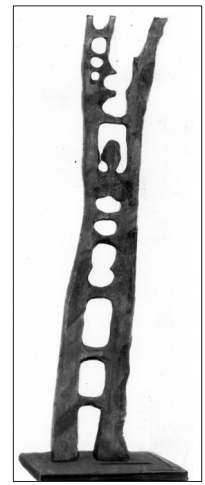

6


7


8

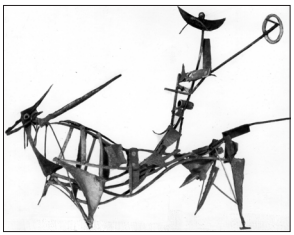

9


10

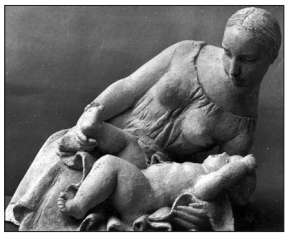

10

1. **О. Радіонова.** *Куб. 4-й вимір. 2004. Бр.*
2. **В. Архипов.** *Композиція. 1989.*
3. **І. Бровди.** *Доїння овець. 1987. Теракота.*
4. **Ю. Шевяков.** *Медаль «Харабет Е. В.» 2003. Мідь.*
5. **Л. Сафонова-Альошкіна.** *Тиша. 1999. Івано-Франківськ. Симпозіум по скульптурі.*
6. **Б. Корж.** *Спокій. 1989. Мармур.*
7. **І. Макагон.** *Медаль «Федір Кричевський — 125». 2004. Бр.*
8. **Ю. Синькевич.** *Степ-II. 1991. Камінь, граніт.*
9. **В. Роман.** *Несказані слова. 1990. Дерево, мармур.*
10. **В. Архипов.** *Роки та долі. 1990.*
11. **М. Степанов.** *Люди-сходні. 1988. Дерево.*

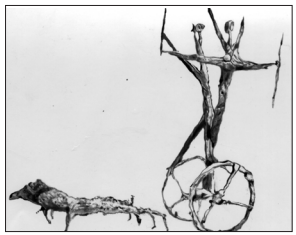
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 215



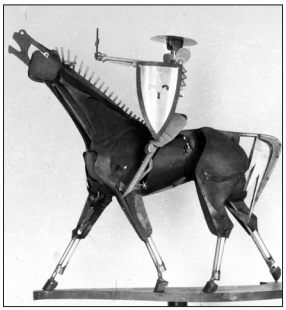
1



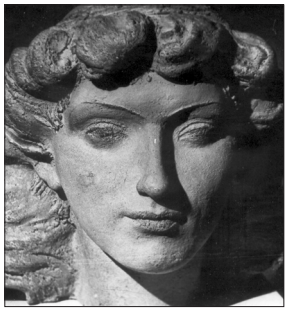
2



3



4



5



6



7



8



9

1. **А. Полоник.** *Святковий вершник. 1988. Чорний метал, зварювання.*
2. **В. Волкова.** *Первенець. 1988. Кераміка.*
3. **П. Антип.** *Ми прийшли щоби дати Вам свободу. 1989. Азакеріт.*
4. **В. Іванов.** *Жанна Д'Арк. 1989. Сталь, зварювання.*
5. **Ю. Кисельов.** *Киянка. 1986. Шамот.*
6. **О. Маледя.** *Космос. Оргскло. 87.*
7. **В. Татарський.** *Русалка. Пісковик. Олеський замок. Пленер «Неоліт-96».*
8. **В. Ярич.** *Жінка зі снопом. 1986. Бронза.*
9. **Ю. Мацкін.** *Руф. 1988. Кераміка.*

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 216



О. Капустяк.
Укргорби-II.
1998. Бронза, граніт



Є. Карпов.
Імператор.
1997. Бронза, камінь



Л. Козлов.
Портрет жінки
в чорному.
1997. Бронза, граніт

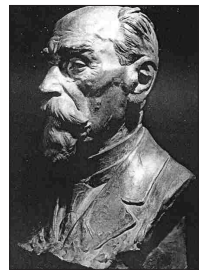
Перша та друга хвилі еміграції українських митців першої половини XX ст., утворюючи оази української образотворчості в чужоземних країнах, мали своєрідні стилістико-культурологічні відмінності, що змінювалися впродовж другої половини XX ст., особливо наприкінці століття — у період третьої еміграційної хвилі. Узагальнюючи головні трансформації образно-пластичних інтенцій скульпторів, можна констатувати: у першу половину XX ст. митці розвивали власну творчість у річищі ренесансних принципів формотворення та численних модерністських спрямувань, а в другу — відповідно до постмодерністських установок, неодмінно продовжуючи попередній досвід формотворення, в реалістичних традиціях зокрема.

Значний інформаційний корпус матеріалів, зокрема: спогади й твердження скульпторів, висновки колекціонерів та критиків — переконливо доводять, що у першій половині XX ст. у скульптурі діаспори переважали фігуративні формотворчі принципи, синтезовані, подекуди, з модерністськими пластичними імперативами. 1975 р. А. Оленська-Петришин, аналізуючи досягнення митців першої половини XX ст., зазначала: «...суто формальні зацікавлення, які переважали у світовому мистецтві того часу, далеко менше цікавили українських митців»[1]. Широко відома мистецька збірка Богдана Ковальського, що вважається найчисельнішою колекцією мистецьких творів у Чикаго, і де на гідному рівні презентована й українська скульптура, на думку А. Оленської-Петришин також унаочнює явище «браку зацікавлення в українських митців, за малими винятками, формальним новаторством як самоціллю». У своїй критично-аналітичній статті вона уточнює: «Я маю на увазі формальне експериментування, яке вже так давно цікавить багатьох західних митців»[2]. Відтак творчість радикальних українських авангардистів видається на тлі загальних тенденцій української образотворчості особливо унікальною, потребуючи окремого фундаментального дослідження. Важливим для розуміння законів еволюції української скульптури є також «фоновий» клімат мистецького середовища в Україні першої половини XX століття (а він є більш консервативним). Так, до неокласицистичних, помірно модернізованих ідей, що центрувалися навколо часопису молодої генерації «Українська хата», був наближений М. Бринський, що прагнув, як і його сучасник Д. Загул, поєднати національну проблематику з ідеалізуючим мистецтвом, де форма є «не зверхня одежа мистецького твору», але «суть самої справи, яка виходить з самого нутра матеріалу і тільки зовні показується як форма»[3]. Але форму однодумці В. Пачовського і М. Сріблянського сприймали «як форму, в якій найкраще, найлегше, улюблено можемо виявити зміст життя, наші ідеали і мрії, і тому вона для нас повинна

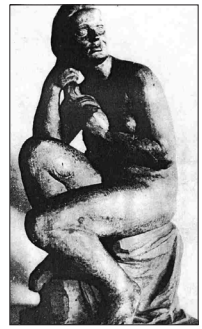
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 217

мати широкий, універсальний характер і ні в якому разі не повинна стати синонімом політичних відносин, або формою подавання просвіти «мужикові» в приступній формі. І коли національність розуміти як кращу форму життя, як засіб до осягнення цієї мети, то в цьому останньому моменті національність стає сама метою, ціллю, форма становиться змістом»[4]. Згадувані у першому розділі цієї книги портрети М. Паращука (з усім їхнім комплексом компромісного синтезу неокласицистичного принципу із модерністськими ефектами моделювання від романтичної сецесії, імпресіоністичного пленеризму до ар-деко) дуже виразно ілюструють цю тезу.

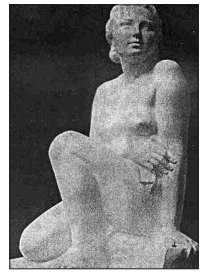
Такі ж якості національної форми побачив В. Пачовський у творах молодого учня художньо-промислової школи Відня — М. Бринського, відзначивши це в «Ілюстрованій Україні» (про що ми вже згадували у першому розділі книги). Бринський був кращим учнем проф. А. Штрассера, скульптора-анімаліста, який викладав у школі на відділені скульптури. Саме Штрассер рекомендував талановитого учня 3-го курсу для виконання пам'ятника на братській могилі розстріляних робітників у Відні 17 вересня 1911 р. (відкритий 8 вересня 1912 р.). Виконаний у класицизованих традиціях, цей пам'ятник згадувався у численній пресі Відня. Однак для нас важливим є інший нюанс — методологічні принципи формотворення, котрих дотримувався Бринський та те, як молодий скульптор реагував на радикальні світоглядно-технічні зміні у фіксації форми. Свого часу, завідуючому відділом образотворчого мистецтва ІМФЕ НАНУ В. Афанасьєву словацький мистецтвознавець С. Гопак подарував примірник монографії, що була присвячена творчості М. Бринського (саме Афанасьєв ознайомив автора цих рядків з таким бібліографічно-рідкісним в Україні виданням). Гопак зазначає, що у Віденській академії мистецтв 1913 р. Бринський потрапив до майстерні Г. Біттерліха, батько якого був родом з Галичини, і який радив студентам виконувати етюди з історико-національної та соціальної тематики українського народу: «Навчання проходило більше індивідуально опроти художньо-промислової школи. За вимогою професора, студент був змушений по пам'яті створити на одну тему деколи і десятки композицій, з яких по консультації мав найкращу працю за допомоги моделі перетворити в натуральну величину. Дотримуючись методичної вимоги професора, модель служила тільки для контролю деталів композиції. Якщо з мистецького боку студент вдало вирішив композицію, професор Біттерліх не рекомендував міняти композицію навіть в тому випадку, якщо модель була інакшою»[5]. Така методика навчання цілком задовольняла Бринського, і не лише під час пластичних студій на заняттях у професора Біттерліха, але й у викладача малюнку Віденській академії мистецтв. Коли Бринський раптом дізнався, що малюнок буде викладати інший вчитель — славетний О. Кокошка, він відмовився навчатися у апостола експресіонізму, члена «Синього вершника» (1911–1914), вимагаючи повернути його до попереднього викладача, що і було зроблено за допомогою проф. Біттерліха.



М. Бринський. *Портрет Івана Я. Горбачовського. 1936. Палена глина*

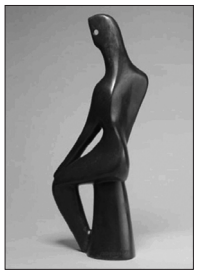


М. Бринський. *Жінка, що розчісує волосся. 1933. Дерево*



М. Бринський. *Сидяча жінка. 1935. Гіпс*

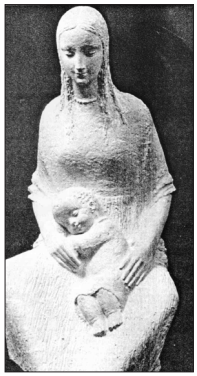
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 218



О. Архипенко.
Той що сидить.
1934. Бронза



М. Бринський.
Кобзар з бандурою.
1935. Дерево



М. Черешньовський.
Мадонна.
Гіпс

Подібні приклади важкої адаптації українськими скульпторами радикальних новацій модернізму не поодинокі, відтак можна стверджувати, що у першій половині XX ст. досить типовим було компромісне поєднання класицистичної моделі формотворення із різними м'якими версіями її модернізації. Показовим в цьому сенсі є такий факт: коли молодий Г. Крук[6] готувався до вступу у Краківську академію, шліфуючи майстерність у С. Литвиненка, він заручився підтримкою і листом-рекомендацією від проф. Wygzzywalski, який не радив йому вступати до майстерні надто радикального у новаціях К. Дуніковського, натомість дуже рекомендував проф. К. Ляшка (Laszczka), котрий був «не лише великим скульптором, але також і чудовим наставником»[7]. Скульптор згадував: «для простого селянського парубка, яким я був, зустріч із атмосферою французької культури, що панувала в Академії, «надто пригнічувала і водночас чарувала»[8]. Крук пригадує інцидент із викладачем малюнку, якого дратувала провінційна манера хлопця, який був уважливий до натуралістичних деталей, але не бачив композиції в цілому (Григора не сприймали серйозно навіть натурниці, відмовляючи йому позувати). У справу втрутився проф. Ляшка, допомагаючи молодому митцю не лише у ліпленні, але й в малюнку. Та, врешті, ситуацію рятує стаття А. Матісса, яку Григір досконало вивчив. Головний її постулат, засвоєний скульптором, був простим, хоча й жартівливим: «Той, хто не вміє добре малювати, повинен просто намагатися малювати погано». Саме він, як не дивно, відкрив хлопцю шляхи вільного використання пластичних деформацій як гротесково-змістових акцентів, споріднюючи творчі установки скульптора з експресіоністськими принципами формотворення.

Наприкінці 1930—1950-х рр. творчість молодого Г. Крука набуває потужної сили. Благодатним ґрунтом для творчого дорослішання 26-річного митця став у 1937 р. Берлін, де Крук (після Краківської академії) завершує мистецьку освіту в Академії мистецтв, вдосконалюючи своє розуміння естетики людського тіла. Він навідується до музеїв, зачарований мистецтвом Єгипту і Греції; захоплюється творчими знахідками К. Кельвіц і Е. Барлаха, заново відкриває для себе творчість Дом'є, Гойї і Майоля, поглиблюючи перші враження ще по Краківській академії. Впливає на його формування і коло друзів: від професорів (Ф. Ємець, Хітсбергер, А. Брекер, Komisch, Gerstel) до молодих колег і студентів (Є. Скоропадська, К. Хофер, А. Кампф, Г. Кольбе, Р. Шейбе, Х. Лідерер та ін.). Реорганізація нацистами Академії мистецтв 1939 р. і домінування серед пластичних методів образотворення натуралістичних тенденцій не завадили Круку сформувати власне, найбільш експресивне серед тогочасних скульпторів-українців світобачення, часто із гострохарактерними ремарками на певні життєві ситуації: «П'яний селянин» (1969), «Прибиральниця» (1950), «Кардинал» (1959), «Монах з Ефесу» (1968), «Стара і монахиня» (1962), «Леда» (1973), «Африканські діти» (1973), «Дівчина, що читає» (1975),

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 219

«Селянка, що відпочиває» (1972) та ін. Саме тому візитною карткою митця вважають, передусім, жанрові скульптури. Він зосереджує свою увагу на вивченні і спогляданні щоденного буття простої людини, зокрема на людях фізичної праці, але створює також і велику серію портретів відомих діячів культури, історії, релігії. 1954 р. відбулася перша персональна виставка Крука у Парижі, влаштована екс-міністром України п. Шульгіним. Тоді, у галереї Badinier, скульптор довів, що здобув унікальну індивідуальну манеру пластики[9], хоча попереду були ще два роки навчання у Римській академії мистецтв і копіткої творчої праці. То були перші кроки українського митця на шляху до всесвітнього визнання; його творчість, хоча й розвинулася у контексті західноєвропейського мистецтва, завжди зберігала галицьке коріння. Експресивність пластичного бачення, що добре вкладалася, на думку д-ра Пробста, у «християнський морально-етичний кодекс» західноукраїнської етнічної групи, прозирає у жанрових скульптурах і портретах Крука, де люди — за типажем — нагадують мешканців Західної України. Вони зображені у різних ситуаціях і станах, під час фізичної праці, або в складному русі, що наростає зсередини: «Галичанський єврей, що молиться» (1968), «Рабин» (1959), «Мій батько» (1968), «Біженка» (1960), «Селянин, що молиться» (1969), «Сівба» (1971) та ін. У композиціях «Танцюрист» і «Танцівниця» (обидві 1958) характер руху доводить, як зауважує д-р Пробст, що скульптор зображує танок українського народу — гопак, і випливає це із ритму і внутрішньої логіки формування скульптурних мас, де реалістичне споглядання трансформується експресіоністським втіленням[10]. Можна казати, що Крук створив український варіант експресіонізму в скульптурі, як, свого часу, існував «гуцульський» варіант сецесії. Варіант Г. Крука, синтезований ним упродовж 40-х у цілісну формулу, поєднав у собі досвід «пластичної карикатури» О. Домьє, силуетну витонченість фігурок Дега, емоційну напругу форм пластики Кьольвіц і Барлаха, синтетизм моделювання Майоля і Деспіо, нашаровуючи сюди і враження від архаїчних пам'яток Греції, Месопотамії, Єгипту. Все це адаптувалося крізь його своєрідну національну світоглядну ментальність, втілюючись в унікальні, ні на кого не схожі, композиції. Таким є і цикл «Емігранти» (1940 рр.), зокрема «Біженка з дитиною» (1944); селянський жанровий цикл творів (1940–1970); «Бандурист» (1958), «Маленький Петро» (1944), «Вагітна» (1948), «Анна Ярославна» (1974), «Дівчина, що стоїть», цикли «Ню» (1948–1949) та інші композиції. Слід пам'ятати, що експресіонізм Крука був відмінним від експресіонізму німецького (так само, як і від українських авангардистів початку століття), складаючи його м'яку версію або тенденцію. Крук сприймає дух цього напряму, але не впадає в абсолютну абстракцію. Згідно з В. Воррінгером і його головним дослідженням «Abstraktion und Einfühlung» (завершене 1908, видане 1909 р.), історія мистецтва містилася поміж двох принципів: антично-ренесансного почування реального



С. Литвиненко.
Етюд надгробку.

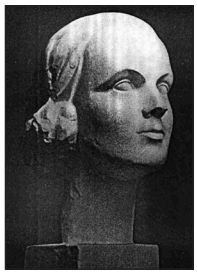


С. Литвиненко.
Микола Колесса.
1937. Гіпс



С. Литвиненко.
Тарас Шевченко.
1929. Гіпс

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 220



С. Литвиненко.
Софія Батицька.
1932. Гіпс



С. Литвиненко.
Олекса Карпенко.
1929. Гіпс



С. Литвиненко.
Маленька Христина.
1934. Бронза

світу, що визначило мистецтво XIX ст., та первісним принципом, який відродила готика і, частково, бароко, згідно з яким інтуїція суб'єкта передує розуму у сприйнятті форм природи. Саме цей принцип затверджують тогочасні митці, спираючись на різні історичні версії експресіонізму: від готики й бароко (як Г. Крук), до радикальної абстракції (Кандинський, Архипенко). У згаданому трактаті, що став катехізисом експресіонізму, вперше в історії мистецтва «воля до абстракції» визнається суто духовним, періодично виникаючим імпульсом, що програмно не був пов'язаний із впливом орієнталізму в західному мистецтві зламу XIX—XX ст., маючи автохтонне походження. «Abstraktion und Einfühlung» констатує, що мистецький твір прирівнюється автономно існуючому стосовно природи об'єкту, оскільки «під природою розуміють бачену поверхню речей»[11], що і буде досконало розвинуто українськими митцями-об'єктивістами другої половини XX ст. Це визначило ніби панування волі суб'єкта над об'єктом, згідно з чим митець повинен вирватися з царини реального у світ ірреального, де існує дух. Пояснюючи власну ідею, пізніше у 1919 р., Воррінгер твердив: «найглибший сенс усього експресіоністського мистецтва ... — у намаганні пробитися до бога через дротяні перешкоди законів природи»[12]. Український скульптор, виявляючи свою національну сутність, більш гармонійно сприймає «перешкоди законів природи», пам'ятаючи поради батька — з повагою читати природу як відкриту книгу. Крук постійно повертається до реалістичної пластики, навіть до психологічного портрету: «Гетьман Іван Мазепа» (1956), «Тарас Шевченко» (1975), «Бюст Володимира Великого» (1986), «Доктор Адам» (1975), «В. Стефаник» (1984). Визначаючи мистецтво як суто індивідуалістичну творчість, Крук не підтримує негативного ставлення до природи з боку радикальних експресіоністів (наприклад, Ф. Марк, протиставляв «брудній природі» — «чисте, тобто абстрактне, мистецтво, що піклується про інших, але не ставить мети об'єднувати людство»[13]).

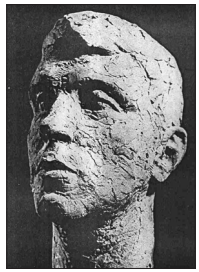
До пом'якшеної романтизованим світосприйняттям версії неокласицистичного формотворення відноситься і творчість В. Масютина, що й досі чекає на своє мистецтвознавче дослідження[14]. Впродовж 1920-х років у Берліні В. Масютин розпочав медальєрний цикл історико-національної тематики (водночас активно працюючи у графіці й живопису). Його твори розійшлися по численним приватним та музейним колекціям Західної Європи та США. Окрім медалей («Роксолана», «Мазепа», цикл портретів київських князів, ватажків Запорізької Січі, портрети Т. Шевченка, П. Могили, Бортнянського, Боровиковського та ін.), його доробку належать численні портрети-бюсти, зокрема гетьманів Дорошенка, Мазепи, Сагайдачного, Хмельницького та ін.

Ще одним аргументом на користь поширеної специфічної риси психології творчості українців, що з особливою повагою ставляться до фігуративізму, синтезуючи його з різними варіантами модерністських прийомів структурації пластичних мас у просторі, — є творчість

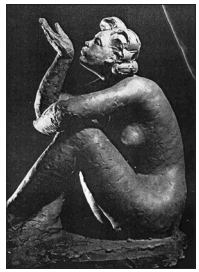
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 221

М. Черешньовського. Він добре знав експерименти Г. Крука, захоплювався знахідками Архипенка, але його зацікавлення радикальними новаціями тривало недовго і виплеснулось у серію безпредметних творів, яку він зробив після приїзду до Нью-Йорка. А. Оленська-Петришин зауважує: «Черешньовський перестав цікавитися безпредметністю, бо розв'язки на цьому рівні йому «легко приходили». На підставі бачених праць можна, однак, припускати, що він відчув обмеження експресивних можливостей у схематичності та узагальнених формах цих скульптур. До речі, скульптури Черешньовського, в яких важливіший додатковий елемент світу людини, виявляють більший діапазон можливостей вислову, зокрема тоді, коли можна відчути, що мистець знайшов особливу емпатію з моделлю. Тож людська постать в його скульптурах сама собою дає дуже важливу додаткову експресивну площину діяння творів»[15]. Отже, екзистенційна експресивність у творах скульптора переведена з формально-поверхового рівня (а площини його творів ретельно вигладжені, утворюючи з абрисом силуету та внутрішніми ритмами ліній і розподілу мас унікальну мелодію) на план внутрішніх емоцій та медитацій. Проте внутрішній світ героїв підлягає ретельному «упорядкуванню», а саме — класицистичній ідеалізації образа, і такий підхід цілком відповідає естетичним гаслам В. Пачовського та М. Сріблянського. Водночас, пластичні екзистенції скульптора толерантно уникають програмної раціональності, занурюючись у глибини елегійних станів душі, що примушує критиків відзначати в його творах особливий ліризм. Саме такими якостями відрізняються численні жіночі портрети скульптора (портрет дружини 1949, бюст Оксани Макаревич 1975)[16] та чоловічі портрети, де домінує вже не ліричний, а романтизований схвильовано-імпресіоністичний тон і манера ліплення форм (бюст Степана Бандери 1949)[17]. Потужний потенціал пластика-лірика повною мірою проявляється у релігійних скульптурах Черешньовського: композиції «Втеча до Єгипту», серії мадонн. Утім, класицистичні принципи ліплення скульптор не полишає, виконуючи наприкінці 1940-х пам'ятник Лесі Українці, встановлений у міському парку Клівленда поряд із творами Архипенка, 1975 р. — пам'ятник Лесі Українці для Торонто.

У середині 1950-х років, коли друга еміграційна хвиля посилила лави української діаспори у США, молоді митці, що здобули освіту на Заході та в Америці, виявили намір відокремитися від «консервативно налаштованої української громади» старшого за віком покоління. Тут доречно привести архівний документ, що зберігався у В. Афанасьєва, і з яким він, свого часу, ознайомив автора цих рядків. Йдеться про лист К. Мілонадіса до М. Бажана, надісланий 26 березня 1968 року, і де, зокрема, говориться про існуючу певний час географічну демаркаційну лінію між митцями «авангардного» спрямування та «традиційного»: «Різниця між нашою групою (тобто на Центральному Заході США — М. П.) і Східним узбережжям в основному та, що на сході (Нью-Йорк) переважно домінують



С. Литвиненко.
Микола Понеділок.
1955. Теракота



С. Литвиненко.
Жінка.
1954. Гіпс



С. Литвиненко.
Петро Холодний.
1931. Теракота

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 222



С. Литвиненко.
Жіноча голова.
1935. Бронза



С. Литвиненко.
Задумана.
1954. Теракота



С. Литвиненко.
Митрополит
А. Шептицький.
1931. Теракота

митці старшого покоління, які, назагал, здобули мистецьку освіту ще на Україні, в той час, як на Заході маємо добрий урожай наймолодших річників»[18]. (До речі, саме у Нью-Йорку діяло від травня 1952 р. Об'єднання мистців-українців в Америці з філією у Філадельфії, і саме це Об'єднання, очолюване від початку скульптором С. Литвиненком, а згодом М. Черешньовським, стало активним центром виставкової діяльності). З плином часу молодь наполегливо виборює право на власні культуротворчі інтенції й модерністські принципи творчості, оскільки на початок 1960-х ідейні розбіжності у поглядах на мистецтво загострюються, адже число молодої генерації українців в Чикаго, Нью-Йорку, Клівленді, Едмонтоні збільшувалось, а «естетичні й стильові» невідповідності із мистецькими смаками старших колег ставали різкішими. Усе це сприймалось як цілком нормальне явище, про що декларували буклети та каталоги виставок новостворених у Чикаго груп «Моноліт», «Васаг», а також виставок Товариства молодих українських митців або Групи модерних у Нью-Йорку та ін.[19] (Додамо, що існування різних мистецьких напрямів відбувалося на цілком паритетних неагресивних принципах. Тому досвід славетного Лео Мола (Л. Молодожаніна)[20] дуже шанувався і вивчався західними мистецтвознавцями, а 1982 р. побачила світ монографія, присвячена цьому скульптору (С. Гординського та П. Дюваля, видана у Вінніпезі). В Україні монографія Д. Степовика «Скульптор Лео-Мол: життя і творчість» вийшла 1995 р.). Зокрема, у каталозі групи «Васаг» знаходимо таке звернення до глядача, де, поряд із організаційними мотивами утворення цієї групи, що охоплює Середній Захід, а не лише регіон Чикаго, пояснюються об'єднуючі програмні установки митців: «Більшість членів новоствореної групи пригадує Україну дуже туманно, а деякі й народилися поза межами України. Всі вони отримали вищу мистецьку освіту в чужоземних школах. І все таки вони не цураються своєї українськости: ця виставка є промовистою відповіддю на закиди молодій генерації про денаціоналізацію й відокремленість від життя українського суспільства поза межами батьківщини. Цією виставкою група «Васаг» вкладає свою скромну частину творчих досягнень у скарбницю українсько-американського-світового мистецтва й культури»[21]. 1965 року у власному приміщенні відомих колекціонерів Б. та З. Ковальських у Чикаго, 21 лютого була відкрита виставка «Українське мистецтво другої половини XX ст. на тлі світового мистецтва», де гучно заявила про себе модерністськи налаштована студентська громада. Панове Ковальські у невеличкому каталозі до виставки зазначали: «Сучасне українське мистецтво поза межами батьківщини перебуває в своєрідній ситуації: з одного боку, застосування ідеологічних, а не мистецьких критеріїв унеможливлює державне зацікавлення та дослідження творчості українських митців у західному світі; з іншої ж сторони, брак відповідних ресурсів в еміграційних умовах дозволяє лише обмежену діяльність українських культурно-мистецьких установ, які вели б облік наших

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 223

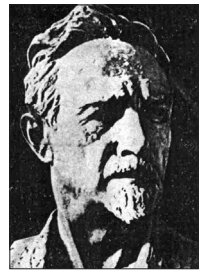
сучасних образотворчих досягнень. Справа ускладнюється ще й тим, що хоч творчість наших еміграційних митців і проходить до певної міри через призму їх української окремішності, все ж мистецькі світогляди їх еволюціонують під впливом домінуючих у вільному світі факторів та ідей»[22].

Саме на цих перших виставках сформувалося модерністське ядро скульпторів, і саме їхні твори продемонстрували, що українські традиції мають продовження на тонкому рівні опосередкованого сприйняття національного типу формотворення, де пластичні медитації надають апріорні асоціації та відчуття причетності до генетичної культури, що є базовою основою підсвідомого кожного митця. На цих виставках глядач познайомився із Я. Геруляк[23], К. Мілонадісом[24], М. Урбаном[25], Н. і Х. Голубович[26], Р. Сисиним[27], А. Переймою[28], М. Гірняк-Воєвідкою[29], Х. Оленською[30], В. Симянцевим[31], А. Шум[32], М. Бентов[33], Я. Гарабач[34], А. Фаріон[35], Н. Гусар[36], А. Калімон-Маршал[37] та численними іншими молодими пластиками Канади та США. Консолідація цих митців мала велике значення для майстрів материкового образотворення, що прагнули модернізації пластичної мови, потайки слідкували за творчими досягненнями колег з діаспори, із вдячністю поціновуючи їхню моральну підтримку та активно обговорюючи у вузьких дружніх колах ситуацію в країні й закордоном. Невипадково С. Гординський у вступній статті до каталогу зазначав: «Їх мистецтво глибоко закорінене в ідеалізмі і змодернізоване космополітичним формалізмом нашої доби, рідко коли буває згадуване в Україні під совєтським режимом, який офіційно підтримує тільки матеріалістичну ідеологію і соцреалізм, клеймуючи всі інші мистецькі рухи як продукт декадентського «буржуазного націоналізму». ...Отак творчість українських митців поза Україною є своєрідною реакцією на всі обмеження в Україні. Тематично їх творчість може бути найневиннішою, але сам факт, що якась група мистців діє поза контролю єдино дозволеної урядової спілки мистців, робить усю справу політичною, бо саме гасло вільної творчості режим розглядає як ідеологічно розкладове»[38].

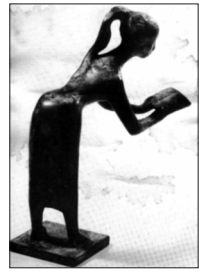
1966 р. у часопису «Сучасність» з'являється програмна стаття А. Оленської-Петришин, де ґрунтовно з'ясовуються чинники зацікавленості (українських митців і, власне, нею) американським абстрактним експресіонізмом — досліджується роль, функції, значення форми у попередні часи та в сучасну добу. У статті також аргументується творчо продуктивна перспективність відомого від часів Воррінгера постулату предметно-об'єктної незалежності мистецького твору, а також розглядається сенс різнопланових взаємовідношень смислів форми із символами та їхньою герменевтикою. Зокрема, вона пише: «Нові критерії сприймання мистецтва, які розвинулися як наслідок його абстракції у XX столітті, спричинили зміну в підході не тільки до сучасних, але і до раніше посталих мистецьких творів. ...Очевидність експресивності творів без зображеної тематики вимагає переоцінки теорій мистецтва і їх побудови на нових



С. Литвиненко.
Василь Кричевський. 1953. Теракота



М. Паращук.
Автопортрет. 1942. Гіпс



Г. Крук.
Дівчина, що читає. Бронза

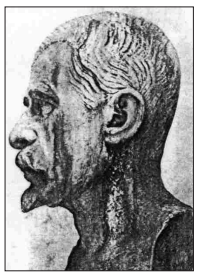
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 224



М. Черешньовський.
Втеча в Єгипет



В. Масютин.
Медаль «Роксолана»
Аверс, реверс. Бронза



М. Паращук.
Портрет Пеєва.
1925. Гіпс

основах, з припущенням, що значення, як таке, виявляється формою, незалежно від рівня абстракції чи реалізму мистецької праці. Тобто експресія панівної структури твору, як головний мистецький засіб, висловлює внутрішню істоту дійсності»[39]. Зазначимо, що материкове мистецтво українських скульпторів також вирішувало подібні питання, але складали вони європейську версію — інформель, генеза якого мала й українські витоки. Зважаючи на це, ми цілком поділяємо думку Б. Певного, який 1989 р. пише: «Усе-таки, досліджуючи зростання сучасного українського мистецького життя в Америці, його коріння слід шукати в Європі. Не знецінюючи великого внеску іммігрантів-піонерів, можна сміло твердити, що приїзд післявоєнної імміграції дав цьому зростанню новий поштовх. Тому прологом до ще ненаписаної історії українського мистецтва в Америці має стати розповідь про п'ятирічне перебування великого числа українських мистців у Європі після закінчення Другої світової війни, зокрема, про діяльність Української спілки образотворчих мистецтв, яка виникла у Мюнхені на початку 1947 року і діяла до масової еміграції звідти 1951 року»[40]. Американському абстрактному експресіонізмові українці додають рис особливого ліризму, світлого романтичного настрою, причому для них форма завжди мала інспірацію природними враженнями, навіть у випадку індивідуально характерних абстрактних творів О. Гуненка, який сам стверджує, що біоморфність його скульптур пов'язана безпосередньо з тими творчими імпульсами, що їх він відчув під час спілкування з природою. Такої ж думки й інший скульптор, творчі установки якого можна порівняти з інженерно-винахідницькими пошуками В. Баранова-Россіне. Це — скульптор із Канади Р. Костинюк, персональна виставка якого відбулась у щойно заснованому Українському інституті модерного мистецтва Чикаго (14 вересня — 14 жовтня 1973 р.). Він експериментує з кінетичною пластикою, із фактурною драматургією різних матеріалів, різного кольору, навіть зі звуковими ефектами творів, вражаючи своїх колег усім тим несподівано талановитим поєднанням, що експонується без жодних подіумів, прямо на підлозі: «Скульптура» 1967–1968. (Нагадаємо, що саме так експонувалися скульптури на київській авангардній виставці 1989 р., влаштованій у Державному музеї українського образотворчого мистецтва американською художницею п. Куриця, демонстративно позбавляючи абстрактну пластику київських скульпторів будь якого ідеологічного диктату і привчаючи розгубленого глядача до демократичних форм експонування скульптури на підлозі).

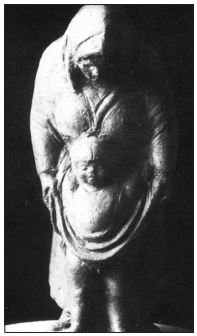
Щоправда, траплялися випадки, коли духовно-змістовий чинник формотворення ховався надто глибоко, і скульптури функціонували на рівні техніцистського екзерсису як, наприклад, у скульптурах П. Колісника, персональна виставка картин і пластики якого тривала у згадуваному Інституті впродовж лютого 1975 р. «Хоча ідеї, якими цікавиться Колісник (зорові елементи зведені до найпростіших розв'язок, як одна горизонтальна лінія на поверхні картини),

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 225

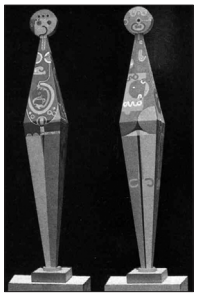
можна часто зауважити на виставках в Америці, в українському мистецтві такі зображення є рідкістю» — відзначає п. Оленська-Петришин[41]. І тут же додає: «До експериментальних митців... належать Олександра Дяченко-Кочман та Аріядна Лисак. У скульптурі Дяченко-Кочман є дуже своєрідна інтерпретація людської постаті, яка вражає несподіваними натяками гумору»[42]. Провідним модерністом чикагської групи митців є і О. Ханенко, який зі зварювальної сталі створює цілком алюзійні композиції, деякі з них — на згадку про Україну («Хата»).

Отже, модерністські напрями остаточно затверджуються у скульптурі діаспори від 1960-х років. У вересні 1966 р. чикагська група митців урочисто відкриває виставку робіт О. Архипенка, що пішов з життя 1964 р., тим віддаючи шану славетному митцю-новатору. Для скульптури XX століття ця подія може сприйматися як символ взаємозв'язку головних часових конструкцій, що змінювали психологію творчості скульпторів упродовж всього століття; маються на увазі фундаментальні моделі культуротворення «modern» і «contemporary».

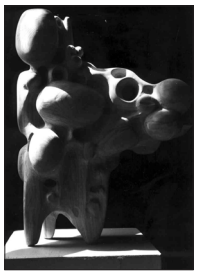
О. Архипенко протягом життя створював поряд з авангардно-модерністськими композиціями («Жозефіна Бонапарте» 1935, «Заратустра» 1948, «Царівна» 1958, «Фрагментарна постать» 1957) численні суто реалістичні твори («Міс Мері Ейнштейн» 1923, «В. Фуртвенглер» 1927, «І. Франко» 1925, або ж цикл портретів Т. Шевченка різних років). Мабуть, тому його абстрактні твори не впадали у порожній формалізм, а реалістичні — ніколи не зазнавали фіаско банального веризму. Усіх студентів своїх шкіл-студій (у Вудстоку, Чикаго, Сієтлі, Лос-Анджелесі та ін.) він привчав, говорячи його словами, «розуміти необхідність апеляції до психологічного процесу відкриття креативних реакцій всередині себе ще до того, як буде створена форма, яка вмістить цю творчу силу. Це фундаментальне знання є життєво необхідним для мистецтва»[43]. 1962 р. у каталозі до великої ретроспективної виставки своїх творів у Winnipeg Art Gallery, Архипенко писав: «Якість моїх праць неможливо вимірювати належністю їх лише до абстракції, що було б консерватизмом, або ж — належністю їх до геометричної структурності як міри кривизни, але їх можна вимірювати виключно великою тотальністю вмісту і різноманітністю виразу. Мої старі роботи містять елементи нових, а нові містять елементи колись знайденого. Так само, коли ми їмо одне яблуко, ми не можемо оцінювати розмір всієї яблуні. Історія доводить, що лише витвори мистецтва, що по справжньому є духовними за суттю, зберігають імунітет до критики»[44]. Під знаком цієї тези тривала уся творчість митця, зокрема, життєдіяльність Архипенка у післявоєнний час, коли він активно розгорнув не лише студійну, але й лекційну діяльність, супроводжуючи численні експозиції своїх нових та вже добре відомих творів, які демонстрували його творчість в усіх провідних центрах Європи та Америки. За роки перебування у США він влаштовує понад 150 персональних виставок, що доводить велику зацікавленість світової громади до нескінченої



Г. Крук.
Мати з дитиною.
Теракота



М. Урбан.
Фарбоване дерево.
Зі збірки д-ра
Хрептовського. Чикаго



М. Урбан.
Тіни сну.
1966. Дерево (в'яз)
З колекції
Жозефа Ф. Лебена.
Чикаго

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 226



В. Масютин.
«Іван Мазепа»
Аверс. Бронза



В. Масютин.
Медаль з циклу
Гетьмани України
«Богдан Хмельницький».
Аверс. Бр.



М. Урбан.
Літаючий чоловік.
1962. Залізо, зварка.
(З колекції митця.
Чикаго)

винахідницької діяльності Архипенка. У часи війни та після скульптор експериментує зі «звуковою скульптурою» та «світло-модуляторами», ідея яких виникла в Чикагському Нью-Баухаузе 1937 р., де він, на прохання Л. Мохолі-Нага, очолював майстерню з моделювання, обдумуючи створення гравірувальної машини для скульптури. Слід віддати належне творчо-месіанському альтруїзму Архипенка, коли він, не зважаючи на те, що його твори були знищені нацистами як «дегенеративне мистецтво», одним із перших узяв участь в культурно-мистецькому відродженні Німеччини, продовжуючи працювати над циклом нових скульптур з плексигласу (такими «світло-модуляторами», як, наприклад, «Сидяча постать» 1947 р.), підсвічуваних зсередини. Водночас він продовжує працювати над концепцією «скульпто-живопису», поєднуючи різні матеріали між собою та з поліхромією, синтезуючи ці прийоми формотворення із динамічними принципами руху, як от у «Клеопатрі» 1957 р., рубіжному творі в житті митця, який тужив за померлою після тривалої хвороби дружиною Анжелікою. Поєднання різних матеріалів у творі згодом стане однією з провідних ознак постмодерністської пластики, а для Архипенка це, як колись прийом конкейв, означало переведення свідомості з реально-натурного плану дійсності у план «реалізації елементарних можливостей позитивно-негативних відносин» (L. Moholy-Nagy). Останньою скульптурою Архипенка став бронзовий «Цар Соломон» — символічна постать, що завершувала творчий шлях митця — 25 лютого 1964 р. він помер.

Отже, еволюція світового мистецтва XX ст. і, в його контексті, еволюція української скульптури тривала під знаком вище згаданих двох головних парадигм, де перша половина століття відточувала змістове наповнення поняття «modern» (англ., сучасний, новий) відповідно до програмних установок модернізму, а друга половина (точніше із середини-кінця 1960-х) окреслювала межі поняття «contemporary» (англ., сучасний, теперішній) згідно зі світоглядними моделями постмодернізму. Загальна спрямованість мистецтва XX ст. на адекватність вимогам часу, що постійно змінюються і модифікуються, закріплює у мистецтвознавстві також інше поняття, обране Г. Розенбергом для назви книги «Традиція новизни»[45], де він виклав точку зору колег-однодумців (ми приєднуємось до їхнього числа) стосовно еволюції мистецтва, згідно з якою у культурі впродовж століть існує поняття «modern», означаючи явища, що не вкладалися у сталі світоглядні моделі, проте надавали могутнього імпульсу інноваційним енергіям змін. Думку Розенберга поділяє і Г. Рід, цитуючи його в монографії «A Concise History of Modern Sculpture»[46] і охоплюючи поняттям «modern» творчість багатьох митців, що брали участь у «художній революції» межі XIX—XX ст., наприклад: Пікассо, Гонзалеса, Бранкузі, Мура, Архипенка та ін., до середини XX ст., коли з'явилися ознаки культури постмодернізму. Відомий французький культуролог і філософ Ф. Шварц у 1970—1980-х рр. продовжує доводити правильність зазначеної

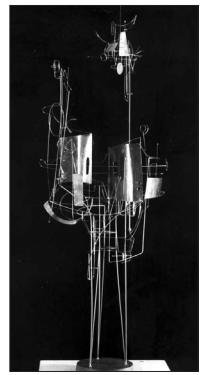
Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 227

тези на прикладі історико-типологічних порівнянь явищ культури сучасної Європи з Грецією періоду кризи полісної системи (II—I ст. до н. е.), підкреслюючи зокрема, що поняття постмодернізму так само було відомо давнім грекам, як і нам тепер, адже «повторюються не історичні факти, а психологічні й соціальні умови, на які індивід примушений реагувати»[47]. Тому поняття «modern», що увійшло до мистецтвознавства з легкої руки Ш. Бодлера, чия інтуїція передчула «лінійно-часовий» вектор подальшого розвою мистецтва, не належить виключно XX ст., а є наслідком сформованої упродовж історії культури явища «традиції новизни». Лише за сто останніх років традиція ця змінювала обличчя тричі, виникаючи в образі модерністських, постмодерністських та пост-постмодерністських творів. Модерністська ідея, маніфестована А. Бретоном, згідно з якою авангардне мистецтво не є у класичному розумінні мистецтвом, але виключно формою свідомості, шліфувалася впродовж XX ст., допоки постмодерніст Дж. Кошут не протиставив неоавангардний поза-філософський світ ідей «непрацездатній» традиційній філософії, реформуючи вербально-концептуальний корелят сучасного (contemporary) мистецтва. Та вже «пост-постмодерністська» культура, що базується на інтерактивних версіях «сучасного», коректує традицію новизни, стимулюючи, зокрема, науково-фахову думку у напрямі витлумачення зняття часової дихотомії мистецтва і культури у вимірах новітньої теорії ноосфери, початки якої були розроблені ще В. Вернадським, або у вимірах т. зв. синергетичного системного підходу.

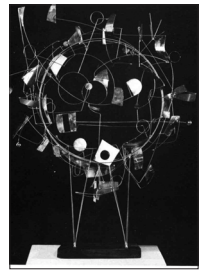
Відтак, як би не називалася чергова часова конструкція, що нею керуватимуться митці наступних періодів, ми не маємо права казати щось на кшталт «скульптура як вид мистецтва вичерпала себе — вона зникла зі сцени історії та мистецтва, а класичне формотворення взагалі давно поховане сучасністю»... На жаль подібні звинувачення доводилося чути від молодих недалекоглядних українських критиків, зокрема, під час проведення Всеукраїнської Триєнале 2002 р., коли історія знову розігрувала сценарій початку XX ст., реанімуючи гасла апостолів радикальних новацій, котрі століття тому проголошували смерть театру, пропонуючи спалити Лувр. Мабуть, сьогодні прийшов час робити висновки з уроків історії.

«Новаторство, в кінцевому підсумку, — справедливо зауважує Н. Буруковська, — виправдовує традицію, бо кожне нове досягнення усвідомлюється лише у порівнянні з високими її зразками та набутками, підтверджуючи тим самим життєздатність і плодотворність зв'язку поколінь»[48].

Зважаючи на ці підстави, розвиток української скульптури XX століття вбачається нами цілісним явищем, попри його штучні розподіли на різні стилістичні чи програмні установки, попри його розподіл на материкове мистецтво та мистецтво діаспори. Українська скульптура складає єдиний культурологічний феномен, еволюція якого тривала і продовжує тривати у неподільній єдності із



К. Мелонадіс.
Кінетична конструкція. 1965. Хромонікелева сталь. Збірка Мервіна Айзенстайна. Чикаго. США

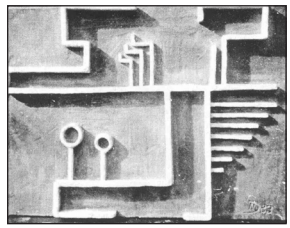


К. Мелонадіс.
Еліпсоїд. (у статичному положенні). Хромонікелева сталь. Збірка Goshen College Art Gallery

Skulptura-2.qxp 17.12.2007 16:54 Page 228



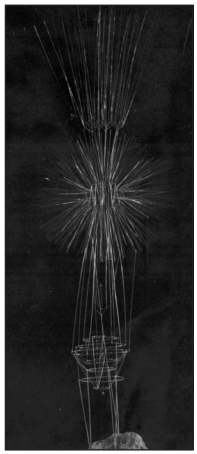
1



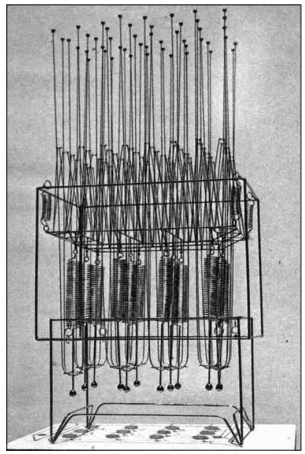
2



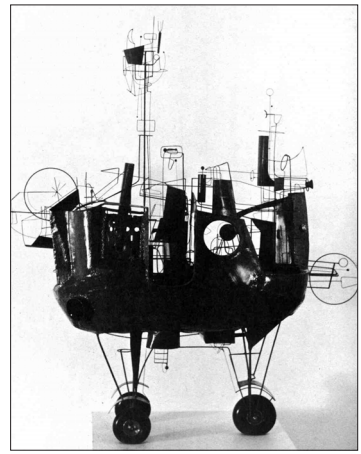
3



4



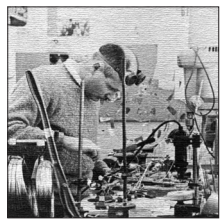
5



6



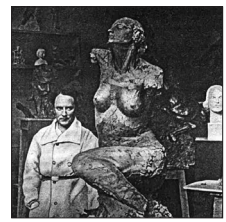
7



8



9



10

1. **О. Архипенко.** *Горизонтальна фігура. 1957. Бронза.*
2. **М. Дзиндра.** *Рельєф «Ребус» 1982.*
3. **А. Павлось.** *Повстанці. Гіпс. З колекції Української мистецької студії у Філадельфії.*
4. **К. Мілонадіс.** *Місячний ліхтар. 1966. Хромонікелевий дріт.*
5. **К. Мілонадіс** *Партенон. Хромон. Сталь.*
6. **К. Мілонадіс.** *Ark Revisited. Хромон. Сталь.*
7. *К. Мілонадіс під час праці над «Місячним ліхтарем».*
8. *К. Мілонадіс у майстерні. Чикаго.*
9. *Л. Молодожанин (Леомол) і генерал Д. Айзенхауер у майстерні скульптора в Гетесбурзі (США) у травні 1965. Архів С. Гординського.*
10. *С. Литвиненко в робітні у Львові. 1933.*

Pislamova.qxp 12.12.2007 16:50 Page 229

ПІСЛЯМОВА

Шляхи становлення і загальна еволюція української скульптури упродовж XX століття були надзвичайно складними. Проте всупереч усіляким перепонам та нелюдським умовам, за яких процес формування і подальшого розвитку національної школи пластики ні на мить не зупинявся, натомість продовжував, змінюючи компромісні форми власного існування, затверджуватися, — українська скульптура змогла визначити головні етнонаціональні пріоритети свого буття (зокрема: романтизоване світосприйняття, акцентована духовність змістових структур і декоративізм їхнього формовиявлення, особлива роль фігуративізму тощо[1]) і заявити про себе як про унікальне культурно-мистецьке явище у контексті світового культуротворчого просторо-часу, проявляючи у численних випадках ті ж закономірності розвитку, що й інонаціональні закордонні європейські версії. Саме такі чинники сприяли затвердженню в Україні другої половини XX століття стилістичного напряму «інформель» або пленерів зі скульптури, а на початку століття — різноманітних авангардно-модерністських напрямів. Реальність таких процесів можна перевіряти, порівнюючи тенденції розвитку української скульптури з її вільним ідеологічно незаангажованим варіантом скульптури діаспори, що слугувала своєрідним еталоном не викривленої штучно еволюційної лінії розвитку національної пластики.

Магістральний шлях еволюції української скульптури XX століття багато в чому був визначений міцною академічною професійно-освітньою школою, що була засвоєна ще на межі XIX—XX ст. завдяки навчанню наших митців у провідних художніх центрах Європи, принципи якої були надалі органічно адаптовані відповідно до нюансів етнонаціональної ментальності. Тому на зламі XX—XXI ст. залишається актуальною модерністська парадигма творчості, позаяк поглиблена вона суто національною якістю знаходження у будь-якій «чистій» формі духовно-метафізичного змісту; а це вже було колись визнане специфічною особливістю мислення українських митців — тобто «візантизмом» (Г. Аполлінер, У. Боччіоні), і завадило на початку століття найбільш радикальним авангардистам Заходу сприймати наших митців абсолютними новаторами. Крім того, пластична свідомість українських скульпторів наполегливо виявляла и продовжувала зберігати глибокий зв'язок із гегельянською філософською традицією, на практиці підтверджуючи слова Г. Гегеля про натурфілософську особливість, де «атом насправді сам є виявленням думки, відповідно розуміння матерії, складеної із атомів, є метафізичним її осягненням»[2].

Як з'ясувалося у ході історичного буття національної скульптури, для українських скульпторів творчі пошуки завжди мали сенс, якщо пластичні експерименти адекватно втілювали їхні духовно-філософські прагнення. Україна мала власну потужну базу філософської думки, відшліфовану в історичних буревіях європейської культури. Але займаючи маргінальне геокультурне положення між Сходом та Заходом, тут формувалось багато синкретичних моделей герменевтики філософської істини, де давньосхідна мудрість грала значну роль. Тому не дивно, що в «Теоретичних нотатках» О. Архипенка є багато посилань не лише на західних мислителів, але й на далекосхідних філософів; не дивно, що й

Pislamova.qxp 12.12.2007 16:50 Page 230

П. Холодний-молодший висловився ще відвертіше: «українська духовність є східна, усі важливіші культурні впливи прийшли до нас зі Сходу»[3]. Українські скульптори на початку XX ст. а згодом, з особливим ентузіазмом , після 1985 року, виявили потужний інтерес до японських та китайських культурних традицій, збагачуючи свій професійний досвід глибинами світобачення східних парадигм. Відтак, українська школа скульптури визначила власне кредо приблизно у таких межах: для творчих медитацій, врешті-решт, не має значення ані сюжет (мотив чи настрій), ані форма; вони безплідні, якщо не об'єднані й не синтезовані у єдиному горнилі філософії пластичної форми, де процес формоутворення відбувається за законом «внутрішньої необхідності», за давніми імперативами ентелехії і калокагатії. (Д. Чижевський, характеризуючи національний світоглядний тип українця, зауважує: «"Філософія серця" (Юркевич) є характеристична для української думки. [...] До ідеалу гармонії зовнішньої приєднується ідеал гармонії внутрішньої. Ідеал внутрішньої гармонії є найвищим ідеалом етичної свідомості»)[4]. Саме тому форма у професійному високому мистецтві скульптури не повинна залишатися поверховою оболонкою, обмежуючись дизайнерськими функціями, тим паче, якщо ми дійсно прагнемо зберегти і розвинути далі національну школу пластики. Усвідомлення цих законів та повноцінне втілення їх у творчості, базується на глибинних архетипах внутрішньої культури митця, на його інсайтних станах інтуїтивного бачення істини, прагненні самовдосконалення і самопізнання, але завжди — із тверезим усвідомленням духовно-еволюційної вісі історико-культурного розвитку за двома принципами культурної ідентифікації, тобто на рівні власної національності та на «полі-цивілізаційному» (С. Хантінгтон).

Скульптура зламу XX та XXI століть еволюціонує по двох векторах мистецько-естетичного розвитку. Перший вектор — самодостатній і традиційно видовий — продовжує імпульс, заданий від архаїчного часу культури людства, і буде визначати траєкторію скульптури, допоки існує наша культура. У цьому переконують факти історії й культури, а також численні висновки культурологів, що, розглядаючи патерни культурогенезу, доходять спільної думки: «Основа трансфінітності патернів архетипів у тому, що культура із самого початку задає цивілізації антропологічних, гуманістичних вимірів, котрі зберігаються назавжди. ... Архетипи колективного підсвідомого та надсвідомого, що постали за часів сивої давнини, і досі виступають чинниками мистецької креативності»[5]. Другий вектор — відводить ремеслу скульптора допоміжну роль у загально-концептуальному контексті цілісного задуму актуально-експериментального проекту «contemporary art». Витоки такого бачення ролі пластики можна вбачати якщо не в середньовічній естетиці синтезу, засвоєній на свій лад модерном, то, принаймні, в авангардних інтенціях початку XX століття. Втім, значення базового імперативу для повноцінного становлення та подальшого буття скульптури як професійної діяльності митця має саме перший вектор, без його пріоритетного розвитку не можливе функціонування другого вектору. Тому, на наше глибоке переконання, твердження певних, на щастя нечисленних, критиків про смерть скульптури, її неактуальність на зламі століть, «ганебне» для сучасного образотворення існування фігуративізму, тим паче у версії міфологічного формотворення, — є хибним, таким, що не відповідає дійсній ситуації. Більш того, XXI ст. не ставить проблему «сучасності» мистецтва, скульптури зокрема, як іманентного феномену лінійного часу, оскільки знецінюється герменевтична дихотомія «минуле-сучасне» в аналізі будь-яких систем гуманітарних та точних наук. При вирішені окремих дисциплінарних питань перед фахівцями постають вимоги самовизначення наукових проблем у загальних координатах глобально-комплексного культурного простору. Мистецький процес також знаходить і затверджує себе у всеохоплюючому комплексі розвитку культури й мистецтва від праісторичних часів, вільно оперуючи будь якими мовними кодами

Pislamova.qxp 12.12.2007 16:50 Page 231

різних історичних періодів. Для скульптури та її аналізу на нових засадах зміна парадигми на позачасову, з урахуванням прозорої багатошаровості історико-культурних, духовно-матеріальних планів, обертається тим, що актуальним стає зовсім не кількість стилістичних кодів і мистецьких засобів вираження, які використовує у скульптурі митець, тим паче, не пріоритетність об'єктно-концептуального проекту, що йде від 10—20-х рр. XX ст., над традиційною системою творення пластичного образу — все це було вичерпано постмодерністською фазою мистецтва на Заході ще на початку 1990-х р. В умовах сучасного формування поліцивілізаційної культури для кожної нації, держави стає актуальною не лише професійна, але і суспільна позиція митців. Зокрема, наскільки вільно художник, скульптор в нашому випадку, володіє абсолютно повним баченням картини світу і грамотно опанованим знанням історії світової культури і мистецтва, а, отже, як він поєднує різночасові і різностильові версії пластичного мислення в тому чи іншому матеріалі, але головне: чи спрямовані зусилля автора на затвердження загально-гуманістичного ідеалу чи креативного образу на правах, за висловом С. Б. Кримського, «екзістенційного крещендо» етнонаціональної ментальності. Актуальність такого імперативу розвитку сучасної скульптори стає очевидною у світлі синергетичних координат оцінки еволюції культури, де фіксується загрозливе відставання моральних парадигм від рівня технологій: «Стає зрозумілим, що шлях технологічної цивілізації, яким людство впевнено крокувало останні чотири століття, скінчився, і що з такими стереотипами масової свідомості нам просто не вижити. Неважко усвідомити, що у XXI столітті від багатьох звичних речей ми змушені будемо відмовитися, як у сфері технології, так і в царині ідеології, моралі, базових уявлень про людину. Скоріше за все, XXI століття увійде в історію початком доби Великої Відмови», і розумінням того, що «гонитва за локальним виграшем, який пропонується фахівцями у конкретних галузях, обертається глобальним програшем, за який прийдеться платити усім»[6].

Розглянута в останньому розділі особливість протистояння в українській скульптурі двох часових конструкцій «modern» і «contemporary» залишається актуальною і на зламі XX—XXI ст. Нагадаємо, що версія «сучасного і нового мистецтва» («modern») трактувалася митцями першої половини XX у рамках пошуку чистих (відсторонених від натурного емпіризму) формотворчих моделей образотворення, при цьому відчуття елітарності мистецької діяльності як форми свідомості тут існувало поряд зі збереженням принципів образної основи мистецтва, хоча розмивалося на периферії, тобто передньому краї авангардних експериментувань. Друга версія «сучасного мистецтва» («contemporary») вступає у свої права у другій половині XX ст., остаточно відмовляючи образним засадам твору, традиційним технікам, видам, жанрам, тобто усьому, що пов'язане із ренесансною традицією творчості митця, і, натомість, пропонує концептуальний проект, потужний наративний комплекс знакових елементів. Якщо ж скульптура і використовується у подібних проектах, то вона є виключеною із власного природного контексту функціонування, як і будь-яка річ у проектах ready-made або environment art. Скажімо, в проекті В. Сидоренка «Аутентифікація», демонстрованому у київській галереї «Лавра» (лютий 2006 р.), фігуративна скульптура використовується лише як тиражоване гіпсове кліше, вона не є самоцінним елементом, а належить до поліморфної тканини і структури всього концептуально вибудованого проекту. Вторгнення таких проектів у мистецьке життя України засвідчує закономірність розгортання дещо іншого сценарію оздоровлення стану сучасної пластики, який, свого часу, проходила британська скульптура (в її консервативне лоно запала ідея створення «нових об'єктів» групою «нових британських скульпторів», до якої входили наприкінці 1970-х Е. Еллінгтон, Р. Уентворс та Е. Байнбрідж, що, фактично, продовжували естетику і світогляд Б. Вудроува та Т. Крага[7]). З точки зору самодостатнього розвитку української пластики, подібні

Pislamova.qxp 12.12.2007 16:50 Page 232

проекти лише апріорно розширюють пластичну свідомість і «перепроблематизують» мету, завдання та формотворчі засоби втілення пластичної ідеї у життя, однак, при цьому, вони аж ніяк не заперечують існування скульптури як окремого виду образотворення тепер і в майбутньому. Т. Хесс, незмінний, упродовж 1946—1972 рр., редактор журналу «Art News», полемізуючи із апологетами маргінальних видів мистецтва, які хоронили традиційні скульптуру і живопис, влучно зазначив, що казку про нове плаття короля можна почути кожного разу, коли з'являється черговий найсучасніший рух у мистецтві, де проект здійснюється інтелектуально-понятійним інструментарієм замість образного втілення творчої програми[8]. Тобто виникає ситуація, коли «дематеріалізоване» (або редуковане, профановане, розтиражоване) мистецтво як елітарна професійна діяльність митця більше не існує, але воно декларує себе через критиків, мас-медіа, фіксуючи себе як подію в історії мистецтва. Прихильник абстрактного експресіонізму американський критик Г. Розенберг слушно підкреслює наявність конфлікту між оком і свідомістю у мистецтві останньої фази модернізму (що вже входило у стадію постмодернізму), конфлікту між тим, що бачить глядач і тим, що тлумачить критик — ця ситуація залишається актуальною дотепер: «Теперішня художня критика перевернула стару послідовність: замість виведення принципів з того, що вона бачить, вона вчить око «бачити» принципи. Незалежно від того, наскільки живопис і скульптура звільнилися від сюжету, вони залишаються суттєвим сюжетом для самосвідомої історії мистецтва, адже саме мистецтво більш не існувало б без цього непомітного змісту».[9] Цей же критик у збірнику статей «The Sociology of Art and Literature», поряд з іншими авторами колективної монографії — Н. Флігелем, М. Елкоффом, Б. Розернбергом, наголошує на тому, що успіх і масове прийняття «революції» поп-арту, як початку нового циклу в еволюції мистецтва, стали можливими завдяки талановитій діяльності двох-трьох колекціонерів та менеджерів, які довели суспільству самоцінність принципу новизни у мистецтві і комерція підхопила його, жадаючи сенсацій та епатажу[10]. Тобто, якщо на зорі затвердження «modern art», новації протистояли академічному уніформізму, то з появою «contemprorary art» актуально-експериментальної спрямованості, кожний наступний рух, течія, напрям боровся із сучасниками за позиції лідера в арт-бізнесі. Інтуїтивно Бодлер правильно відчув прагнення мистецтва усього XX ст., особливо авангарду, постійно відповідати вимогам часу (не випадково молодий А. Луначарський убачав в авангарді синтез сучасних йому ідей соціалізму із модернізмом). Фактично, термін Бодлера modern спрогнозував прагнення авангардних митців бути сучаснішими, ніж їхні попередники. Тому не дивно, що фанатичний заклик радикальних авангардистів, який відтворював відоме гасло Дюранті й Озанфана «Чи не прийшов час спалити Лувр?», наприкінці XX ст. знову набрав сили. Поряд із вироком книжковій графіці, котра, мовляв, приречена в добу пост-Гутенберга, виголошували анафему й скульптурі, особливо лайливо клеймуючи фігуративну пластику. Проте історія образотворчих мистецтв продовжує свій рух, вражаючи сучасників талановитими витворами мистецтва, скульптури в тому числі. Наразі слід пам'ятати — першим стилістичним напрямом, що акумулював вимоги відповідності часу світоглядними та формальними засадами образотворення, був модерн, який міцно корелював із попереднім — символізмом. Митці, що поділяли філософсько-естетичні засади згаданих напрямів, часто відчували себе пророками майбутнього, як паризькі «набіти» (це згодом засвоїли авангардні українські кубофутуристи), або ж першими проходниками-новаторами, як геній-винахідник Архипенко.

У 1900-ті роки в української скульптурі, як і в інших видах мистецтва, йшла зміна світоглядних та культурно-мистецьких координат буття. Позитивізм ренесансних, просторово-перспективних принципів мистецького вислову відступав, точніше, переструктуровувався, перед самоцінним формальним декоративно-умовним, композиційно-просторовим висловом

Pislamova.qxp 12.12.2007 16:50 Page 232

Новітнього часу. Затверджувався, здебільшого толерантно, модерністський образ мислення. На його формування суттєво впливав орієнталізм (досить пригадати східну красуню композиції «Жінка із дзеркалом» 30-х рр. О. Лятуринської зі Львівської галереї мистецтв, де пластика об'ємів поєднана із буквальною графікою — деталі прорисовані, інші намічені ледь помітним рельєфом). Таким чином, беручи за приклад українську скульптуру, ми не можемо твердити, що модерн (а також імпресіонізм) завершував світогляд Нового часу і мистецькі програми XIX ст. Він мав хронологічні і стилістико-типологічні пролонговані форми існування, трансформуючись у модерністську модель образотворення. Тому логічно виправданим сприймається у колекції Львівської галереї мистецтв типове для західноукраїнської скульптури 30-х композиційне рішення Г. Гліценштейна «Портрету невідомої» у дусі імпресіонізму М. Россо. Підґрунтям пошуків чистої форми слугували як наукові відкриття, що вели свідомість людини у нескінченність структурних ділень Всесвіту, так і численні філософсько-метафізичні теорії, доктрини тощо. Сукупність цих чинників призвела до актуалізації ідеї загально-мистецького синтезу, тобто синтезу переструктурованої ренесансної парадигми, яка позбавилась антропоцентризму, поєднавшись із біокосмізмом мислення, що веде генезу з архаїчних часів. Тому Архипенко, створюючи «сучасне» мистецтво, апелює до традиційних культур, археологічних пам'яток та, водночас, міркує про наднове винахідництво пластичних структур одвічного гуманістичного сенсу, використовуючи античні та інші цитати у модернізованому вигляді, завжди пам'ятаючи про «космічний динамізм» творів[11].

Символізм і модерн, що переплiталися з реліктами неоімпресіонізму в західноукраїнській скульптурі аж до 40-х років XX ст., а в східноукраїнській корелювали з мистецтвом агітпропу, спрямовували розвої модерністської парадигми виключно у світ ейдосів: духовно-християнський або філософсько-ідеалістичний вектор еволюції, де концепція людини тлумачилася крізь гармонію з природою, крізь глибини Всесвіту з його таємничим призначенням. Космополітичні мрії авангардистів після Жовтневих подій помилково нашарувалися на ідеї державно-тоталітарного міфу, який прийняли за втілення мистецьких утопій. Скульптура Л. Дрекслєр є яскравим підтвердженням тому, що модерн існував як суто духовно-ідеалістичне мистецтво. Її «Психея», медитативна «Ларго» втілювали музику у скульптурну масу, трансформуючи ренесансну традицію, так само й Архипенко прагнув відчути звучання музики від гармонійного поєднання прийомів формотворення з давнім принципом калокагатії. Музику революції намагався втілити у конструктивістсько-кубістичних пам'ятниках І. Кавалеріdзе. Декоративність, умовність моделювання, відступ від реалістичного веризму форм пластики спрямовує скульптуру до місткого сенсу символічного значення. Та поступово, як свідчить Г. Рід, символ поступається місцем концепту (тому мають рацію ті фахівці, що ведуть генезу постмодернізму від 1920-х р). Метафізичне прагнення єдності музики і кольору, контурних ритмів примхливих абрисів, — усе це раціоналізувалося ще в ідеї оптофонічного піаніно Баранова-Россіне, яке він опрацьовував від 1914 р. (нині, відтворене його сином, воно зберігається у Парижі, у музеї сучасного мистецтва ім. Ж. Помпіду). Образність замінюється раціональним проектом, конструюванням, асоціаційно-рефлексивним рядом понять. Першими ластівками цих процесів були, зокрема, об'ємно-просторові макети-конструкції 1917—1918 р. О. Екстер, подібні до мерц-бау К. Швітерса, або скульптури «Симфонія» та «Політехнічна» В. Баранова-Россіне. Образ у таких творах мав знаково-наративний характер, він проговорювався із філософськими посилками на поняття. Поступово мистецтво зрощувалося з дизайном, промисловістю, і Єрмилов уже не в Парижі, а в Харкові мріяв про те, щоб його пікторельєфи, виконані сучасною технікою із сучасних матеріалів, прикрашали сучасні інтер'єри комун та громадських закладів... Слід наголосити, що такі авангардні пошуки

Pislamova.qxp 12.12.2007 16:50 Page 234

українців виходили з-під егіди поняття «modern» і вступали до царини «contemporary». Наприклад, «летатліни» В. Татліна, що перегукувались із «футуристськими аеропітурами» Прамполіні і Бенедетто, які (за свідоцтвом Ф. Темпесті) влаштовували гучні виставки у Мілані 1929, 1931, а 1932 р. — на венеціанському бієннале, де поряд із аероживописом демонструвалися італійські аероскульптури. (Нові теми і пластичні нюанси їхнього вираження торкнулися усіх національних шкіл скульптури. У Західній Україні, наприклад, до теми авіації були причетні численні пластики, навіть майстер сакральної скульптури Черешньовський, а також Райхерт-Тодт, і ті невідомі митці, що виконували конкурсні призи-нагороди кращому авіатору змагань, щоправда, розробка естетичних програм творів у таких випадках існувала на рівні суто модерністських пошуків, без авангардного радикалізму).

Процес модернізації української скульптури (а він відбувався досить неквапно) призупинився саме перед наступом соцреалістичної естетики. Вірогідно тоді, у 1920-х роках, модерністський імпульс оновлення себе вичерпав, виникла потреба усвідомити напрацьоване і закріпити пластичні здобутки, повертаючись до традиційної образності мистецтва і адаптуючи попередній досвід на рівні «цитатних прийомів» (як це зробив Б. Яковлєв у «Жіночому портреті» 1927 р., синтезуючи ренесансну традицію моделювання із кубо-футуристським акцентом, динамізуючим образне і пластичне звучання твору). Але з часом з'ясувалося, що ренесансна традиція штучно кристалізується у вигляді кліше державного мистецтва-міфу. Цей міф культивував римсько-східні моделі, котрі підносили лідера над натовпом, узагальнюючи особистість пересічних громадян до дидактичної формули. Особистість ставала безликою в нестримному ідейному пафосі будівництва комуністичного майбутнього. Світова громадськість дуже чітко розуміла трагедію радянської людини, чинники якої ховалися не лише в «омасовленні» свідомості (К. Г. Юнг), а й у войовничому атеїзмі, відмові від християнської етики, в наслідок чого, за виразом Т. С. Еліота «якщо ви не бажаєте шанувати Бога (а Він є ревнивий Бог), ви будете вимушені шанувати Гітлера чи Сталіна»[12]. Нормативні критерії єдиного «творчого» методу соціалістичного реалізму остаточно були затверджені в мистецтві України Першим з'їздом радянських художників України 1938 р. Їх штучне впровадження на терені Західної України, припинилося у роки Другої світової війни, щоб з новою силою розгорнутися у середині 40-х. У Східній Україні від середини 30-х рр. провідною темою ідеологічно заангажованої скульптури стає «радянський народ, радянська людина — будівник нового життя, творець, полум'яний патріот соціалістичної Вітчизни»[13]. Партійно-ідеологічна «єдина лінія» контролю за мистецтвом не заохочувала до розвою у скульптурі авторського розуміння поняття «сучасного мистецького стилю», уникаючи навіть станкових камерних, а тим паче лірико-інтимних форм, пов'язаних із індивідуалістичним мисленням митця і героя його твору. Оскільки держава відмовила митцю у праві на індивідуально-свідому творчість, скульптура поступово опиняється у полоні регресивних тенденцій — змістовно порожнього натуралізму, тиражування сталих ідейно-композиційних кліше, що відповідали параметрам маскультури. Марксистська теза про пролетарське суспільство, де немає класових конфліктів, призводить на ґрунті пластики до безпроблемних гіпертрофовано оптимістичних і однозначних дидактико-декларативних образних схем. Тиражна паркова скульптура гіпнотизувала масову свідомість ідейними зразками патріотизму. Ідеологами більшовизму обговорювалися навіть такі питання, як відображення у мистецтві ідейної переваги радянського спорту, радянського материнства й дитинства. Через це, поряд із державними лідерами, в скульптурі з'явилися постаті туристок, піонерів, вожатих, матерів із дітьми, копії греко-римських атлетів, героїв, впроваджуваних ленінським планом монументальної пропаганди на засадах виховання «високої ідейності», «загальної культури» мас тоталітарного суспільства.

Pislamova.qxp 12.12.2007 16:50 Page 235

Скульптура доби «відлиги» з приходом молодої генерації митців — т. зв. «шестидесятників» — визначається пошуками «*сучасного стилю*» (веде генезу від пореволюційних часів; у зазначений період здійснюється на більш широкому тлі: не лише при опрацюванні сучасно-нових пластичних структур, але при адаптації елементів етнотрадиційної творчості українського народу), неопримітивістських пошуків та світового модерністського доробку, насичуючи скульптуру кольором, орнаментикою, рельєфними й просторовими вставками. Такі процеси сприяли відродженню високопрофесійної культури пластичного мислення. Як наслідок: в українській скульптурі 60-х натуралізм пластики й літературна описовість поступаються місцем потужному сплеску декоративізму та алегорично-символічним образним структурам, що було, з-посеред низки чинників, пов'язане з реабілітацією офіційною естетикою наприкінці 50-х рр. (після тривалих дискусій) декоративності у професійному мистецтві як рівнозначного елементу образно-художньої структури твору. В контексті тоталітарної ідеології «сучасний стиль» поступово набув рис образної редукції, поверхового схематизму декоративного екзерсису. Це особливо було помітно у типізованих творах офіційного рангу, які виконувалися методом «широкого узагальнення», після чого образ втрачав будь які індивідуально-емоційні інтонації, вироджуючись у порожню схему-кліше (формально генеза «методу широкого узагальнення» належить добі конструктивізму, але сутність його втратила авангардну мотивацію). Дискусії 60-х років у мистецтві не були марними: наступні 70-ті увійшли до історії як «тихе» мистецтво героїв, «що розмірковують». В українській скульптурі явище протрималося до середини 80-х (досить пригадати «Студента» В. Ярича або «А. Ахматову» В. Протаса, експоновані на Молодіжній виставці у московському Манежі 1987 р. — на них звернули увагу, називаючи показовим свідоцтвом глибоких багатообіцяючих змін у психології творчості українських митців, московські критики В. Погодін та О. Якимович, згадуючи їх на обговоренні поряд із «Сумом Клеопатри» А. Савадова, Г. Сенченко). Від середини 1980-х р. розпочинається новий рух до концептуального проекту об'єктного мистецтва. Такий же процес закономірно проходила європейська скульптура після 1950-х рр., коли повоєнну реставрацію ренесансних схем остаточно змінює інформель в дусі Баухауза чи американського абстрактного експресіонізму, що згодом трансформвуались у безліч напрямів — від акумуляцій і реді-мейд до біоморфних абстракцій або кінетичних структур. Інсталяції, які робив у пострадянській Україні наприкінці 1980-х років П. Старух зі Львова, або новий реалізм об'єктів харків'янина Рідного в дусі нового реалізму, а в Києві — інсталяції групи «39,2°», зокрема об'єкти В. Архипова, що продовжили «відлигову» традицію нонконформізму О. Орябинського; і, врешті-решт, концептуальна акція групи скульпторів, що влаштували проект-перформанс «Азбука» — увесь цей складний комплекс подій і мистецьких явищ не просто затверджував новий щабель пластичної свідомості, і не просто переводив стрілки національної скульптури в бік постмодерністського «contemporary art», але завершував становлення сугестивного мислення в матеріалі, надаючи можливість сприймати фігуративну пластику не з позитивістсько-матеріалістичних позицій, а з метафізично-філософських парадигм. Відтак розширення культурно-мистецької установки творчості відкривало митцям шляхи до трансцендентних вимірів.

Від середини 1990-х р., паралельно з актуально-експериментальним напрямом формотворення, у мистецтві і скульптурі затверджується новий цикл; і розпочинається він якісно новим поверненням до фігуративності, до образу (певною мірою стимулом тому був комерційній попит на твори радянської доби і дизайнерську пластику в дусі модерну, спричинене активним будівництвом приватних маєтків, офісів, інтер'єри яких рясно прикрашаються скульптурою різних історико-культурних напрямів). Негативні явища від

Pislamova.qxp 12.12.2007 16:50 Page 236

посилення наративно-розвинутого концепту у творчих програмах скульпторів виявляють себе через появу на арт-ринку великої кількості дизайнерсько-поверхової пластики сувенірного й кічового характеру. Маскультура знижує змістовий сенс офісної пластики до рівня логотипу, пікантності плейбою. Такі твори, розважаючи замовника, втішаючи його зір, інстинкти, потураючи відчуттю фізичної комфортності, не здатні впливати на духовні орієнтири особистості (щоправда, твори іноді програмно уникають будь якого діалогу, обмежуючись існуванням «речі у собі», але не маючи за поверхнею форми жодної ідеї). Подібні пластичні екзерсиси, порожній дизайнерський стайлінг у скульптурі знецінює її завдання і функції як виду образотворчого мистецтва, збіднюючи етнонаціональну культуру, оскільки відкидаються такі суто типові для українства якості, як кардіоцентризм, прагнення духовного вдосконалення, катарсису на особистісному та загальнонаціональному рівні.В цілому, в Україні лише наприкінці століття — від середини 1990-х р. — у творчості професійних скульпторів остаточно адаптувались елементи постмодерністської свідомості, природно розчиняючись у комплексному досвіді культуротворчих інтенцій (свідченням тому були Всеукраїнські Триєнале скульптури *1999, *2002, *2005 років).

Особливість української скульптури полягала в тому, що саме в Україні радянської доби митці цієї галузі зазнали найжорсткішого пресингу партійно-ідеологічного контролю. Тому українська скульптура кінця XX століття потрапила у довготривалу важку кризу, не спроможна наздогнати малярство і графіку, що гучно заявили про власне модернізоване оновлення ще у 80-х.

Та як би там не було, але затвердження постмодернізму загострює проблему зняття професійних кордонів мистецької діяльності, відтак скульптурою, головним чином проектами, починає займатися суттєва частина живописців і талановитих аматорів, що не мають фахової освіти. Скажімо, успішним виступам П. Старуха зі Львова чи В. Гутирі з Донеччини на виставках «Єдність» 1991 р. або перших Триєнале зовсім не заважала відсутність базової мистецької освіти, що за радянських часів було б неможливим, якщо тільки скульптор не належав до сфери народної творчості. Їхні твори й проекти не поступалися, а іноді й домінували за больовим напруженням, актуальністю ідеї та форми серед скульптур українців діаспори, як то сталося на київській виставці «Єдність» у Національному художньому музеї України. Зокрема, композиція Л. Риби з Великобританії «Тягар моєї душі», що вкладалася в модерністську концепцію пластичного вислову, посилену екзістенційно-відвертою постмодерністською самоіронією, все таки не мала того потужно-відчайдушного прагнення свободи, істини та відчуття генетичної причетності до трагічної долі нації, яке демонстрували у своїх творах згадувані два митці. Втім, для професійної скульптури розмивання її елітарних кордонів набуває загрозливого характеру, і не лише з точки зору втрати високотехнічного досвіду формотворення, але й з боку розуміння тонкого взаємозв'язку адекватно втіленого у матеріал поліморфного символу із трансцендентною ідеєю, духовно-повноцінним образом і культурологічною багатовимірністю мистецької структури твору, що їх арт-бізнес піддав брутальній редукції, запевняючи широкого глядача, як скажімо, С. Поярков (бронзова композиція «До зірок» синтезує бегемота з літаком)[14], що одновимірні екзерсиси фантазій є «істинним» прозрінням геніального духу митця. Взагалі, втілення в скульптурі загубленості в естетичному просторі сучасних фланерів-граків й фланірш (З. Бауман, В. Беньямін) загрожує пластиці саморуйнацією, оскільки висока мета скульптури несумісна з «вихолощеним поглядом кастрата» (Д. Кларк), що навідується до коммодифікованих гіперсексуалізованих міських арен як місць не-зустрічей (З. Бауман)[15]. Тут важливо також пам'ятати, що скульптура за видовою специфікою не може, не принижуючи себе, втілювати багатьох речей, дозволених у графіці та малярстві: від морально-принизливих

Pislamova.qxp 12.12.2007 16:50 Page 237

ідей до фізіологічного смакування особливостей статевих ознак тіла (модні на сьогодні в субкультурних колах бронзові чи мармурові чоловічі та жіночі статеві органи не є високою скульптурою, це скоріше курйоз, ознака культурної деградації скульптора або, в кращому випадку, виклик ідеологічно заангажованим творам надто політизованих авторів). Так, зображення гомеричного сміху в європейської скульптурі середньовіччя, альтернативного позачасовій посмішці грецьких куросів, слугувало ознакою внутрішньої порожнечі людини, адже націленість скульптури на вічність не дозволяла розмінювати її мову на несуттєві прояви людської натури, натомість завжди цінувалася «розумна радість» філософів, або стани душі, що допомагали людині піднятися до трансцендентних сфер абсолютної істини: за Платоном, Благо можна побачити лише очами душі. Те ж стосується й проблеми еротики у скульптурі: язичницькі зображення фалосів, або йоні чи актів спрямовували думку людини до космічних креативних сил природи, де бог — скульптор-деміург. Адже ще Ямвліх писав, що пристрасті руйнують гармонію тіла і душі: «Звертаючись же до окремих прикладів, ми стверджуємо, що установка фалів є певним умовним знаком дітородної сили, і вважаємо, що тим самим ця сила спонукається до творення становлення космосу. [...] у невимовних символах, що не мають образу, зберігається в образах і закарбовується у зображеннях те, що перевищує будь-яке зображення, і все вершиться за допомогою єдиної божественної причини, яка настільки далека від пристрастей, що навіть мова про неї не може торкнутися останніх»[16]. Сенс сказаного не підвладний часу і є актуальним дотепер, особливо в ситуації, коли українські митці студіюють пріапічний аспект фрейдистських сюжетів, навчаючись бачити за фізіологічними подробицями людської анатомії космічні енергії творення (цей філософський шлях осмислення законів природи проходять, зокрема Ю. Багаліка — «Марення закоханого», А. Кущ — «Дивія»).

У 1970-х роках питання розмиву професійних кордонів вирішували західні та американські критики, намагаючись з'ясувати чинники дематеріалізації мистецтва, яке на початку 1990-х років відчуло інформаційну перевантаженість у постійних намаганнях декларувати себе адептом високих технологій. Рекогносцировка питання є важливою для усвідомлення буттєвих імперативів української скульптури, адже спокуса вийти за межі образотворчих структур у сферу промислових речей, що стають концептуальними творами мистецтва лише тому, що так вирішив скульптор, стала відчутною у мистецькому просторі країни від зламу 1980–90-х років. Так, у цей час у майстерні киянина О. Косткевича з'являється інсталяція «Плаха» зі встромленими у колоду сокирами; включає до структури творів окремі промислові речі одесит Є. Лелеченко, харків'янин О. Рідний, донеччанин А. Полонік; киянин Ф. Тетянич демонструє в якості об'єкта на Другій республіканській виставці скульптури 1990 р. пень старого дерева із фактурно-живописними шарами текстури, що проглядали у центровій виїмці, названий «Нескінченність творчості»; В. Левестан із Ялти виставляє на Республіканській виставці творів молодих митців, що проходила в київському ДХ 1989 р., два концептуальні об'єкти: «Король дурнів» — брус балки з металевими клепками по боках, та «Без назви» — балка з намотаним сталевим тросом на взірець Тернового вінця; на Івано-Франківській «Імпрезі» 1989 року демонструвалася політично загострена серія «Суб'єкти» М. Яремаки, де образи героїв, ніби дискутуючи з об'єктом Дж. Кошута, виростали із форм стільця чи табурета — кожний на свій лад і колір: «Горбачов», «Футуристичний автопортрет», «Герой», «Національний». Подібні приклади можна було б продовжувати.

Отже, в середині 1970-х років американський естетик Дж. Діккі задався питанням, як відрізнити сучасне мистецтво від не-мистецтва, адже ще дадаїсти офіційно відрікалися від культури й мистецтва, але їхні витвори залишалися у колі досліджень мистецтвознавців. Він у висновках, фактично, повторює тезу М. Дюшана про те, що будь-яка річ, взята із власного

Pislamova.qxp 12.12.2007 16:50 Page 238

реального контексту, стає мистецтвом після того, як на неї вказує митець: «Дана річ є мистецьким твором не тому, що вона має певні якісні риси, але тому, що вона здобула статус всередині світу мистецтва»[17]. Подібні думки висловлювали на початку XX століття К. Швітерс та П. Пікассо, обстоюючи право називати мистецьким витвором навіть власний плювок.

Відтак випливає особливість двох часових конструкцій «modern» і «contemporary», яка полягає у тому, що вони, при своїй полярності, міцно зрощені одна з одною, оскільки «contemporary art» продовжує пошуки авангарду початку XX ст., що були спрямовані на зняття кордонів між мистецтвом та вулицею, митцем і натовпом. «Виробниче мистецтво» 1920-х — це, фактично, прообраз «contemporary art» 1960–1970-х, де технічно зроблена річ протиставлялася традиційно образній картині чи скульптурі. Урбанізм спростовував актуальність гуманістичних позачасових ідеалів, акцент робився на предметності, об'єктності мистецького витвору. Протистояння класичним схемам мислення «сучасного» мистецтва теоретично обґрунтував ще на початку 20-х рр. молодий Е. Панофський (німецький, а з 1935 — американський мистецтвознавець-іконолог). Він визначив семантичне наповнення терміну «modern» як відмову від ренесансної схеми мислення, в першу чергу — від перспективи й веризму реальних форм природи, аргументуючи тим, що ренесансна перспектива також є умовною системою зображення, і вона застаріла стосовно новітніх досягнень науково-технічного прогресу. Свої думки дослідник виголосив спочатку у статтях («Перспектива як «символічна форма» 1924), а згодом у книзі «Ренесанс і ренесанси» 1959 р.[18]

Французький історик мистецтва Р.Клайн, також фахівець із мистецтва доби Ренесансу, на межі 1950–1960-х досліджує зусилля авангарду, спрямовані на відмову від образного відображення певної ідеї та від твору в цілому. Сам автор є прихильником процесу «розвтілення» мистецтва, вважаючи що естетично вартісною є діяльність митця, а не сам мистецький об'єкт, тому твір — відносна цінність, а творчий акт — абсолютна. Така точка зору відкривала доступ у мистецтво екстремістському протистоянню культурі і традиціям людства в цілому. «Modern art» за Р. Клайном «це мистецтво, позбавлене зовнішньої подібності, ідеального взірця, мистецтво, яке існує завжди на межі зникнення, коли воно рухається від пародії до пародії на пародію; мистецтво, яке відрікається від себе так, що підтримує власне існування завдяки матеріалізації протиріч».[19] Фактично, автор визначає принципи молодого постмодернізму як «contemporary art», виправдовуючи цинізм і нігілізм поп-арту, виразно маніфестований К.Ольденбургом, як мистецтво, котре можна палити як сигарету, або яке тхне, мов чоботи, і яке можна відкинути як лайно[20].

Переакцентування мистецьких інтенцій XX ст. з гуманістичних пошуків ідеалів і високих образів на суто формальні взаємозв'язки мистецької діяльності та об'єктів досить докладно розглядали впродовж 50–70-х рр. такі французькі культурологи, як, наприклад, Ж. Баррієр[21], А. Мальро (який з 1959 по 1969 рр. займав пост міністра культури країни)[22], а також Ж. Босс, чий оптимістичний настрій і тепер заслуговує на увагу, оскільки підкріплюється вірою у налагодження єдності культури майбутнього[23]. Взагалі, впродовж 70–80-х рр. XX ст. західно-американські критики, дискутуючи стосовно явищ та наслідків поп-арту, прискіпливо розглядали весь шлях модернізму, розуміючи, що сучасне мистецтво тепер функціонує у наступному постмодерністському періоді[24]. Саме у цей період остаточно розводяться у протилежні сторони поняття «modern» — «contemporary», що раніше співіснували як синоніми. Між тим, упродовж 1970-х у каталогах української діаспори модерністські твори, наприклад, такого скульптора як М. Грицюк, позначалися грифом «contemporary»[25]. М. Мудрак у статті до каталогу зазначала, що «У 60-тих роках знову наголошувано індивідуальне відчуття в протиставленні до «колективного руху» радянського погляду», «велика кількість мистців цікавиться лише розвитком елементів мистецтва, де

Pislamova.qxp 12.12.2007 16:50 Page 239

форма і зміст злютовані в чистій естетичній насолоді «l'art pour l'art»[26]. Тобто на початок постмодерністської фази розвитку мистецтва (від середини 60-х рр.) у мистецтвознавстві Заходу ще не було чітко визначене якісне наповнення понять «modern» і «contemporary». Так, чикагські митці груп «Моноліт» й «Васаг» уважали себе «модерними» і протистояли традиційним нью-йоркським пластикам, хоча, наприклад, пошуки К. Мілонадіса, уже вкладалися у межі «contemporary art»[27]. Згодом розуміння «contemporary» стане сприйматися як мистецтво, де раціонально-концептуальний знак, ретельно продумане конструктивне й змістове наповнення програми твору витиснули образність, спрямованість до ідеалу.

Світова критика все більше схилялася до позитивного тлумачення відмови від традицій. Так, інший французький критик П. Франкастель твердив, що сучасність у мистецтві визначається новим відчуттям простору, швидкістю і науковим розумінням внутрішньої структури матеріальних об'єктів[28]. Стрімкий розвиток науки і техніки XX ст., зокрема авіації, відіграли тут не останню роль. Тому, на його думку, ренесансний світогляд і перспектива не спроможні виявити динаміку часу, дисоціацію матерії та її синтез, людство має новий досвід і потребує нового мистецтва: «Лінеарна перспектива кватроченто не є раціональною системою, що якнайточніше відповідає структурі людської свідомості, ...вона — один із умовних способів вираження, що базується на певному стані техніки, науки, соціальній світобудові даного моменту», і тому необхідно «привести нашу критику у відповідність із працями сучасних учених і художників»[29]. Поступово у західно-американському мистецтвознавстві здійснюється, за виразом Г. Розенберга, «перевизначення мистецтва». Разом з тим, у культурі затверджуються антикультурні вияви у вигляді кітчу, екстремістських випадів проти загальнолюдських цінностей, проти традицій і новизни тощо, адже все, що пов'язано з культурою, історією, за висловом Г. Розенберга, оголошено поліцією, насиллям. Відповідно до філософії Г. Маркузе й тезі про «одновимірну людину», людина як особистість деградує у техногенному суспільстві, тому Маркузе пропонує антисуспільний акт для самореалізації, інакше — «Велику Відмову» від соціального середовища. Ідею поглиблює К. Роджерс, котрий вважає: «якщо окремі індивіди, групи людей і цілі нації не зможуть уявити, придумати і творчо переглянути, як по-новому підійти до ...складних змін, то ми загинемо»[30].

Саме такі процеси виявлення субверсії екстремістського мистецтва досліджував московський фахівець О. Якимович, виокремлюючи активний формуючий період на початку XX ст. у модернізмі, точніше в авангарді, і фіксуючи крайній вираз у постмодерністський фазі як стратегії цинічно-нігілістичної імітації й іміджевої пози митця кінця століття. Свій погляд на парадигми мистецтва XX ст. вчений виклав українській художній громаді під час київських доповідей у Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури (25 квітня 2002) й у Національному художньому музеї України (26 квітня 2002). Зазначена точка зору належить традиції, що вже розроблялась фахівцями у світовому мистецтвознавстві. Досить пригадати, що на межі 60—70-х рр. англійські фахівці доводили зв'язок постмодерністського екстремізму з авангардом початку XX ст. Зокрема, Дж. Пал Ходін, уродженець Чехії, лауреат Венеціанської бієнале 1954 р. за кращу теоретико-критичну працю і член Британського об'єднання естетиків, 1972 р. видрукував книгу «Modern Art and Modern Mind», де негативно оцінив вияви останньої фази модернізму, перетікаючого у постмодернізм, простежуючи редукцію мистецтва від експериментів Пікассо. Він констатує: «Пікассо стоїть на межі мистецтва і не-мистецтва, адже він завзято руйнував перешкоди, відкидаючи усі заборони, почуття відповідальності, свідомості і, передусім, чуття живої традиції, котрі були притаманні нашій культурі»[31].

Апелюючи до відомої тези Пікассо про те, що він створює картини за принципом суми руйнацій, Г. Розенберг так само простежував процес віднімання від мистецтва його

Pislamova.qxp 12.12.2007 16:50 Page 240

складових, задля єднання митця з народом у п'янкому відчутті незалежності від культури-поліцейського. Розенберг довів, що рух усього післявоєнного мистецтва був зворотнім, і від нього не лишилося нічого, окрім фікції митця, його формального бунту[32]. Критик констатує: «Сучасний живопис і скульптура — свого роду кентавр; наполовину мистецькі засоби, на іншу половину — слова. Між тим слова є суттєвим елементом перетворення будь-яких матеріалів (промені світла, мотузки, каміння, ґрунту) на матеріали мистецтва»[33]. Більш того, Розенберг підкреслює, що досить часто твір втрачає навіть вербальний корелят, оскільки митці уникають тривіальності літературної мови і свідомо сповзають у первісний до-культурний вияв знакової інформації в об'єктах[34].

Про це ж говорив згаданий вище Р. Клайн. Він вбачав витоки агресивної атаки митців, що руйнували образотворчу структуру твору, у ранньому авангарді, який відкинув від мистецтва дві його складові — образ і твір — задля відмови від кінцевої мети образотворення і для затвердження творчого акту, як процесу творення[35]. Тоді, у 70-ті, фахівець ще сподівався на оновлюючу позитивність пошуків подолання фетиша традиційних канонів. На точку зору цього вдумливого фахівця вплинули суб'єктивні теорії таких абстракціоністів, що стояли на позиціях неоплатонізму, як В. Кандинський[36] і П. Клеє[37]. Власну експресивно-абстрактну творчість вони виводили з глибин несвідомості, яка еманує метафізичні істини таємного джерела, що живить увесь розвиток життя й творчості. Тому першопочатки форм у вигляді крапки, лінії, кольору є духовною субстанцією, підвладною тим самим загальним законам природи, що й модель або мистецтво. Прагнути потрібно не зображення моделі, але матриці, архетипу[38]. Втім, у спрямованості авангарду до містичних джерел не було чогось новаційного, це лише своєрідно продовжувало програму духовно-метафізичних пошуків модерну. А якщо пригадати зверненість авангарду до кітчу, народного мистецтва, архаїчних, доренесансних зразків культури, то увиразнюється його парадоксальне заперечення базового принципу — бути на передньому краю розвитку наднового мистецтва, адже апелював він саме до традиційних форм.

Сьогодні все більше стає у світі тверезо мислячих культурологів, істориків мистецтва, які розуміють небезпеку тривалого використання лінійно-часових програм у мистецтві, що привело його до заперечення себе й ненависті до тих засобів виразу, якими воно користується (наприклад, поп-арт, руйнуючи традицію і атакуючи образність, використовував рекламу, кітч і при цьому відверто їх зневажав). Нині вже багато фахівців можуть, як колись Ж. Босс, стверджувати: «Той, хто намагається побачити у сучасній кризі мистецтва не лише віддзеркалення нашого суспільства, але й важко триваючий процес народження нової цивілізації... — той збагне високо-месіанську ідею суспільного призначення мистецтва»[39]. Завершення постмодернізму наприкінці 90-х рр. XX ст. на Заході та поява на мистецькому обрії «пост-постмодернізму», ставить перед людством інші проблеми, змінюючи вектор акцентів їхньої герменевтики. Наприклад, професор Московського університету ім. Ломоносова О. П. Левич спростовує фундаментальну тезу культури початку XX ст. про актуальність відповідно до вимог часу «нового-сучасного» мистецтва, аргументуючи застарілістю на сьогодні понять «modern» і «contemporary» через народження нової парадигми: «У теперішніх наукових теоріях питання про природу і властивості часу не ставиться, оскільки час у них — вихідне і невизначене поняття. Змістове обговорення проблем часу стає можливим лише після формулювання наявної його конструкції. Разом із припущенням відкритості нашого Світу та ототожненням плину часу з потоками, відносно яких Світ — відкрита система, численні складні проблеми вивчення часу стають тривіальними. Наприклад, проблеми становлення, незворотності, безперервності... При цьому загострюються інші невирішені проблеми й виникають нові, котрі розв'язувати належить землянам третього

Pislamova.qxp 12.12.2007 16:50 Page 241

тисячоліття»[40]. Тобто герменевтика часу, і, відповідно, часових конструкцій у мистецтві, нині виявляє глибинні взаємозв'язки в їх прозорому вертикально-історичному зрізі процесів становлення і розвитку свідомості та самосвідомості. У цьому сенсі нам дуже імпонує твердження академіка Міжнародної Буркхардтовської академії Швейцарії, нагородженого 1974 р. Паризьким Хрестом Французької академії в галузі мистецтва, природничих та гуманітарних наук, професора Х. Ріці, який наприкінці XX ст. писав: «Культура XX століття — це «горизонтальна культура», що швидко розповзається, подібно до олійної плями. Проте чим вона ширше, тим тонший її шар, і в цій плівці виникають розриви та діри. Внаслідок прискореного поширення культури «в ширину», але не «в глибину», народжуються численні найрізноманітніші спекуляції. Утворюється типовий калейдоскоп художнього, соціального, економічного, психологічного і релігійного сюрреалізму. В подібній системі не залишається ні коріння, ні перспектив. І сама система блокується та зупиняється у розвитку. Сучасна людина переміщується у просторі з шаленою швидкістю, але мандруючи, залишається у власному полоні... Вибір простий і жорсткий: або ми втратимо здоровий глузд і закінчимо життя, або зупинимо балаканину і спробуємо жити повним життям в усіх вимірах Просторо-Часу... Для цього необхідно знов відчути себе часткою Всесвіту...»[41].

Таким чином, XXI ст. ставить проблему «сучасності» мистецтва поза його іманентністю часовим конструкціям, особливо уникаючи «пласко-субстанціонального» (за виразом Т. Орлової) аспекту матеріалістського розуміння, знімаючи культурну дихотомію «минуле-сучасне», «сучасне-майбутнє» і тим знецінюючи параметри понять «modern» і «contemporary» у парадигмальній моделі «відкритого» світу. В такому ракурсі досліджень культурологічних проблем питання про мету і функції інтерактивних видів мистецтва українські філософи пропонують ставити з урахуванням того, що: «В останні роки новим викликом людині стає Інтернет, задуманий як суто технологічний засіб, але який все більше змінює тканину людського буття, істотно спокушаючи його. ...XX століття поставило на людині і людстві стільки експериментів, що саме поняття людського, його границь і проявів зазнало глобальних, «тектонічних» змін. Тут і досвід за назвою Освенцім, і геноцид, і прикладний атеїзм, і ГУЛАГ, і екологічні катастрофи, ідеологічні, психологічні і соціальні маніпуляції, і моральна проблематичність нових медичних технологій»[42]. Українська естетика і мистецтвознавство відгукнулись на зміну парадигм у статтях і монографічних дослідженнях Т. Орлової, О. Петрової, Н. Корнієнко та ін. На їхню думку, мистецтво актуальним є тоді, коли воно викликає естетичні почуття, які не вміщуються виключно у раціональні вербально-понятійні змісти: «Aisthetikos — перцептивна основа естетичних почуттів детермінує модальність форм художньої свідомості, водночас вони трансцендентують поза коло предметно-тілесних рамок життя, досягають щаблів високої духовності. Художня свідомість постає перед митцем у знакових моделях його внутрішнього та зовнішнього досвіду — ідеальних відповідниках мов мистецтв. Оскільки художня творчість є духовно-практичною діяльністю, ці моделі існують у свідомості як деривати реальних мов мистецтв, у котрі втілюється художня творчість. Вони відповідають перцептивній орієнтованості художніх засобів різних видів мистецтв, психо-сенсорним моделям певних сфер художнього відображення, обумовлюють інтенції на ті чи інші феномени онтосу»[43]. Отже, мистецтво повинне відповідати якостям естезісу і калокагатійності. Такі позачасові (і актуальні у нескінченно віддалену хронологічну добу майбутнього) принципи використовувались античними і середньовічними майстрами, що викликали позитивну чуттєву реакцію на форму, яка втілює ідеал-істину; на форму, що містить духовні вартості не-наративного сенсу. І саме ці якості естезісу, калокагатійності, а також кардіоцентризму, українські філософи вважають необхідними складовими національної культурної ідентифікації[44].

Pislamova.qxp 12.12.2007 16:50 Page 242

Тотальне руйнування мистецьким процесом упродовж XX ст. традицій і культурних норм, канонів, мовних кодів призводить одночасно до позитивного і негативного результатів. З одного боку, авангард на різних стадіях історичного розвитку сприяв розумінню корисності програми нової парадигми «відкритого» світу у вимірах вчення ноосфери і відносності часового критерію у морфології мистецтва. Така позиція дозволяє подолати «петлю гістерезиса» (з грецької «відставання», за термінологією авторів теорії катастроф) і зійти на вищий рівень розвитку культури і мистецтва, долаючи кризові явища.

З іншого боку, втрата образності, націлена на ідеал загальнолюдського значення, призводить до дегуманізації творчої діяльності і виходу мистецтва зі сфери художньої практики. Ситуація, що на сьогодні викликає чималу стурбованість фахівців, ставилась у центр уваги Генеральною Асамблеєю AICA у Загребі 2001 р., де критики мистецтва намагалися винайти засоби повернення мистецтву його статусу елітарної галузі свідомості й діяльності, але при цьому оберігаючи мистецтво від впливу чи тиску будь-яких редукціоністських ідеологій.

Комплексна проблема повернення мистецтву і культурі не лише їхньої традиційної специфіки, але і якостей естезізу, калакогатії, ентелехії, або іншими словами — духовності, згідно з новою фундаментальною парадигмою «відкритого» світу, активно вирішується наприкінці XX — початку XXI ст. українськими культурологами, філософами, мистецтвознавцями. Такі питання, зокрема, обговорювались на Міжнародних наукових конференціях 2001–2003 рр., що проходили у Києві в Інституті філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ, а надалі — в Українському культурному фонді, де констатувалася необхідність створення якісно нових наукових парадигм (у мистецтвознавстві тощо) інтегрального світорозуміння. Так, учасниця цих конференцій, проф.Т. Орлова підкреслила: «Розкриття природи художніх образів потребує більш широкого методологічного підходу, онтологічно-феноменологічного окреслення кола їх існування. Вихідною тезою аналізу має бути те, що художній образ являє собою специфічну синтезуючу форму свідомості, у котрій чуттєвість естетичних явищ перетворюється на феномен [духовної культури]. Саме художня образність ставить мистецтво у ряд світоглядних моделей буття, вищих форм духовного освоєння світу. ...Художні образи не копіюють, а творчо моделюють буття, синтезуючи суб'єктивні та об'єктивні складові змістів. ...Цінність мистецького бачення (реалістичного, романтичного, символічного, імпресійного) визначається не епістомологічними, але культурологічними критеріями, вкладом до ентелехії культури, міри сприяння її вдосконаленню. ...Теорія постмодернізму аргументує твердження про його безобразність..., така аргументація не витримує критики... Існування в мистецтві художніх образів не залежить від наявності або відсутності денотату, від інтонаційної чи німетичної спрямованості; воно є безумовним, а якість образів зумовлена мірою духовної спроможності автора»[45].

Українська естетико-мистецтвознавча думка доводить актуальність упродовж XXI ст. не застарілої часової конструкції «modern-contemporary» з її великим спектром контроверсій, а також необхідність переакцентованості імперативів образотворення відповідно до новітньої парадигми поліцивілізаційного культурного діалогу, де процеси модернізації не нівелюють, але підсилюють розвиток етнонаціональних базових цінностей культури. Як зазначав ще 1977 р. Райнер Баум: «вічні людські роздуми про міру визнання авторитетів та усвідомлення особистої незалежності відбуваються виключно за культурним сценарієм. У цих питаннях немає тенденції до міжкультурної гомогенізації світу»[46]. Закономірність періодичного парадигмального й стилістико-типологічного оновлення мистецтва, що розширює до нескінченності параметри визначення багатоликої «традиції новизни» і тепер, і у майбутньому зберігаючи «paideuma» української культури, було доведено усім розвитком української скульптури XX століття.

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 253

ПРИМІТКИ

ПЕРЕДМОВА

[1] Москва—Париж. 1900—1930. — М., 1981. — С. 59—60. Зв'язок між ідеями кубістів і книгою Успенського безперечно мав місце, адже всі ідеї витають у повітрі, кожний лише робить свій акцент. Тому українські та російські митці підкреслювали у четвертому вимірі філософський аспект еволюції надсвідомості, а для західних митців справа переважно вичерпувалася технічним прийомом співставлень об'ємів, як це пояснював Хінтон. До речі кожний, хто сьогодні перечитуватиме захоплюючі книги Успенського, де постійно згадуються російські та українські групи митців (імена тактовно зняті), не зможе не відчути спорідненість мистецької, природничої та філософсько-езотеричної парадигм поч. XX в.

[2] *Fry E.* Cubism. — London, 1966.

[3] Histoires de 50 and de l'Association Internationale des Critiques d'Art / AICA (Histories of 50 years of the International Association of Art Critics / AICA) AICA *press*: The International Press of The Association of Art Critics. — Paris, 1999. — P. 91, 92.

[4] Там само. — С. 77—78.

[5] Там само. — С. 59—64.

Розділ І
УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

ФОРМУВАННЯ ВИСОКОПРОФЕСІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ ПЛАСТИКИ: пошук нової мистецької парадигми, кристалізація стратегії полістилізму першої третини XX ст.

[1] *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття. — Львів, 2001. — С. 22.

[2] Не прийнято було згадувати про українські зв'язки В. Домогацького, а, відтак, про його впливи на українську скульптуру, хоча він наголошує в автобіографії: «Походження я чисто українського». В Парижі він знайомиться з європейським авангардом завдяки О. Архипенку (1912), та 1917 р. виконує з елементами пластичного пленеризму портрет Льва Шестова (перед від'їздом філософа закордон), якого бачив ще гімназистом у Києві. Див.: В. Н. Домогацкий о скульптуре. Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника. — М., 1984. — С. 29. Він писав: «Как я люблю еще эту Малороссию! Не верится, что ее уже совершенно нет, что люди эти уже давно в своих могилах. Здесь, к слову сказать, я впервые узнал, что самые обыкновенные смертные могут заниматься скульптурой и что для этого надо лепить из воску...» (Вказ. праця. — С. 30), «Большим плюсом считал

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 254

свое происхождение из культурной помещичьей среды, в прошлом даже богатой. Украинское происхождение с пересадкой на великорусскую почву» (Вказ. праця — С. 35).

[3] Москва—Париж. 1900 — 1930. — М., 1981. — Т. 1. — С. 377.

[4] *Оленська-Петришин А.* У вимірах форми й експресії. Статті. — К., 1997. — С. 202, 172. Зокрема статті: «Допоки ж буде «російським»?» та «Ранні роки українського авангарду».

[5] Про творчість А. Арендт та її чоловіка — скульптора А. Григор'єва маємо лише статтю Л. Лисенко «Все воспринять и снова воплотить...». Див.: Творчество. — М., 1986, № 6. — С. 24—26.

[6] Про паризький період життя Нісс-Гольдман дізнаємось зі статті О. Шатських. Див.: Мастерские Русской академии в Париже. — Искусство, 1989, № 7. — С. 61—69.

[7] Перші розвідки з творчого доробку скульптура надає стаття О. Шатських «Чувство стиля». Див.: Творчество. — М., 1986, № 6. — С. 30—32.

[8] Нині можна стверджувати, що завдяки знайомству і праці у паризькій майстерні О. Архипенка 1913 р., російський скульптор Б. Корольов засвоїв пластику кубізму і ці навички застосував під час виконання відомого скандальними відгуками у пресі московського пам'ятника М. Бакуніну (1918— 1919).

[9] Прийнято розрізняти європейський напрям «неокласики» 1920—1930-х рр. від націстського мистецтва, що спочатку спиралося на футуризм та деякі модерністські напрями. Так, Де Кіріко виголосив девіз «назад до майстерності», що підхоплює Моранді та інші митці, сприймаючи його антитезою фашизму. Після Першої світової війни нігілізм абстракціоністів замінюється «неокласицизмом» у Франції, «новою речевістю» або «магічним реалізмом» у Німеччині, «новоченто» в Італії модерністського спрямування. Ф. Темпесті вказує, що не можна плутати «заклик до порядку» неокласиків з «новим порядком» Муссоліні. Див.: *Tempesti F.* Arte dell' Italia fascista. — Milano, 1976. — S. 16—18.

[10] Показовим є Список закупівлі творів у квітні 1919 р. рішенням «ИЗО Наркомпроса», де на перших двох позиціях знаходились імена Малевича і Татліна, а завершували його імена Лансере, Бенуа, Реріха.

[11] *Нименко А. В.* Украинская советская портретная скульптура. 1945—1952. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — К., 1955. — С. 3.

[12] В цьому сенсі є показовою відмова В. Домогацького розпочати заплановані навчальні заняття під час перебування у Парижі 1907 р. у французького скульптора Ж.-А. Інжальбера, обізнаного з модерністськими напрямами та академічно грамотного, але не поділяючого захоплення Домогацького творами М. Россо й П. Трубецького. — Див.: В. Н. Домогацкий о скульптуре. Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника. — М., 1984. — С. 33.

[13] Львівська сецесія. Каталог виставки зі збірок Львова (автор вступної статті та упорядник каталогу Ю. Бірюльов). — Львів, 1986. — 96 стор. із іл. Увага до декоративного ритму світлотіньових ефектів моделювання, лінійно-рельєфних і кольорових співставлень окремих елементів скульптури, підкреслення якостей текстури твердих і м'яких матеріалів споріднює цей вид мистецтва з архітектурою.

[14] Доказом такому синтетизму є, наприклад, вимоги О. Родена, Н. Аронсона й О. Архипенка стосовно емоційно-образного модулювання форм, про що згадує І. Кавалерідзе. Див.: Кавалеридзе Иван: Сборник статей и воспоминаний. — К., 1988. На стор. 34 Архипенко дискутує з Ерзею стосовно «Саломеї», де пластика зберігає ефект танку: ««Саломея» пляшет?! Пляшет ведь?! Нет, ты мне скажи?! Я отбросил ноги, я отбросил руки, а танец есть?! ...Один торс!...». На стор. 39 Роден оцінює ескіз якогось митця: «Это не буря, это женщина с Сен-Мишель. Она раскрыла рот, устремилась вперед, разбросала руки, волосы развеваются, и драпировка летит назад, но это не буря по формам тела... Пусть она, свернувшись калачиком, спит,

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 255

но формы!.. Она проснется, встанет, и это будет ураган. А это актриса, изображающая бурю...». Н. Аронсон радить Кавалерідзе: «Натурой не рекомендую пользоваться как гипсом. Вы невольно увлечетесь фотографированием. Натуре дайте возможность свободно двигаться. Разговаривайте с ней и через это познавайте ее!» (Вказ. праця. — С. 35).

[15] Так, дрібну пластику, ужиткові речі, оздобленні скульптурою, в Галичині виробляли фабрики І. Левинського, Л. Гардмута, А. Вернера, А. Лінденбергера, Я. Коженьовського, а також керамічна майстерня Т. і О. Джулинських. Професійні скульптори впливали на рівень продукції кустарних майстерень і реально допомагали розвитку дрібного ремесла взагалі: досить згадати діяльність великої майстерні в Роштадському таборі військовополонених, якою керував М. Паращук. Співпрацювали скульптори і з металообробними майстернями Я. Дашека, Е. Готтліба, В. Косіби, М. Стефанівського та ін. Широковідомою своєю творчою співпрацею з професійними скульпторами була Пациковська фабрика фаянсових виробів, що випускала дрібну пластику за проектами та зразками С. Чапека (керував фабрикою), Л. Дрекслєр, О. Попеля, Й. Левицького. Її продукція мала гучну славу на виставках 1912—1914 рр. не лише в Галичині, а й в Німеччині, Австрії, Росії тощо.

[16] Цей досвід, після його штучного забуття, буде активно використовуватись на правах кінематографічного елементу в 1960-х рр.

[17] Образні якості купальниць, «ню» відродяться у добу «відлиги» 1960-х рр.

[18] Такий емоційно-пластичний хід розвинув на власний лад авангард, розробляючи символізм кольору.

[19] Г. Кунзек (1871 Самбір — 1928 Краків) поєднував у своїй книжковій графіці та скульптурних творах (архітектурно-декоративних і станкових) елементи сецесії та імпресіонізму, адже творче обличчя митця формувалося у паризькій Академії мистецтв Коларосі (1904) і краківській Академії мистецтв (1905—1911). Окрім станкових композицій, виконував маски, медалі, напр., «Пам'ятну плакету з'їзду лікарів у Львові» 1907 р.

[20] *Стельмащук Р.* Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20—30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. — К., 2002. — С. 10.

[21] У європейських художніх центрах, де навчались численні українські митці, зокрема в австро-угорських мистецьких закладах, серед розмаїття стилістико-пластичних принципів моделювання існувало й натуралістичне ставлення до скульптури. Див.: *Solymar Istvan*. A Magyar nemzeti galleria gyujtemenyei. — Covina Kiado — 1975. Так, зокрема, на стор. 216 наводиться бронзова постать «Terdelo fiu» (1912) роботи Vilmos Femes Beck (1885—1918), де ідеї А. Гільдебранда втілені скоріше натуралістично: так автор розумів неокласицистичний пафос німецького теоретика й скульптора.

[22] Алегоричні скульптури мали тепер не соціально-дидактичний сенс, як в добу класицизму, а метафізичний із домінуванням природних начал. Від модерну алегоризм вислову успадковує «агітпроп» радянського мистецтва, що широко застосовується в монументальній пропаганді (невипадково І. Кавалерідзе мислив пам'ятники окремим особам як алегорії позачасового значення).

[23] Бронзову «Пастушку з вівцями» (1905) О. Кульчицької можна було побачити на одній із виставок у Львові 1933 р., адже символіко-пасторальні мотиви, зокрема метафора єдності людини і природи в мистецтві модерну, зберігали актуальність у львівському художньому житті впродовж 30-х років.

[24] Національний романтизм скульптури Галичини увібрав, наприклад, філософські утопії Д. Рескіна та У. Морріса, що давали митцям відчуття спроможності реально впливати творчістю на суспільне життя. Цю соціальну утопію згодом підхоплять авангардисти, позбавляючи

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 256

її ідеалу синтетичної гармонії людини з космосом і богом, ідеалу чистої краси, орієнтуючись на урбаністичне майбутнє.

[25] *Степовик Д.* Навчання скульптора Михайла Черешньовського в Кракові. // Українсько-польські культурні відносини XIX–XX століття. — К., 2003. — С. 96–97.

[26] Жіночий профіль витонченого абрису тане в сфумато світлотіньових вібрацій тла; зачіска, що повторює ритм тондо — символ самості, зберігає декоративним елементом технічний дефект лиття у металі — мушлеподібну виїмку форми; заплющені очі... — все спрямоване на втілення елегійного стану душевного умиротворення, таємничої мандрівки у глибини неусвідомленого.

[27] Композиція Л. Блох, при всій унікальності твору, має багато спільного з творами Родена і Россо, що їх наводить Г. Рід: *Read H.* A concise history of Modern Sculpture. — New York, Washington, 1965. — P. 16–17. Il. 3, 4.

[28] Оскільки Архипенко мав суттєвий вплив на художнє життя Галичини, зокрема на формування АНУМу, автор навмисне наводить у даному підрозділі стислий аналіз його творчих спрямувань, повертаючись до цієї славетної постаті і в наступному, присвяченому східноукраїнської скульптурі. У правильності такого методологічного кроку нас переконує і твердження Т. Лупій про те, що Галичина першої третини XX ст. гуртувала не лише західноукраїнських митців, але й східноукраїнських, пов'язуючи їхні пошуки з авангардними рухами західної європейської художньої культури. Див.: *Лупій Т.* Інтеграція західноукраїнських художніх течій в образотворчому мистецтві Львова першої третини XX ст. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. — Львів, 2002.

[29] *Асєєва Н.* Винахідник простору. // Синтези. — К., 1994. — № 1 — С. 53.

[30] Новаційне мислення скульптора відзначили автори численних монографій та есе про його творчість: *Голубець М.* «Архипенко» 1922 р., *Гільдебранд Г.* «Архипенко» 1923 р., *Ковжун П.* «Олександр Архипенко» 1935 р., *Гарднер Е.* «Мистецтво крізь віки», *Чені Ш. і М.* «Мистецтво і машина» 1926 р.

[31] Радянське мистецтво. — 1930, № 12–13. — С. 60.

[32] *Синько О.* Новаторство Архипенка. — К., 2001. — С. 33.

[33] Там само, с. 34; див. також: Творчество. — М., 1989, № 10. — С. 18.

[34] Її варіант 1935 р., із синтетичних смол, можна побачити у збірці Національного художнього музею України в Києві. Твір було подаровано музею у 1990-х паризьким колекціонером А. Вірстою.

[35] *Архипенко О.* Теоретичні нотатки. — Хроніка 2000. — К., 1993, № 5. — С. 238.

[36] *Сусак В.* Архипентура Олександра Архипенка. // Збережено в Україні. Олександр Архипенко: Конференція «О. Архипенко і світова культура XX століття» 14 грудня 2001 року. — К., 2001. — С. 85.

[37] *Мисюга Б.* Олександр Архипенко і проблема національного мистецтва в Галичині у 1930-і роки. // Збережено в Україні... — С. 41.

[38] Там само.

[39] 1918 р. у книзі «Після кубізму» А. Озанфан і Е. Жаннере (Ле Корбюзье) виголосили принципи пуризму: вилучення індивідуалізму та фантазії з мистецтва задля чіткої архітектоніки геометризованих об'єктів спрощеного контуру.

[40] *Степовик Д.* Вказ.праця. — С. 86–112.

[41] *Оленська-Петришин А.* У вимірах форми й експресії. Статті. — К., 1997. — С. 131.

[42] Творче обличчя Райхерт-Тодт, що навчалася у львівській Художньо-промислової школі (1915–1918), сформувалося у майстерні професора Краківської академії мистецтв К. Ляшки (1918–1921), чутливого до європейських інновацій.

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 257

[43] *В. Турчин*. Импрессионизм в скульптуре. //Советская скульптура'75. — М., 1977. — С. 154.

[44] Авангард запозичив це в якості таких маргінальних видів образотворення як: контррельєфи, пікторельєфи, скульптоживопис.

[45] *В. Турчин*. Вказ.праця. — С. 160.

[46] *Read H*. Вказ. праця. — Р. 40—41.

[47] До неї входили: В.Крижанівський, О. Третяків, О. Харків, О. Карпенко, Ю. Кирієнко, В. Козлов, Л. Перфецький, Н. Мілянівна, В. Перебийніс, подружжя різьбярів Стовбуненків; куратором Громади з боку Академії був декан проф. Вл. Яроцький, який «говорив добре українською мовою і в свій час малював багато творів з гуцульського життя» (Див.: Сергій Литвиненко — скульптор. Статті В. Січинського, М. Гоція, М. Островерхи за загальною редакцією С. Гординського. — Нью-Йорк, 1956. — С. 15—16.

[48] Там само. — С. 19.

[49] Сергій Литвиненко — скульптор. — С. 18—19.

[50] Там само. — С. 27. Завдяки духу подвижництва бронзову постать «Каменяра» в 1,5 натури вперше відлили у Львові в майстернях, де перед цим лили виключно дзвони. Скульптуру, за звичаєм, відвозили на литво у Варшаву, що коштувало 30 тис. злотих, а така сума перевищувала усі витрати на пам'ятник Франку в цілому. При великому скупчені народу пам'ятник відкрили 28 травня 1933 р. Газета «Новий Час» писала: «В тяжких обставинах після воєнної недолі західноукраїнського суспільства душа зітхнула з полегшою і народ линув на місце відкриття... хоч на могилі здвигнути символ поетового заповіту, як реальне втілення великої ідеї. ...Селяни, робітники, польські вояки українського походження, молодь і інтелігенція з усіх галицьких повітів прибули з прапорами, таблицями й вінками. Було теж багато закордонних гостей. На цвинтарі зібралося більш як двадцять тисяч народу. ...На бронзовій постаті каменяра свідки відкриття відчували завзяття ходу вперед, гнучкість сили, живість руху, зір спрямований у певну, нехибну ціль, де має вдарити джаган. Груди, що набирають у себе повітря просторів, щоб удар був сильний, певний, нехибний». Див.: Сергій Литвиненко — скульптор. — С. 23—24.

[51] Після окупації Львова скульптор сприяв відкриттю «Української Вищої Образотворчої Студії» у Львові, програма якої дорівнювалася європейським Академіям, став її деканом, але події 1944 р. примусили більшість студентів й професорів емігрувати. Скульптор опинився в Карльсфельдському таборі біля Мюнхену, де заснував аналогічну «Вищу образотворчу студію» для молодих українських митців, котру перевели до Берхтесгадену і яку він очолював до 1948 р.

[52] В. Пачовський, прихильник неокласицизму, дає скульптору таку характеристику: «Під впливом німецької школи прийшов до пересвідчення, що в різьбі повинен бути викінчений рисунок ліній і пластика форми, хоч сам є прихильником модерного розуміння різьби — то не лишає кинутих головними рисами тіл, інколи разючих безобразністю на лад краківської школи... А хоч виріс він допомогою чужого нам світу, то лишився серцем і душею наш і все його очі звернені на свій народ...» Див.: *Гопак С*. Скульптор Михайло Бринський. — Пряшів, 1971. — С. 15.

[53] «Масивний квадер пам'ятника спереду очолює старий кобзар, що сидить на камінній плиті і, похиливши голову, задумано впирає погляд на бандуру, на якій супроводжує акордами свої пісні-думи. Його вигляд нагадує славного українського кобзаря Вересая. Над кобзарем витиснені на плиті старенним українським письмом слова Тараса Шевченка: Слава не поляже, Не поляже, а розкаже, Що діялось в світі, Чия правда, Чия кривда, і чиї ми діти... На верху витесаний напис 1921 і вінець» Див.: *Гопак С*. Вказ. праця. — С. 22.

[54] *Гопак С*. Вказ. праця. — С. 22.

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 258

[55] Там само. — С. 31.

[56] Скульптор погоджується, проте відкладає справу через участь в іншому конкурсі на проект пам'ятника Шевченку для Харкова. 1930 р. секретар Комітету В. Мудрий у листі від 12 червня просить підтвердити згоду, але через чергову затримку угоду укладають із Литвиненко, що тільки повернувся з Парижа й проект якого схвалили АНУМ і Товариство прихильників українського мистецтва. Невдача спіткала митця і в конкурсі на проект пам'ятника Шевченку, в якому брали участь митці з Франції, Німеччини, Італії, Польщі, Чехії, Словаччини та інших регіонів. Від Праги проекти готували К. Нойман, Р. Бржеза, І. Свобода, а також В. Ігриски, К. Волл, В. Заботін із сусідніх міст. 25 січня 1931 р. конкурсна комісія, що розглянула понад 100 проектів (від безпредметних до академічних), першу премію не присудила нікому, другу ж здобув Бринський. Але усі його подальші проекти страждали на літературну оповідність, через що образно-композиційна структура виходила не зібраною, не ефектною: «Голос Духа чути скрізь», «Вічний революціонер», «Розвидняющийся день». Багато ескізів, пропонованих скульптором, комісія відхиляла.

[57] Як зазначає Д.Степовик, цей пам'ятник «повинен був викликати спогади про рідний край, сімейне вогнище, хату. Архітектурна частина має вигляд стіни. ...Композиція майбутнього пам'ятника тридільна із виразним членуванням форми, ступінчастим абрисом, переважанням прямих ліній, простих об'ємів та площин. ...Прорізані на уступах ніші схожі на високі вікна в українській архітектурі стилю модерн: долішня частина прямокутна, горішня має форму трапеції. Мотив трапеції повторюється й у формі козирка-карнізу та в об'ємі цоколю. Використавши характерні скошені площини, Паращук уподібнив карниз похилому дахові хати, а цоколь — призьбі. Особлива роля належить постаті воїна-стрільця. ...Постать розміщена на цокольному виступі посередині стіни. Це символ журби за померлими, символ оберігання хати, яка метафорично означає рідний край». Подібний план має й Раштатський пам'ятник, проте архітектурна частина у кожному з трьох модулів містить у ніші скульптурні постаті: у центрі — жінка-селянка з немовлям, обабіч — постаті воїнів. Зроблений із вапняку, він був відкритий на раштатському цвинтарі 1918 р.(пам'ятник зберігся дотепер), в той час Паращук уже знаходився на дипломатичній службі. Див.: *Степовик Д.* Михайло Паращук. Життя і творчість. — Едмонтон — Торонто — Київ, 1994. — С. 68–69.

[58] *Ріпко О.* Мистецьке життя Львова 1920–1930-х років: спроба реконструкції. // Жовтень, 1989, квітень. — С. 71–72; Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: каталог виставки. Автор вступної статті та упорядник каталогу О. О. Ріпко. — Львів, 1991. — С. 22–23.

[59] *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття. — Львів, 2001. — С. 14, 11.

[60] 1900 р. затверджено проект «нової культури» на розломі двох фундаментальних парадигм: ренесансного антропоцентризму, що проіснував до кінця XIX ст., та біокосмічної планетарності «нової первісності» (В. Прокоф'єв). Упродовж XX ст. ці дві моделі знаходили плодотворні форми взаємоспілкування. Див.: Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. — М., 2000. — С. 9–10.

[61] Зокрема автор статті зазначає, що нова концепція інженерної архітектури, символом якої є Ейфелева башта, руйнує ренесансні основи зодчества, оперуючи антигравітаційними якостями об'ємів, нескінченістю простору, його прозорістю. «...архитектура XX в., вплоть до постмодерной квазиархитектуры включительно, была созданием техногенного биокосмического мышления. В течение всего XX столетия наблюдаются попытки догадаться о том, что новые технологии как бы принадлежат не той прежней цивилизации, что противопоставляла себя природе и хаосу в качестве Humanitas, а некоторой новой природе, где антропогенность не отрывается от биогенности» (Там само. — С. 11).

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 259

[62] Там само. — С. 6.

[63] Русский авангард 1910–1920-х годов... — С. 62.

[64] Там само. — С. 68. Додамо, що на появу такої концепції, ймовірно, вплинули східні філософські системи, адже «лайя-центр» (санскрит. корінь «лай» — зникати) свабхавіків Індії власне є «нульовим центром» рівноваги у фізиці, де об'єкт та суб'єкт поєднуються у гомогенній субстанції. Ці ідеї тлумачить і Успенський, говорячи про «мистецтво як мову майбутнього», зокрема: «...только отойдя от себя, т.е. от своей личной точки зрения, мы начинаем постигать мир, как он есть. Вся система упражнений ума с разноцветными кубами, изобретенная Хинтоном, сводится к приучению сознания смотреть на вещи не с личной точки зрения». Див.: *Успенский П.* «Tertium Organum» — СПб., 1992. — С. 153; «В искусстве мы уже имеем первые опыты языка будущего. Искусство идет в авангарде психической эволюции. ...Высшие виды интуиции образуются из слияния высших сложных эмоций с понятиями и идеями. ...Это высшее мы видим в искусстве: в художественных символах и аллегориях, в «образах» и пр.». Див.: Русский авангард 1910–1920-х годов... — С. 58 та далі.

[65] За виразом Д. Бурлюка «моделями нового стилю» («Жив Кручёных!» М., 1925. — С. 18) можна вважати його об'єкти, що виставлялися на московській «Виставці живопису 1915», разом із контррельєфами Татліна. Усі роботи декларували заперечення станковізму й «звільняли речі від обов'язків мистецтва». Див.: *Нина Гурьянова*. Ольга Розанова и ранний русский авангард. — М., 2002. — С. 132.

[66] Розумінню значення в творчості Екстер архітектурно-пластичних об'єктів допомагає факт її дружби з італо-французьким кубофутуристом А. Соффічі (1879–1964), який жив тоді у Парижі, товаришував із Пікассо, Аполлінером, Браком; навідувався до Італії, де видавав разом з Папіні часопис «Воче». З 1915 р. він повертається до «святої простоти», але, захопившись фашизмом, не вважає корисним «метафізичний живопис» Карра: «Обережно! Дивись, як би від імпресіонізму і футуризму ти не пристав до архаїзму й академії, Карра!». Див.: *Tempesti F.* Вказ.праця. — С. 37–38. Можливо пошуки Екстер вплинули на його ідею синтезування модернізму з ідеологією влади, оскільки компромісним зразком синтезу досвіду минулого і майбутнього без протистояння реакційного революційному він уважав авангард Росії, де «безглузде декадентство і місцевий футуризм» офіційно підтримувала більшовицька партія (Там само. — С. 39–40). Архипенко і Екстер брали участь в експозиції російських футуристів «1-й Міжнародній вільній футуристичній виставці в Римі» 1914 р. Див.: Prima Esposizione Internazionale Libera Futurista. Pittori e Scultori. Roma: Galleria Sprovieri. — 1914. Aprile-Maggio.

[67] Італійські футуристи влаштували виставки в Мілані 1929–1931 рр., а в 1932 р. виступили на венеціанському бієнале, де поряд з аероживописом демонструвались аероскульптури. Передмову до венеціанського каталогу писав Марінетті, наголошуючи: живопис футуристів веде до «досконалого синтезу нового великого мистецтва» — Див.: Збірник статей «Модернизм». — М., 1969. — С. 73.

[68] Тут аероскульптура відгукнулася (окрім архітектонів Малевича, символічних апаратів Татліна й макетів, ніби побачених зверху, міст Екстер), образами пілотів Гельмана, творами Кавалеридзе, Єрмілова та ін.

[69] *Гурьянова Н.* Ольга Розанова и ранний русский авангард. — М., 2002. — С. 188.

[70] Москва–Париж. 1900–1930. — М., 1981. — Т. 1. — С. 59.

[71] *Read H.* Вказ. праця. — С. 103, 107–108.

[72] *Chapiro J.* La Ruche. — Paris, 1960. — P. 82.

[73] *Лившиц Б.* Вказ. праця. — С. 481, 506.

[74] *Read H.* Вказ. праця. — С. 86–87; 88–89.

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 260

[75] *О. Архипенко*. Теоретичні нотатки. — Хроніка 2000. — К., 1993. — № 5.— С. 244–245.

[76] *О. Архипенко*. Вказ. праця. — С. 232–233.

[77] Такому пластичному рішенню скульптор навряд зобов'язаний лише впливу кубізму, причетність до якого він спростовував, як і до інших «ізмів». Архипенко бачив крізь протиборства новацій у мистецтві, уявляючи еволюцію мистецтва цільним процесом, де, на його думку, насамперед, домінують дух і матерія. Для митця зазначені дуальності були єдиним простором із різними ступенями об'єктивації, так само як для мудреців східної філософії дух ставав фізичною формою у багатовимірних світах, відповідно до давнього постулату «Форма є Порожнечею, а Порожнеча — є Формою», що витав у повітрі мистецького простору того часу, чутливого до базових ідей орієнталізму, і що став відправним для Архипенка.

[78] *Асєєва Н.* Винахідник простору. — С. 55. Втім, сучасна антропологія, спираючись на дослідження К. Юнга, вважає, що несвідоме кожної людини складається з різних структур, де після індивідуального несвідомого з його тіньовими комплексами та двійником, які найближчі до свідомого «я» персони, існує родове, етнічне несвідоме, що тяжіє до протилежного центру — до колективного несвідомого (самості), в якому міститься весь досвід людства з праісторичних часів і який щодня поповнюється. Митець у час натхнення поринає на той рівень несвідомого, який він здатний збагнути і творчо відтворити. Українці візуалізують етнічний досвід, навіть не усвідомлюючи тих складних психічних процесів, хоча Архипенко і був знайомим з теорією питання. Наразі італійські футуристи і французькі кубісти сторонилися скульптора через його відчутно візантійський підмур мислення, архаїзований погляд на сучасність, синтезований з індивідуальним сприйняттям.

[79] А. Яффе зазначає: «Для «сенсорного» стилю зазвичай характерне безпосереднє відтворення натури і сюжету картини. «Імагінативний» стиль, навпаки, презентує фантазію або реальний досвід митця у «нереалістичний», навіть нагадуючи сновидіння, а то й просто «абстрактній» манері.» Див.: Збірник статей «Человек и его символы». — СПб., 1996. — С. 324.

[80] *Read H.* Вказ. праця. — P. 91.

[81] *Федорук О.* Авангард України: поміж Сходом і Заходом (1910–1930-ті роки). //Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів. XI Міжнародний з'їзд славістів, Братислава, 1993. — К., 1993. — С. 13.

[82] *Герус Л.* Хрестоподібні мороки. // Українська хрестологія. Мистецтвознавчі дослідження. Спеціальний випуск Народознавчих Зошитів Інституту народознавства НАН України. — Л., 1997. — С. 125–128.

[83] У рік виконання завіси у вигляді чорного квадрату до опери «Перемога над сонцем» (29.05.1915), коли, власне, й виникає назва «супрематизм», він повідомляв Матюшина: «Ми затіваємо видати журнал і починаємо обговорювати, як і що. В виду того, що в ньому збираємось звести усе до нуля, то й вирішили його назвати «Нулем». Самі же перейдемо за нуль». — Цит. за кн.: *Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец: стихотворения, переводы, воспоминания. — Л., 1989. — С. 702; *Ковтун Е.* Победа солнца — начало супрематизма. // Наше наследие. — 1989, № 2. — С. 123–124.

[84] Ще до відомого маніфесту 1923 р. «Супрематичне дзеркало», де усі сутності природи зводилися до нуля антиматерії, митці розробляли художні принципи неевклідового простору, руйнуючи традиції передвижництва. Вони торкнулися кардинальних догм мета-мистецтва, які тлумачив ще Г. Сковорода. П. Успенський в «Tertium Organum», посилаючись на теорію Хінтона, пояснював їх інакше: форма — є дух, Платонів ейдос, що втілюється у матерію за допомогою числа (саме число на думку Кандинського, є, крайнім виразом абстрактного мистецтва). Магія анти-простору причарувала й М. Матюшина, який після посилань на «Tertium

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 261

Organum» П. Успенського в статті до маніфесту Глеза-Мітценже, робив скульптуру, де відпрацьовував викладені метаконцептуальні засади пластичного бачення. Це ж декларував у листівці до «Останньої футуристичної виставки картин 0,10» у грудні 1915 р. К. Малевич («Я перемінився у нулі форм і вийшов за 0-1»).

[85] Скульптура ФРГ. Каталог. 1990. — С. 30; *Read H.* Вказ.праця. — Р. 103.

[86] *Архипенко О.* Вказ. праця. — С. 252. Про перші кроки в цьому напрямі свідчить його «Голова» (1913) — тривимірна конструкція із дископодібних кольорових сегментів, яку наводить А. Вількенсон у монографії про Я. Лівшиця, зазначаючи, що Лівшиць навідувався до студії Архипенка серед інших відомих майстрів, коли намагався перекласти аналітичний кубізм живопису мовою скульптурних об'ємів, апелюючи одночасно й до динамізму італійських футуристів. *Alan G. Wilkinson.* Jacques Lipchitz. A life in sculpture. — Toronto, Canada, 1989. — P. 11.

[87] К. Малевич бачить одним із чинників архітектонів й супрем — авіацію; В. Кандинський шукає «містичний сенс мистецтва» поза формою через відкриття ядерної фізики («матерія зникла» — казали вчені на початку XX ст.), Архипенко вбачає у русі простір багатовимірного світу, захоплюючись, як і Екстер, рухом авто і паризької підземки. *Лившиц Б.* Вказ. праця. — С. 505–506.

[88] Збірка «Гермес» — К., 1919. Там наводиться конструктивістська композиція 1918 р. О. Екстер.

[89] На неадекватність сприйняття філософії «космічної свідомості» авангардистами вказували французькі критики Ж.-Ю. Мартен, К. Нагар (див.: каталог Москва –Париж. — С. 59–60). На це звертав увагу і Б. Лівшиць: «Не собираясь подвергать сомнению существование объектов, действующие на наши органы чувств, кубисты вместе с тем из элементарной гносеологической грамотности ограничивали свое знание внешнего мира образами, которые его предметы вызывают в человеческом уме, хотя не понимали того, что познание этих «образов» действительности и есть познание самой действительности. Вопросы, поднимаемые левой живописью, вплотную соседили с вопросами теории познания, напрашивались на разрешение именно в этом плане...». Див.: *Лившиц Б.* Вказ. праця. — С. 354.

[90] *Лившиц Б.* Вказ. праця. — С. 361, 366.

[91] *Федорук О.* Вказ. праця. — С. 29. Якщо модерн межі XIX — XX ст. переглядав основи мистецтва, то функціоналізм затверджував нову естетику, виходячи з практично-корисного (дизайнерська діяльність Баухауза урівнює в правах мистецтво і техніку). Ренесансна установка «малювати те, що бачить око» і система перспективи в нових умовах виявили протиріччя. Вже «наукова точність» зображення природи імпресіоністами доводить умовність ренесансних схем, ілюструючи спорідненість бачення і знання. Тому модернізм віддає перевагу концептуальним проектам (праці Е. Панофського, Р. Паджолі; розвиток наук, авіації, фотографії переводять увагу митців з реалістичного веризму форм на особистісне відтворення ідей, образів, об'єктну «зробленість» творів). Психоаналіз З. Фрейда (принципи «самовиразу», «сублімаційних інтенцій») збагачує творчість не лише сюрреалістів, зацікавлюючи численних митців табу-змістами несвідомого. К. Юнг та його філософська школа поглиблюють розуміння дії у творчих процесах архетипальних образів, імпульсів самості.

[92] Там само. — С. 28–29. Тяжіння до мінімалізму у творах пов'язано також із економічною кризою в державі часів громадянської війни. Такими ж скупими на предмети були й живописні натюрморти-ситуації А. Петрицького, а в Росії — Д. Штеренберга. Лаконізм зображувальних засобів у численних портретах Єрмилова уникав банального психологізму передвижників, як і романтичної піднесеності неокласицистів, акцентуючи на знаково-семантичній полівимірності образу людини — соціальній одиниці, що відчуває згуртованість усіх в єдиному русі-подиху, ритмі життя й праці. Адже «Ми, сучасні люди, їздимо в англійських

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 262

автобусах, бачимо дзеркальні шибки вітрин, поліровану блискучу латунь електричної арматури... це нова поетика доби». Див.: Коряк В. Хвильовистий соціологічний еквівалент // Гарт. — 1927, № 1. — С. 76.

[93] *Федорук О.* Вказ.праця. — С. 28–29. Від ідеалу та образу в авангардній творчості поступово відмовлялися в ім'я імітації трансу, або пріоритету розуму як творця інтелектуальних проектів з хаосу різних матеріалів. Так, переконаний кантіанець Б.Ніколсон, прагнучи «вищої реальності», досягнув крайнощів раціоналізму в рельєфах, навдивовижу подібних до пікторельєфів харків'янина В. Єрмилова. Бен був далеким від ідей «виробничого мистецтва», прагнучи «релігійно-мистецького екстазу» творчості, так само як голландець Г. Вантонгерлоо в просторовій скульптурі «y = a × 3 – b × 3» (1935), мріяв виразити чисту красу числової гармонії; або американець А. Кальдер, інженер за фахом, який під впливом П. Мондріана, вираховував у мобілях математичну закономірність Всесвіту («Всесвіт» 1934)

[94] *Юнг К. Г.* Аналитическая психология. Прошлое и настоящее. — М., 1995. Демократизм соціологізованого мистецтва наближався до крайнощів — диктаторства. Сталося це також тому, що «натовп придушує ще можливу у кожного зокрема здібність тверезо бачити і міркувати, він вимушено веде до доктринерської й авторитарної тиранії, тільки-но знеслюється правова держава». Див.: Вказ. праця. — С. 114. Чим значуща маса, тим нікчемніший індивід, а якщо останнього натовп обирає носієм громадського руху, думки суспільства — він мимоволі стає рупором колективних переконань, прокладаючи «шлях до державного рабства» (К. Юнг), де немає інакшої віри, крім обожнювання Влади та її уособлення — диктатора. Тут схований ключ до розуміння істинного значення більшовицького Агітпропу, так само, як і до урочистих святкувань масових подій — від календарних дат до відкриттів пам'ятників: «масова людина очікує на релігійні переживання на масових зборищах — це, певна річ, більш імпозантне тло, ніж поодинока душа людська», «марші, прапори, гасла, паради й страхітливі зборища, в принципі, не відрізняються від молільних процесій... Сугестивні демонстрації державної могутності викликають колективне почуття безпеки», тому людина чіпляється за владу, хоча «диктатура вже подбала про терор» (Там само. — С. 125, 156). Тому не дивно, що закоханий у колективні методи мистецької праці В. Єрмилов, який дуже відрізнявся особистісним поглядом на творчі процеси, накликав на себе відмову у «праві на оригінальність» та бойкот з боку «пролетарського студентства», для яких він був лише «зухвалою вихваткою міщанства проти пролетарської культури». Див.: *Федорук О.* Вказ. праця. — С. 28.

[95] *Архипенко О.* Вказ. праця. — С. 218.

[96] *Успенский П.* Вказ. праця. — С. 223.

[97] Пізніше К. Юнг сформулює цю думку так: «Комуністична революція принизила людину ще більше, ніж демократична колективна психологія, оскільки відняла у неї свободу в соціальному, моральному і духовному змістах». Див.: *К. Юнг.* Вказ. праця. — С. 152.

[98] *Read H.* Вказ. праця. — P. 250.

[99] *Стригалев А.* О поездке Татлина в Берлин и Париж. // Искусство. — М., 1989, № 3. — С. 26–31.

[100] *Бернштейн Д.* Пунин и Татлин. К эстетике контррельефа. // Творчество. — М., 1991, № 4. — С. 20–24.

[101] Там само. — С. 22.

[102] *Успенский П. Д.* Вказ. праця. — С. 53, 153.

[103] *Ковалев А.* «Летатлин». Поиск нового мира. // Искусство. — М., 1990, № 6. — С. 28.

[104] *Аркин Д.* Татлин и «Летатлин». // Советское искусство. — 1932, 9 апреля. — С. 4.

[105] Русский авангард 1910–1920-х годов... — С. 13–14.

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 263

[106] Не зважаючи на тяжку економічну кризу, воєнні дії, голод, Ленін підганяв Луначарського, вимагаючи постійних тижневих звітів про хід виконання квітневого Декрету. Коли першого травня 1918 р. старі монументи в Москві ще не були зняті, а нові не встановлені, Ленін вимагав народного суду над «саботажниками». До того, поряд із опублікованим списком осіб світової культури, яким належало встановити пам'ятники, складався інший список тих же осіб, які оголошувались єретиками-ідеалістами. Так, до чорного списку перекочували Платон, Кант, Ніцше, Шопенгауєр, Лєсков,Толстой, В. Соловйов. Інші відомі філософи, такі як Шестов, Ільїн інші, депортувалися з країни.

[107] За ленінським планом. Монументальна пропаганда на Україні в перші роки радянської влади 1918–1922. Документи. Матеріали. Спогади. — К., 1969. — С. 83.

[108] Чи було встановлено, як планувалося, третій обеліск на Думської площі — не відомо.

[109] Пам'ятник, кращий із проектів Всесвітнього конкурсу, був споруджений 1911 р. (ск. Е. Ксименс). Див.: Искусство. — 1911, № 8–9. — С. 379–387.

[110] Сам пам'ятник П. Столипіну (ск. Е. Ксименс), спорудженій на кошти киян, встановлено 1913 р. на Думській площі (тепер Незалежності).// Зодчий. — 1912, № 33. — С. 333; Зодчий. — 1913, № 37. — С. 397.

[111] Пам'ятник Миколі І, виконаний академіком М. Чижовим (арх. В. Ніколаєв), було встановлено в Києві 21 серпня 1896 р. в Миколаївському парку (тепер ім. Т. Шевченка). Автори проекту отримали Велику Золоту медаль Паризької Академії мистецтв. // Неделя строителя. — 1894, № 22. — С. 103; 1894, № 12. — С. 55.

[112] Граф О. Бобринський, промисловець і меценат, керував будівництвом київської залізниці. Його пам'ятник (ск. І. Шредер, арх. І. Монігетті) встановлено 1872 р. — за його життя, що було рідким явищем. Див.: Глобус. — 1924, № 28.

[113] Їхню цінність, разом з іншими творами, повинен був встановити Всеукраїнський комітет охорони пам'яток мистецтва і старовини для доцільності подальшого зберігання у запасниках міського музею.

[114] Монументальна пропаганда дуже тонко маніпулювала народними почуттями, духом патріотизму, ставлячи Т. Шевченка в один ідеологічний ряд з теоретиками марксизму і більшовицькими лідерами. Так само тимчасово проіснувала в Одесі дерев'яна колона на честь II Конгресу Комінтерну, що проходив в Москві, про що пише газета «Одеський комуніст» 20 липня 1920 р.

[115] Кампанелло (1568–1638) змоделював образ утопічного міста, культурний простір якого був пронизаний агітаційним мистецтвом життєстверджуючого пафосу, де братські могили героїв ставали художнім та ідейно-композиційним центром міста. Такій схемі відповідає київський пам'ятник героям Жовтневої революції 1917 р., споруджений 1927 р. арх. В. Онащенко у Маріїнському парку, відтворюючи погребальну урну в дусі римської традиції поховання збіднілих громадян міста, і тому відповідаючи ідейним принципам монументальної пропаганди. Офіційне мистецтво обирає римсько-імперський зразок і це допомагає уніфікувати різні пластичні індивідуальності, спрямовуючи їх в єдине русло соціалістичного реалізму.

[116] Г. Теннер, який навчався в Одеській художній школі у Іоріні й Мормоне та в Петербурзькій Академії мистецтв у проф.Залемана, продовжуючи навчання в Мюнхенської академії мистецтв, котре завершує в 1914 р., — після перебування на фронті (1915–1918) мешкає і працює в Катеринославі (Дніпропетровську), де створює низку проектів пам'ятників: Т. Шевченку (1921), героям-курсантам піхотної школи та Першої кінної армії, Леніну (1927). Він бере участь у конкурсі на пам'ятник Артему в Артемовську (1923), канівському і київському конкурсах на пам'ятник Шевченку. Проте власну майстерність хорошого пластика він втілює у портретах та станкових композиціях 20-х років («Бюст К. Маркса» 1926, «Голова Шевченка»

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 264

1928, невеличкі композиції «Ленін на броньовику» 1928, «Постать Д. Яворницького» 1927). Багато часу Теннер віддає викладацькій діяльності у мистецьких студіях, керамічному і будівельному технікумі, поки у 1932 р. його не запрошують до Одеси.

[117] За ленінським планом. Монументальна пропаганда на Україні ... — С. 84–85.

[118] Досить показовим прикладом затвердження комуністичного міфу в свідомості простого народу є історія створення і збереження монумента на честь Жовтневої революції у Кам'янському (Дніпродзержинську). Створений за проектом арх. О. Сокола впродовж 1920–1923 рр. кам'яну 20-метрову класицистичну колонну, увінчану фігурою Прометея, він являє собою, який ніби щойно порвав кайдани, Прометей високо підняв символ нового життя — електричну лампу (щоправда є відомості, що спочатку то був факел, або «палаюче серце» Данка — літературного персонажу М. Горького). Біля ніг героя — переможений орел, який втілював ідею скинутого царату. Концепція монумента виникла під час перенесення останків полеглих у боротьбі з денікінцями комуністів й перепоховання їх у червні 1920 р. у братській могилі на міській площі. Нові революційні ідеї втілюються тут тривіальними образотворчими засобами: реалістичного характеру пластикою з дидактико-оповідальним сюжетом та класичним архітектурним рішенням. Проте історія доводить велике значення пам'ятника для мешканців міста, які під час Другої світової війни переховували статую у трамвайному депо від фашистів, ризикуючи власним життям.

[119] *Тупицына М.* У истоков соцреализма. Государство как автор. // Искусство. — М., 1990, № 3. — С. 44–46; а також: *Поликаров В.* Эра пустоты. //Искусство. — М., 1990, № 5 — С. 19–21; *Толстой В.* Рубеж 1920–1930-х годов в истории советской художественной культуры. //Искусство. — М., 1990, № 5 — С. 22–26.

[120] *Толстой В.* Вказ. праця. — С. 25.

[121] Історія українського мистецтва. — К., 1967. — Т. 5. — С. 26, 224.

[122] *Павлов В.* Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. — К., 1983. — С. 42–43.

[123] За ленінським планом. Монументальна пропаганда на Україні... — С. 90–92.

[124] Там само. — С. 92, 94.

[125] За ленінським планом. Монументальна пропаганда на Україні... — С. 40.

[126] *Німенко А.* Пам'ятники Тарасові Шевченку. — К., 1964. — С. 35–36. Див. також: За ленінським планом. Монументальна пропаганда на Україні... — С. 39.

[127] За ленінським планом. Монументальна пропаганда на Україні... — С. 37.

[128] За ленінським планом. Монументальна пропаганда на Україні... — С. 61–62. Пам'ятник встановлено на перетині головних вулиць міста, там, де стояв колись намет Шевченка, у якому він ночував у дні ярмарки в Ромнах. Відкриття відбулось при гетьмані П. Скоропадському з великим скупченням народу, виступали М. Вороний, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Мілкіша та ін.

[129] Кавалеридзе Иван: Сборник статей. — С. 86.

[130] Там само. — С. 89.

[131] Там само. — С. 99.

[132] За ленінським планом. Монументальна пропаганда на Україні... — С. 42.

[133] Там само. — С. 66. Див. також: Кавалеридзе Иван: Сборник статей. — С. 69. («Еще в начале 1918 года, когда работа по сооружению памятника Шевченко была в разгаре, родилась мысль увековечить память героев, павших в боях за Советскую власть в Ромнах и близлежащих селах. Памятники героям революции сооружались тогда повсеместно. Всем им была присуща характерная, рожденная революцией, черта — оптимизм, утверждающий победу нового над старым, торжество жизни над смертью»).

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 265

[134] Кавалеридзе Иван: Сборник статей. — С. 70.

[135] Там само. — С. 35.

[136] Проект сподобався Голові повітового виконкому С. Луценко — молодому парубку, випускнику Жабкінської школи садівництва й городництва, що трохи вчився на фельдшера. Він зробив лише зауваження стосовно театрально поставленої лівої ноги, що треба було переробити, і затвердив проект фразою «Це підходить». Див.: Кавалеридзе Иван: Сборник статей. — С. 79–80.

[137] Там само. — С. 70–71.

[138] Кавалеридзе Иван: Сборник статей. — С. 81.

[139] Там само. — С. 83.

[140] Наприклад, конструктивістський пам'ятник В. Леніну у Шостках (1926), або в Каменському (1927) Кавалерідзе планував оточити культпросвітницькими закладами, книгарнями тощо, в середині цього ідейно насиченого простору проводити різні суспільні акції, свята. Умовно кажучи, монументи 20-х у своїх задумах втілювали утопічні мрії, більшість з яких неможливо було здійснити (утопією став проект московського Палацу Ради, який повинна була вінчати 100-метрова фігура Ілліча роботи скульптора С. Меркурова, або шадрівський монумент Амундсену, на долоні якого планували аеродром).

[141] Кавалеридзе Иван: Сборник статей. — С. 82.

[142] Там само. — С. 87–88.

[143] За ленінським планом. Монументальна пропаганда на Україні... — С. 67.

[144] Орлов С. Религия монумента.//Творчество. — М., 1991, № 6. — С. 15.

[145] Там само. — С. 16.

[146] Історія українського мистецтва. — К., 1967. — Т. 5. — С. 20–21.

[147] *Толстой В.* Вказ. праця. — С. 23–24.

[148] Історія українського мистецтва. К., 1967. — Т. 5. — С. 15, 224.

[149] Див.: Мистецтво. — К., 1919, № 1. — С. 32–33; Комуніст. — Харків, 1922, 19 листопада. — № 266.

[150] За ленінським планом. Монументальна пропаганда на Україні... — С. 75–76.

[151] *Блох Л.* Як вчив Роден. — К., 1967. — С. 123.

[152] Це врятувало митця від ганьби, якої зазнав О. Матвєєв, засуджений керівництвом і звільнений від педагогічної посади у 1940-х рр.

[153] Искусство советской Украины. Очерки. — М., 1957. — С. 150, 142.

[154] Кавалеридзе Иван: Сборник статей. — С. 123.

[155] Діндо вдалось реабілітуватися в 1940 р., а Кратко, засланий у туркменське містечко Чарджоу, був реабілітований лише 1960 р.

[156] *Лысенко Л. С.* Ф. Булаковский. 1880–1937. // Советская скульптура'79/80. — М., 1981. — С. 237. Неоімпресіонізм в європейській скульптурі впродовж 1910-х років остаточно зникає з мистецької арени (у цей час завершується й тріумф пластичних інновацій П. Трубецького). Зазнав імпресіонізм глибокої кризи ще в 1900-х в особі головного представника цього стилістичного напряму — М. Россо (1858–1928). Тому робота безпосередньо в камені, за інтуїтивним баченням образу одразу в матеріалі, без попередніх ескізів й заготівок, що застосовував Бернар, дуже імпонувало молодому Булаковському, тим більше, що, як зазначає Л. Лисенко, «академічному моделюванню, імпресіоністичному імпровізованому ліпленню Бернар протиставив тривалу напівремісничу роботу в матеріалі. ...На перших порах Булаковський намагався у всьому наслідувати Бернара. Про це свідчить малюнок тушшю, зроблений дружиною скульптора О. В. Лишевою в майстерні Булаківського... стилізований жіночий портрет, фігура дівчини, що стоїть, майже в точності повторює пластичний рух «Дівчини з глечиком»

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 266

Ж. Бернара, ряд етюдів оголеної моделі, що нагадують плавним силуетом скульптури того ж Бернара. Проте це лише на перших порах».

[157] *Бакушинский А.* Современная русская скульптура. — Искусство (ГАХН). 1927. — Кн. 2–3 — С. 84.

[158] Специфічно бурделівське модулювання постаті «Геракла» прозирає у трактуванні Булаківським чоловічої фігури у композиції «Через барикади» 1927 р.

[159] Афектована жіноча постать згаданої композиції, драпіровка якої вирішується в конструктивістському ключі, нагадуючи артесівські скульптурні екзерсиси.

[160] *Домогацкий В. Н.* Теоретические работы, исследования, статьи, письма. — М., 1984. — С. 41.

[161] Там само. — С. 38.

[162] Його гіпсовий варіант зберігається у Київському державному музеї ім. Т. Г. Шевченка.

[163] *Нименко А. В.* Украинская советская портретная скульптура. 1945–1952. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — К., 1955. — С. 4.

СКУЛЬПТУРА ПЕРІОДУ ПЕРЕДВОЄННОГО ЗМІЦНЕННЯ ТОТАЛІТАРНОЇ СИСТЕМИ

[1] Історія українського мистецтва. — К., 1967. — Т. 5. — С. 25.

[2] *Чернова З.* Тоталітаризм та українське мистецтво 1930-х років: статус митця, уніфікація творчості. — Третій міжнародний конгрес україністів. 26–29 серпня 1996 р. Філософія. Історія культури. Освіта. Доповіді та повідомлення. — Харків, 1996. — С. 181.

[3] Искусство советской Украины. — М. — 1957. — С. 150.

[4] *Нименко А.* Украинская советская портретная скульптура. 1945–1952. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — К., 1955. — С. 6.

[5] Бернард Кратко (1884–1960) у 1906 закінчив Варшавську академію, стажувався в Італії, Єгипті. З 1917 р. — в Петрограді, у 1920 р. переїздить до Києва. З 1922–1925 рр. — викладач Харківського художнього інституту, 1925 — повертається у Київ, де стає деканом скульптурного факультету художнього інституту, згодом — професором. З 1934–1936 рр. — ректор КХІ, в 1937 репресований, засланий в Туркменію. Після Другої світової війни повернувся в Україну, реабілітований 1960 р.

[6] Архів відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ НАНУ. Папка «Б. Кратко».

[7] *Толстой В.* Рубеж 1920–1930-х годов в истории советской художественной культуры. // Искусство. — М., 1990, № 5. — С. 26.

[8] *Скляренко Г.* Соціалістичний реалізм в Україні: мистецтво як ідеологія. // Україна на межі тисячоліть: етнос, нація, культура. — Кн. 1–2. — К., 2000. — С. 546.

[9] *Павлов В.* Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. — К., 1983. — С. 52.

[10] *Степовик Д.* Скульптор Лео-Мол: життя і творчість. — К., 1995.

[11] *Павлов В. П.* Вказ. праця. — С. 56.

[12] Там само. — С. 54.

[13] *Тарахан-Береза З.* Василь Кричевський і національний музей-пам'ятник. // Образотворче мистецтво. — К., 1998, № 1. — С. 27.

[14] Цього враження не псує і масштабна несуголосність шестиметрової постаті поета з п'єдесталом, втім, постать відповідає антропометричним параметрам будівлі Національного Університету ім. Шевченка на протилежному боці Володимирської вулиці.

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 267

[15] Чернова З. Вказ. праця. — С. 183.

[16] Архів ІМФЕ НАНУ, відділ образотворчого мистецтва, папка «Ковальов».

[17] Архів ІМФЕ НАНУ, відділ образотворчого мистецтва, папка «Теннер».

[18] В архівній замітці про Т. Стась-Склярську співробітник відділу ІМФЕ припустив помилки, адже місто Юзівка мала відповідні назви: Сталіно, Донецьк; а Ворошиловград-Луганськ.

[19] «У першій композиції скульптори втілили пафос і героїку громадянської війни. П'ятифігурну групу очолює робітник із прапором у руці. Він веде за собою селянина-солдата, революційного матроса, жінку-робітницю і юнака-партизана. Вони немов унаочнювали образи борців Великої Жовтневої соціалістичної революції. Друга скульптурна композиція втілювала героїку соціалістичного будівництва. Попереду гірняк і колгоспниця, за ними — льотчик-парашутист і піонер. Група символізувала будівничу працю держави соціалізму і готовність радянського народу захищати Батьківщину». Див.: Искусство советской Украины. — М., 1957. — С. 146.

[20] *Павлов В.* Вказ. праця. — С. 62.

[21] Архів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, відділ образотворчого мистецтва, папка «Л. Муравін».

[22] Див.: Архітектура Радянської України. — К., 1938, № 9. — С. 27; *Л. Муравін*. Молоді кадри скульпторів. // Образотворче мистецтво. — К., 1939, № 1. — С. 28–29; Праця молодих. // Образотворче мистецтво — К., 1939, № 8. — С. 20.

[23] *Чернова З.* Вказ. праця. — С. 181.

[24] *Павлов В.* Вказ. праця. — С. 62.

[25] В архівній замітці про І. Матвієнко співробітником відділу ІМФЕ припущена помилка, адже місто Юзівка мала відповідні назви: Сталіно, Донецьк; а Ворошиловград-Луганськ.

[26] Архів ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, відділу образотворчого мистецтва, папка «Б. Іванов».

[27] *Либкнехт В.* Знание — сила, сила — знание! //Социализм и культура. — М.-Л., 1926. — С. 84–87.

[28] Архів ІМФЕ НАНУ, відділу образотворчого мистецтва, папка «Кратко».

[29] В защиту искусства. Классическая марксистская традиция критики натурализма, декадентства и модернизма. — М., 1979. — С. 38–39.

СКУЛЬПТУРА ЧАСІВ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ: реставрація модерністських принципів творчості

[1] *Звіринський К.* Українська академія мистецтв у Львові (1943–1944). // Артанія. — 1999, № 5. — С. 73.

[2] Архів відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ НАНУ. Папка «К. Діденко».

[3] *Костенко М.* Їх слава вище Карпат. У скульптора І. Я. Матвієнко. // Радянське слово. — Дрогобич, № 198/762 від 6 жовтня 1945 р.

[4] І. Кавалерідзе працює у 40-х у воску (через термічну нестійкість матеріалу у вітрині київського магазину загинув один із ескізів, що сподобався німецькому офіцеру). Скульптор відгукнувся на воєнні події створенням героїчної серії творів з історії слов'ян: композицій «Козак на коні» (1942), «Кобзар»(1942), «Запорожець» (1943 –1944), «Святослав»(1945), пластика яких зберігає модерністське світлотіньове моделювання, притаманне цьому скульптору у попередній період творчості.

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 268

[5] Кавалеридзе Иван: Сборник статей и воспоминаний./Сост. и примеч. Е. Глущенко. — К., 1988. — С. 113.

[6] Архів відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ НАНУ. Папка «О. Ковальов».

[7] Архів відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ НАНУ, папка «П. М. Ульянов».

СКУЛЬПТУРА ІІ ПОЛОВИНИ 1940–1950-х РОКІВ: черговий наступ системи на свободу пластичного мислення; вітер перемін початку політичної «відлиги»

[1] Нариси з історії українського мистецтва... — С. 227.

[2] У київському пам'ятнику Ватутіну обеліскоподібний силует постаті зберігає монументальну цілісність композиції завдяки довгій шинелі, чиї великі площини пожвавлені толерантним ритмом вертикальних складок.

[3] Бюст встановлено на території Інституту імені О. Богомольця.

[4] *Яковлева Г.* Массовое сознание и «третья реальность» // Творчество. — М., 1991, № 6. — С. 12.

[5] Сам І. Кавалерідзе згадує: «Місцеве начальство надало перевагу традиційній фігурі. І не прогадало. 1963 року, коли почався наступ на формалізм, під яким малося на увазі все, що не відповідало прямій життєподібності, пам'ятник Артему, споруджений за моїм проектом, був зарахований до шкідливих споруд. Така характеристика подіяла на перестраховщиків. У Сумах, наприклад, був терміново знесений мій «Шевченко». Див.: Кавалеридзе Иван: Сборник статей и воспоминаний. / Сост. и примеч. Е. Глущенко. — К., 1988. — С. 83.

[6] Нариси з Історії українського мистецтва. — К.: 1966. — С. 208.

[7] Круглий постамент складного профілю прикрашає розгорнутий рельєф із зображенням документальної реконструкції цієї історичної події. Над рельєфом — напис: «Навіки разом — навіки з російським народом. 1654–1954». Віншують постамент дві жіночі постаті в національному одязі, образно-композиційні якості яких демонструють суто радянський принцип синтезу жанрово-реалістичного трактування пластики (притаманного станковим видам) і театральної патетики штучного монументалізму.

[8] В. Вінайкін навчався в КХІ у 1943–1953 рр. в майстерні проф. М. Лисенка, і тільки-но завершив працю над дипломом «Богдан Хмельницький», що й зіграло чи не вирішальну роль в його конкурсній перемозі.

[9] «В портрете выдающегося хирурга-экспериментатора скульптор создал образ советского ученого, воплотив типическое в сугубо конкретных, индивидуальных чертах портретируемого. Большой такт художника виден в фактурной обработке деталей. Тщательной лепке лица — скульптор моделирует почти каждый мускул, передавая дыхание жизни, — противопоставлена более обобщенная трактовка корпуса...». Див.: *Курильцева В., Яворская Н.* Искусство Советской Украины. — М., 1957; «Портрет убеждает нас высоким идейно-художественным мастерством молодого художника». // Газета «Радянське мистецтво». — 25 березня 1953 р.

[10] *Нименко А.* Украинская советская портретная скульптура. 1945–1952. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Киев, 1955. — С. 16.

[11] *Нименко А. В.* Украинская советская портретная скульптура. 1945–1952. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Киев, 1955. — С. 10.

[12] *Поликаров В.* Эра пустоты. // Искусство. — М., 1990, № 5. — С. 19.

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 269

[13] *Юхимець Г.* Українське радянське мистецтво. 1941–1960 років. — К., 1983. — С. 134–136.

[14] Цит. за: Скульптор Ковалев. Каталог выставки. / Составитель Д. Янко. — К., 1985. — С. 36.

[15] «Вечірній Київ». — 10 грудня 1954 р.

[15] Искусство советской Украины. — М., 1957. — С. 178.

[16] М. Вронський «Портрет комбрига мотострільців полковника О. Головачова» (1947); П. Ульянов «Портрет комісара С. Руднєва» (1947); Я. Кравченко «Портрет І. Зайцева» (1952) та «Портрет двічі Героя Радянського Союзу генерал-майора О. Федорова», що став етапним при створенні митцем пам'ятника-бюста герою у Дніпропетровську; І. Шаповал «Портрет Героя Радянського Союзу М. І. Кузнєцова» (1956); творча бригада у складі Мухіна, Агібалова і Федченка виконують упродовж 1951–1952 р. низку портретів молодогвардійців Краснодону — О. Кошевого, У. Громової, С. Тюленіна та ін.

[17] І. Мельгунова «Колгоспниця» (1947), П. Гевеке «Колгоспник» (1947), М. Барінова «Школярка» (1953), В. Костін «Горновий» (1954), М. Рябінін «Гуцул» (1952), В. Полонік «Вибійник» (1956), В. Борисенко «Господар Верховини» (1957), Г. Петрашевич «Єгиптянин» (1958), «Жінка з Судану» (1958) та ін.

[18] О. Кудрявцева «Шевченко-пастух» (1951), В. І. Зноба «Кобзар Остап Вересай» (1954), І. Чумак «Композитор М. В. Лисенко і кобзар Остап Вересай» (1954), Ю. Білотоцький і Є. Фрідман «К. Маркс і Ф. Енгельс» (1949), М. Рябінін «Тарас Шевченко і Айра Ольдрідж» (1952), О. Мельничук «План ГОЕЛРО» (1955).

[19] История Украинской ССР. — К., 1982. — С. 411.

[20] «Вечірній Київ» від 12 грудня 1955 р.; «Вечірній Київ» від 25 червня 1956, де наводиться також фотографія цієї композиції: три постаті піхотинця, льотчика і моряка «пильно вдивляються вперед. Їх мужні обличчя осяяні благородством і гуманністю».

Розділ 2
УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

СКУЛЬПТУРА II ПОЛОВИНИ 1950–1960-х РОКІВ: від «суворого стилю» — до «декоративного»

[1] *Брайченко М.* Нові тенденції. — Мистецтво. — 1965, № 4. — С. 29–31.

[2] *Ванслов В. В.* Этапы большого пути. — Труды Академии художеств СССР. — Вып. 1: 1977–1979 гг. — М., 1983. — С. 26–27.

[3] Советская скульптура'10. — М., 1986. — С. 124.

[4] Інна Коломієць. Альбом. — К., 1983. — С. 9–10, 18.

[5] For a Wider World: Sixty Works in the British Council Collection. — The British Council, 1990. — P. 143.

[6] Яків Самойлович Ражба. Каталог виставки творів. — К., 1988. — С. 4.

[7] Советское искусствознание'74. — М., 1975. — С. 25.

[8] Матеріали про творчу діяльність. Спілка художників Української РСР [для служебового користування]. IV.1968 — IX.1969. — К., 1969. — С. 21, 22–23.

[9] Там само. — С. 26–27.

[10] Там само.

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 270

[11] Там само. — С. 38.

[12] Див.: Успехи, трудности, перспективы. // Искусство. — М., 1960, № 2 — С. 8.

[13] Специфіку етнонаціонального менталітету проф. С. Кримський визначив як «кардіоцентризм» духовного розвою українства, який так своєрідно, за типом «екзістенційного крещендо», розкрив себе в ситуації політичної «відлиги». Численні герої композицій, які мріяли, поринали у світ примар, снів або насолоджувалися елегійною споглядальністю, обумовлювалися внутрішніми чинниками психології творчості українських скульпторів, пов'язаними з давніми принципами «ентелехії», «калокагатії», на яких, зокрема, базувалося вітчизняне сакральне мистецтво, і які були присутні у творчості О. Архипенка.

[14] *Валериус С.* Проблемы современной советской скульптуры. — М., 1961. — С. 82.

[15] *Валериус С.* Вказ. праця. — С. 85.

[16] *Шкловский Г. Л. Д.* Муравин. 1906–1974. // Советская скульптура'75. — М., 1977. — С. 170–172. Захоплення Муравіна модерністськими прийомами формотворення, зокрема досвідом Джакометті, прозирає в композиції «Люди з легенди» 1971.

[17] *Валериус С.* Вказ. праця. — С. 98–102.

[18] Contemporary Art From the Ukraine — Сучасне мистецтво з України (виставка живопису, малюнків, скульптури). — Мюнхен — Лондон — Нью Йорк — Париж, 1979. Див. також: *Савицька О.* Живе світло таланту. — Артанія,1998, № 4. — С. 72–73. Наведена у статті ілюстрація «Мамая» (1969) Степанова фіксує спільність модерністського мислення у вирішенні пластичного завдання з киянином Ражбою, зокрема його «Бандуристом» (1972).

[19] Образотворче мистецтво. — 2001, № 1. — С. 86–87.

[20] Матеріали про творчу діяльність. Спілка художників Української РСР... — С. 40.

[21] Верба І. Правда образів. // Мистецтво. — 1965, № 3. — С. 13–18.

[22] Михайло Лисенко. Автор вступної статті та упорядник каталогу В. А. Афанасьєв. — К., 1982.

[23] Олексій Олійник. Альбом. Автор-упорядник Л. О. Лисенко. — К.,1984, — С. 87.

[24] *Лобановський Б.* Василь Захарович Бородай. — К., 1964; *Павлов В.* Шляхом пошуків і дерзань. // Мистецтво. — 1965, № 5. — С. 17–19.

[25] Упродовж 1941–1944 р. він навчався в евакуйованому Московському художньому інституті ім. В. Сурикова у Б. Лонге, В. Домогацького, Л. Шервуда і О. Матвєєва, отримуючи диплом 1945 р. вже як випускник Київського художнього по майстерні М. Гельмана і М. Лисенка.

[26] При ансамблевому архітектурно-скульптурному проектуванні, звільненому від шаблонності тиражних схем 50-х, скульптурна частина, як правило, апелює до жанрової мотивації на правах метафори, узагальнюючи історичні події до загально-гуманістичного контексту. Якщо людина післявоєнної доби, залишаючись у реальному просторі сьогодення, контактувала лише із силовим полем одиничного пам'ятника, обходячи його навколо і роздивляючись окремі аспекти образно-композиційної побудови, то при ансамблевому проектуванні людина опиняється у програмно спланованому над-реальному часо-просторі, розриваючи сталий зв'язок із повсякденним плином буття та відчуваючи прозорість культурно-історичних взаємовпливів та взаємозв'язків. У штучно створеній мистецько-пластичними засобами «віртуальній» реальності затверджувалась атмосфера минулого з філософським тлумаченням подій через історичну їх віддаленість та актуальність сенсу для сьогодення, адже від 60-х герменевтика теми героїки набуває нових інтонацій, тоді як партійно-державна заідеологізована домінанта образу відступає на другий план.

[27] Постать співвідносилася з постаментом на засадах золотого перетину, тобто за пропорційною схемою 1:v2, 1:v3 і т. п.

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 271

[28] *Воронов Н. В.* Советская монументальная скульптура 1960–1980. — М., 1984. — С. 19.

[29] Типовим зразком застосування жанровості, що піднесена до монументального символу, є Пам'ятник радянським громадянам і військовополоненим, загиблим у Дарницькому районі Києва у 1941–1943 рр. (1970) скульпторів В. Вінайкіна, В. Гречаніка, арх. К. Сидорова, в якому уклінну постать пораненого бійця підтримує його товариш. Автори — відомі українські станковісти. Образно-композиційна структура пам'ятника з досить відчутною літературною мотивацією відноситься, скоріше, до монументальної скульптури жанрового характеру. Такому сприйняттю не стануть на заваді ані узагальнення пластичної мови, ані плакатність композиційної схеми.

[30] М. Воронов пов'язує таку тенденцію, що виникає на межі 50–60-х рр., із явищем «нової предметності» в радянському мистецтві, яке вплинуло на всі види скульптури. Див.: *Воронов Н.* Вказ. праця. — С. 29–30.

[31] Так само й бюст Т. Шевченка (1945) роботи М. Лисенка спочатку експонувався як станковий твір, а згодом був встановлений біля входу до Національної Академії мистецтв у Києві й переведений у мармур. Бронзовий відлив бюсту у якості «Пам'ятника Т. Г. Шевченку» від 1978 р. знаходиться у Парижі. Інша відома станкова композиція М.Лисенка «Партизанський рейд» (1947), що вплинула на подальший розвиток саме цього виду пластики, від 1960 р. прикрасила Червону площу у Сумах. Впродовж 70-х рр. подібна практика «заміщення» продовжує існувати (досить згадати бюст Г. Сковороди О. Олійника, встановлений 1975 р. у с. Коврай Черкаської обл.).

[32] Поет ніби прямує імпровізованим пандусом — символом доріг життя — не тільки у фізичному просторі набережної Москви-ріки, і не стільки шляхами долі його оспіваної України, скільки перетинає час від минулого до сьогодення, перетворюючись з конкретної персони на символ тих ідей, що виборював усе життя. На це скерована і пластика: цільні лапідарні об'єми постаті м'яко динамізуються «бароковим» рухом одягу, проте головним образно-пластичним «модулем» залишається портретний психологізм, віддзеркалений у композиційної структурі. У композиції пам'ятника митці врахували авангардний досвід І. Кавалерідзе, який навідувався до їхньої майстерні, надаючи дружні поради.

[33] Впровадження у монументальну скульптуру впродовж 60–70-х рр. «архітектурної пластики» споріднене явищу «суворого стилю» у малярстві «відлиги», зокрема героїчній романтиці людини-будівника нового суспільства. Не існуючи в монументальній скульптурі у чистому вигляді, ця тенденція корелювала з багатьма іншими.

[34] Див.: збірник статей «Советская скульптура наших дней» — М., 1973; зокрема стаття А. Стригалева «Монументально-декоративная скульптура в городских пространствах».

[35] Особливістю нашої національної монументалістики, на думку М. Воронова, є вкоріненя символічних образів жінок, що оплакують героїв або надихають їх на подвиг, в етно-фольклорні й літературно-культурні пласти: «Общей запоминающейся чертой многих украинских памятников Героям и даже более масштабных комплексов, посвященных жертвам фашизма, является введение в их композицию образа юной скорбящей девичьей фигуры. Если во многих русских и прибалтийских памятниках используется образ Матери-Родины как пожилой или даже старой женщины, оплакивающей своих сыновей, то для монументов Украины характерно воспроизведение молодого женского образа. По-видимому, эта особенность также имеет фольклорно-литературное происхождение». Див.: *Воронов Н.* Вказ. праця. — С. 101.

[36] У 1950-х Страхову пропонують відновити проект, але через хворобу митця пам'ятник так і не був спорудженим.

[37] Так, М. Воронов пише: «Обилие мелких, дробных деталей и изображение сильного, не совсем оправданного движения мешают общему впечатлению. При общей уравновешенности

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 272

частей и устойчивости позы образ все же получился излишне театральным и в целом несколько «беспокойным». Див.: Воронов Н. Вказ. праця. — С. 153.

[38] «Вечірній Київ» від 2 серпня 1991 р. — С. 2. Замуровані у бетон рельєфи й досі не відновлені.

СКУЛЬПТУРА 1970-х — І ПОЛОВИНИ 1980-х РОКІВ: уніфікація творчості скульпторів у період політики відбудови розвинутого соціалізму; протистояння андеґраунду офіційно-нормативним вимогам єдиного методу

[1] *Кеменов В.* О задачах современного портрета. К проблеме сходства в искусстве портрета. // Искусство. — 1977, № 11. — С. 44–57; Проблемы скульптурного портрета. // Искусство. — 1965, № 7. — С.10–19; Проблемы портрета. Научная конференция. М., 1972. — М., 1973. — 328 с.; *Зингер Л.* Некоторые проблемы портрета. — Труды Академии художеств СССР. Вып. 1. — М., 1983. — С. 91–94, 104; *Ванслов В.* Социалистический реализм на современном этапе. // Искусство. — 1986., № 3. — С. 28–31. Див.також: *Кеменов В.* Против абстракционизма в спорах о реализме. — Л., 1969; *Лебедев В.* К спорам об абстракционизме в изобразительном искусстве. — М., 1967.

[2] Перевантаженість виставкових експозицій подібними шаблонними бюстами породило серед скульпторів іронічну дефініцію — «поголів'я».

[3] Лише за часів «перебудови», завдяки клопотам київського мистецтвознавця Е. Димшиця, у ж. «Искусство» була надрукована стаття про творчість цього неординарного скульптора. Див.: *Дымшиц Э.* Киевский скульптор Николай Рапай. // Искусство. — 1989, № 1. — С. 17–20.

[4] Образотворче мистецтво. — 1982, № 1. — С. 10; Искусство. — 1984, № 8. — С. 13; Молодые советские художники. — М., 1982, илл. 80; *Якимович А. К.* Молодые художники 1970-х годов. // Труды Академии художеств. Вып. 1. — М., 1983 — С. 138; *Перфильев В.* Образ современника в скульптуре. // Искусство. — 1984, № 8. — С. 9–15.

[5] Contemporary Art From the Ukraine — Сучасне мистецтво з України (виставка живопису, малюнків, скульптури). — Мюнхен–Лондон–Нью-Йорк–Париж, 1979. — С. 18–20. *Сысоев В.* Молодые советские художники. Живопись. Скульптура. Графика. Альбом. — М., 1982. — С. 23.

[6] Тому, скажімо, споріднене названим митцям образно-пластичне рішення зустрічається і в болгарській скульптурі того ж часу, досить пригадати творчість В. Минекова, зокрема «Портрет Людмили Живкової» 1982.

[7] *Фогель Э.* Михаил Грицюк. — Советская скульптура'8. — М., 1984. — С. 137.

[8] Михайло Грицюк. 1929–1979. Каталог виставки. — К., 1982. — С. 5.

[9] *Фогель Э.* Михаил Грицюк. — Советская скульптура'8. — М., 1984. — С. 147.

[10] Образотворче мистецтв // К., 1980, № 4. — С. 5.

[11] Юлий Синькевич. Каталог выставки произведений. — К., 1989. — С. 3.

[12] Наприклад, у цій скандальній виставці брав участь наш талановитий живописець, член молодіжного об'єднання МОСХу О. Ісиченко, завдяки якому автор цих рядків у молоді роки познайомилася з філософією учення Гурджієва-Успенського, що і не забувалось у художніх колах Москви, де їхні книги ходили у списках, а їхні ідеї законспіровано втілювались у мистецьких творах, зокрема, навіть в іконопису із традиційною левкасною технологією письма.

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 273

[13] Напр., Р. Аболіна у статті «Размышления о станковой скульптуре» (Искусство. — М., 1983, № 4. — С. 4) звинувачує «Танок» О. Косткевича у манірності. Коли мені випало бути в його майстерні 17.09.87 р. Косткевич зазначив: «Так само, як Клоков, я вважаю, що скульптурі чужа репортажність, але не сучасність. Гонитва за сенсацією, бажання першим відгукнутися на події життя — у скульптурі викликає поспішність, поверхову ілюстративність, а отже — дискредитує цей вид мистецтва. Те, що можливо для живопису і графіки, неприпустимо в скульптурі. Невипадково від початку віків тут уклалися суто скульптурні теми, скажімо, материнства. І кожний скульптор буде робити цю тему на власний розсуд... Я завжди довго роблю скульптуру, чекаю, коли вщухнуть поверхові емоції, залишиться найважливіше. Трапляється так, що глина встигає розсохнутися за цей час... Тепер в українській скульптурі розпочалося відродження, на поверхню випливають ті глибині шари, що вважалися дисидентськими. Навіть я сам здобув власне обличчя відтоді, як пішов наприкінці 70-х від Бородая, а мій «Футбол», «Хокей», «Танок» — закуплені Москвою, Третьяковкою зокрема... » (запис розмови з архіву Протас М.) . До речі, постать Косткевича симптоматична для української пластики ще й тим, що він чи не найперший 1960 року був прийнятий до Спілки художників, не маючи професійної освіти. Свій фах він здобув під час роботи у майстернях інших скульпторів, переводячи їхні твори у камінь.

[14] Всі ці роботи створювались паралельно (на правах етюдних студій) з головним замовленням митця — пам'ятник сімом тисячам мешканців села Корюківки, розстріляних гітлерівцями. Відчуваючи себе у фокусі уваги державно-політичних керівників, Коломієць не порушує нормативності мистецтва соціалістичного реалізму, ретельно передаючи літерами гасла (на трибуні або на листівках), або так само ретельно зображуючи рельєфом обличчя Сталіна на портреті, що тримав хлопчик в одній із композицій. Пластичний педантизм до надмірного, що не пов'язувалося з творчим обличчям Коломієць 60-х, тепер сприймається крізь елемент гіркої іронії, на той час непомітної, адже скульптор дійсно підпала під жорсткий ідеологічний пресинг.

[15] *Бабурина Н.* Пленэр и скульптура. // Искусство — М., 1977, № 7. — С. 12–21.

[16] Скульптура в пленэре. Альбом. Автор составитель Н. М. Бабурина. — М., 1980. (стор. не вказані).

[17] Цитується з нотаток скульптора, що були зроблені для неопублікованого 1988 р. заідеологізованим журналом «Образотворче мистецтво» інтерв'ю зі скульптором, тоді — Секретарем Правління СХ УРСР. Тепер зберігаються в архіві М. О. Протас.

[18] *Валериус С.* Новые рубежи советской многонациональной скульптуры. // Искусство, М., 1983, № 11. — С. 11.

[19] *Полякова Н. И.* Скульптура и пространство. Проблемы соотношения объема и пространственной среды. — М., 1982. — С. 80.

[20] Там само. — С. 84.

[21] *Полякова Н.* Вказ. праця. — С. 84.

[22] Там само. — С. 86.

[23] В'ячеслав Клоков. Альбом. Автор вступної статті Л. С. Кальницька. — К., 1980.

[24] Образотворче мистецтво Радянської України. 1971–1976. З творчого досвіду Спілки художників УРСР. Збірник статей. — К., 1977. — С. 30.

[25] І все ж таки «композиційна бідність» численних робіт, що обмежувалися застиглою статурністю, літературністю, наводнюють експозиції поряд із невиразним «поголів'ям» (як із сумом жартували митці) портретних бюстів; проте зустрічалися твори з неординарним образно-композиційним строєм: А. Білостоцький «Монтажник» 1971, «Сталевар» 1972 та ін.

[26] Молодость страны. Всесоюзная художественная выставка. М., 1984. — С. 166; Искусство. — М., 1982, № 2. — С. 14.

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 274

[27] Образотворче мистецтво Радянської України... — С. 26.

[28] Афанасьєв В. Українське радянське мистецтво 1960–1980-х років. — К., 1984. — С. 126.

[29] *Бородай В.* Українська скульптура сьогодні. //Образотворче мистецтво. — К. 1983, № 4. — С. 7.

[30] Там само. — С. 7–8.

[31] Сварник Галина. Листи Олександра Архипенка до брата Євгена Архипенка в Національній бібліотеці у Варшаві. // Збережено в Україні. Олександр Архипенко. Матеріали конференції «О. Архипенко і світова культура XX століття» 14 грудня 2001 року. — К., 2001. — С. 57.

[32] Узагальнена пластика, надмірний розмір характеризують і бронзову постать Я. Галана скульпторів О. Пилева, А. Охріменка, В. Усова, арх. В. Блюснюка у Львові (1972); а також 12,5-метровий гранітний пам'ятник І. Франку у Львові скульпторів В. Борисенко, Д. Крвавича, Е. Миська, В. Одрехівського, Я. Чайки, арх. А. Шуляра (1964), центральна частина якого фланкується горизонтальними стелами з рельєфами.

[33] Про це говориться у монографічному дослідженні Н. Воронова «Советская монументальная скульптура 1960–1980». — М., 1984.

[34] Там само. — С. 44.

[35] Між тим, жанрова за суттю композиція в умовах монументальної транскрипції потребувала більш умовно-формальних, декоративно-узагальнюючих засобів пластичного виразу. Натомість кожна постать вирішувалась як послідовно реалістична сповідь про долю і страждання людини і втілювалась з експресивною гіперболізацією акцентовано натуралістичних елементів пластики. Такий неймовірний згусток емоційних напружень не вкладається у символічний «дистанційований» образ Древа життя та ключової теми жертви-спокути в ім'я нового життя (віншує композицію молода матір, що намагається перед смертю нагодувати немовля).

[36] *Янко Д.* Монументи Перемоги. // Образотворче мистецтво — К., 1980, № 3. — С. 12.

[37] До складу творчої бригади скульпторів входили: В. Бородай, Ф. Сагоян, В. Вінайкін, В. Швецов, А. Куща, О. Редько, Є. Прокопов, Ю. Марченко, В. Рябчук, В. Проскуров, В. Калуєв, О. Дяченко, А. Аветісян; архітектор — В. Єлізаров.

[38] Авторами горельєфів є: В. Бородай, В. Швецов, за участю А. Куща, О. Редька, Є. Прокопова, Ю. Марченка, В. Рябчука, В. Проскурова, В. Калуєва, О. Дяченка.

[39] Згідно з форпроектом Є. Вучетича і арх. Є. Стамо, які розробили початкову ідею меморіалу, жіноча фігура планувалася більш стрункіх пропорцій, ніж за остаточним проектом В. Бородая. Скульптор виконав п'ятиметрову модель, з якої провадилося збільшення статуї до необхідного формату в комплексі з масою технічних складнощів виконання фігури в такому матеріалі як нержавіюча сталь. Численні фінансові й організаційно-технічні вади у незвичних, надскладних монтажних роботах, порушення пропорцій щодо занадто малих, як виявилося, щита й меча, недостатньо стрункої постаті, дали про себе знати лише під час завершення монтування статуї. Не вирішеними залишилися і проблеми конденсату та небезпечного підвищення рівня ґрунтових вод.

[40] *Светлов И.* О советской скульптуре. 1960–1980. Очерки. — М., 1984. — 248 с.

[41] *Аболина Р.* Размышления о станковой скульптуре. // Искусство — 1983, № 4. — С. 4.

[42] Сысоев В. П. Молодые советские художники. Живопись. Скульптура. Графика. — М., 1982. — С. 23.

[43] Шумов А. Вернуть скульптуре ее язык. // Творчество — М., 1987, № 1. — С. 22.

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 275

[1] Автору цієї книги вартувало чималих зусиль, навіть на початку 2000-х років, доводити вітчизняним мистецтвознавцям безперечний факт стилістичної спорідненості європейських новацій з українськими, більш того — доводити, що інформель не є закордонною дивиною для України. Формуванню базових принципів інформеля сприяли на початку XX ст. численні українські митці, серед яких були Архипенко, Кандинський, Малевич, Татлін та ін. Зрозуміло, про цей факт у тоталітарні часи не можна було навіть згадувати, але явище існувало і тепер потребує прискіпливого наукового дослідження. До речі, з огляду на важливість участі українського образотворення у міжнародних контактах початку XX ст., стає більш зрозумілим жорстокість насаджування принципів соцреалізму в українській культурі, і, зокрема, у мистецтві.

[2] Перехідним для Європи у цьому сенсі став рух «нових реалістів» Франції (1960—70-ті рр.) на чолі з Арманом, Сезаром та ідеологом групи П. Рестані, який стверджував, що всі об'єкти і акції [contemporary art] є скульптурою, навіть «падаючі картини» — асамбляжі групи. Така думка, генеза якої коріниться в екстравагантних висловах М. Дюшана і К. Швіттерса, була актуальною впродовж 1980—1990-х (так, Й. Бойс, вважаючи себе скульптором, опрацьовував відео-арт, флюксус). Українські митці були знайомі з теорією Рестані завдяки спілкуванню наших митців із чеськими і польськими колегами, яких посвячує в усі нюанси власної теорії сам Рестані, приїжджаючи до Праги та Варшави на офіційні зустрічі — Міжнародні конгреси AICA (UNESCO). Histoires de 50 and de l'Association Internationale des Critiques d'Art / AICA (Histories of 50 years of the International Association of Art Critics / AICA) AICA *press*: The International Press of The Association of Art Critics 1999 Paris. France. 191 p.

[3] Українська скульптура 1990-х рр. — Каталог виставки «Мистецтво України. 1991—2002» в межах «Року України в Російській Федерації» у Москві 22 серпня — 2 вересня 2002 р. — К., 2002 — С. 39—44. — 6 ст. (рос. та укр. мовами).

[4] Great Encyclopedia 2003 (2 CD) Cyril & Methodius. (Современная универсальная российская энциклопедия «Большая Энциклопедия Кирилла и Мефодия 2003», сайты «Постмодернизм», «Соц-арт»).

[5] *Левашов В.* От соц-арта к соцартизму. // Искусство. — 1988, № 10. — С. 50—52; *Гундлах С.* Соц-арт: искусство при социализме или социалистическое искусство? // Искусство — 1988, № 10. — С. 53.

[6] *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле — М., 1965. — С. 57.

[7] Скульптура Федеративной Республики Германия 1949—1989. Музей Вильгельма Лембрука г. Дуйсбурга. — Дуйсбург, 1990. — С. 10; див. також: Раздел III. Европейская скульптура «информель» (1956—1970). — С. 45—46.

[8] Скульптура Федеративной Республики Германия 1949—1989.— С. 53—55.

[9] Артанія. — К., 1993, № 2. — С. 23.

[10] Слід сказати, що багато в чому саме завдяки експериментуванню цього винахідливого митця в українській скульптурі межі 80—90-х остаточно закріплюється архетипально-паттерна знаковість пластичного вислову, що поширюється і на сакральні релігійні мотиви та образи. Проте тенденція поєднання образу і об'єкту вже існувала у пластичній свідомості українських скульпторів — достатньо згадати експозицію Очаківського скульптурного симпозіуму, влаштованого при сприянні посольства Франції (1991), у тодішньому Київському музеї російського мистецтва. Особливо дивував присвячений Ользії об'єкт львів'янина С. Якуніна, за концепцією якого (нагадуючи аналогічні асамбляжі англійця Р. Лонга або французьких нових реалістів) прямо на музейному паркеті був розсипаний пісок за формою мандалічних кіл із розміщеним на ньому у певному порядку степовим камінням — свідками живого плину історії

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 276

цивілізацій (проект складався із двох об'єктних самодостатніх частин). Див.: *Безроднова М.* Підсумки симпозіуму в Очакові. // Образотворче мистецтво. — 1992, № 2. — С. 24–26.

[11] *Протас М.* Аспекти образно-пластичної герменевтики міфів у сучасній скульптурі. // Філософія міфу: класичний та сучасний підходи. Матеріали міжнародної наукової конференції. Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАНУ. 10–11 січня 2003 р. Частина 2. — К., 2003. — С. 34. Ситуацію ілюструє також експозиція персональної виставки В. Кравцевича і В. Протаса у галереї музею І. Кавалерідзе (2003), де Кравцевич продемонстрував сучасну версію «історично-збагаченого візантизму» (постаті янголів, що лукаво посміхаються, втілюють мистецькі ознаки «візантизму» явно з інших парадигмальних позицій, ніж в XI чи на початку XX ст., нагадуючи інтерпретації містерій буття в «Ілюзіях» Р. Баха та «Алхіміку» П. Коельо), а Протас — філософську герменевтику міфологічних образів античності, продовжуючи дискусію, розпочату під час проведення міжнародної конференції «Філософія міфу: класичний та сучасний підходи» в Інституті філософії ім. Г. Сковороди 2003 р.

[12] А.С.С. Новая усадьба. — К., 1999, № 4. — С. 36–39.

[13] Вивчення маркетингових проблем мистецьких замовлень та арт-ринку вимагає створення та використання теоретичних моделей соціокультурологічних взаємодій, де постмодерністська концепція розвитку розставляє акценти не так, як раніше (виключно на виробництві художніх цінностей), а на особистісному виборі; на полікультурних орієнтирах митця, де він може лишатися у сфері чистого мистецтва традиційних форм образотворення чи виходити на терени тотального розчинення мистецтва у буттєвих формах існування соціума; на комфортності чуттєво-інтелектуального перебування в індивідуальній системі пріоритетів та обраних продуктах культурно-мистецької діяльності; на еволюції розвитку індивідуальних імперативів, що допускають флуктуації ззовні; на індивідуальному способі життя і базових парадигмах суб'єкта соціальних взаємостосунків... Коротко визначаючи час рубежу XX–XXI ст., або час «пост-», «після-сучасності» — вчені схильні констатувати, що всім нам довелося жити в епоху перемін, коли «немає правил, але є тільки вибір, коли діє не мода, а її вплив, коли не друзі, референтні групи, соціальне оточення визначають вибір індивідуального споживача, а символи його оточення. У плані методології відкривається можливість використовування таких методичних процедур, основу яких складають досягнення у галузі герменевтики, семіотики, феноменології, етнографії, інтроспекції». (Див.: http://marketologi.ru). Загалом, соціологи і культурологи визнають, що процес переходу від сучасності до постмодернізму проявляє ознаки індивідуалізації предметів (товарів) і символів культури, кожному з яких властива своя індивідуальність. Відтак, споживач продуктів культури і мистецтва вже не просто вибирає і співвідносить із власною системою ціннісних координат різні товари і послуги, а «працює» з різними індивідуальностями, з різними культурними моделями.

[14] *Мозир М.* Кам'яні свідки мистецьких зв'язків; *Малина В.* Оздоблення кам'яних хрестів; *Дорош А.* До історії Бруснівського осередку кам'яної пластики; *Кузенко П.* Кам'яні надмогильні хрести Карпат; *Альошкін О.* Застиглі краплі тисячоліть або свято «відкриття дубка»; *Хом'як Л.* Меморіальна різьба нараївських каменотесів; *Кісь А.* Обереги каменю. // РОДОВІД. Наукові записки до історії культури України. — 2002. — Ч. 1–2 (18–19).

[15] Перші згадки про монументальні хрести в Україні датовані XV ст., але масово вони поширюються від XVIII ст. Монументальні хрести, здебільшого з Розп'яттям, встановлювали розвернутими до шляхів при в'їздах до сіл, міст, біля джерел, на лісових стежках. Їхня висота сягала від трьох до семи-восьми метрів (наприклад, хрест Яна Радзівіла (8-раменний), встановлений біля Софіївського собору у Києві влітку 1651 р.). Пам'ятні хрести за ідейно-образним сенсом уподібнювались найчастіше надмогильним хрестам, і це відокремлювало від них т.зв. хрести-фігури із зображенням Христа Спасителя або Розп'яття (останні мали

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 277

розмір сім-вісім метрів, інші обмежувались, як правило, трьома). На думку Д. Щербаківського, І. Свєнціцького, Я. Пастернака — монументальні хрести були не тільки символом віри Христової, вони увійшли до національного світогляду, способу життя українства, складаючи окрему галузь народного мистецтва. — Див.: Українська хрестологія. // Народознавчі Зошити Інституту народознавства НАНУ. — Львів, 1997; *Забашта Р.* Монументальні хрести України (до зводу пам'яток) // Народознавчі Зошити. — Львів, 1996, №3. — С. 199–201.

[16] У 30-х рр. для того, щоб зберегти старі придорожні хрести, населення використовувало їх як надмогильні на цвинтарях, де ховали жертв голодомору й репресій, а у 40-х — загиблих під час Другої світової війни. (Саме такий дерев'яний хрест XIX — початку XX ст. зберігся на цвинтарі у містечку Седнів). Зазвичай це були три-чотириметрові хрести з видовженим нижнім брусом із твердого дерева (дуба, ясеню).

[17] *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле. — М., 1965. — С. 174.

[18] Скульптура Федеративной Республики Германия 1949–1989. — С. 99.

[19] *Ханкок Джери.* Искусство Элизабет Фринк // Англия ?87. — М., 1987. — С. 7.

СКУЛЬПТУРА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

[1] *Оленська-Петришин А.* У вимірах форми й експресії. Статті. — К., 1997. — С. 178.

[2] Там само. — С. 179.

[3] *Загул Д.* Поезія як мистецтво. / Музагет. — 1919. Цит. за ж. «Хроніка-2000». — 1993, № 5–7. — С. 177–178.

[4] *Сріблянський М.* Національність і мистецтво. / Українська хата. — 1910. — № 11–12. Цит.: там само. — С. 181.

[5] *Гопак С.* Скульптор Михайло Бринський. — Пряшів, 1971. — С. 17.

[6] Народився 1911 р. у с. Батищеві під Івано-Франківськом. Його дід Іван та батько Яків були гончарями та богомазами. З дозволу батька Крук їде до Івано-Франківська, а потім до Львова навчатися мистецтву різьблення (у Львові Крук поступив до скульптурного класу проф. Налборчика , одночасно навідуючись до С. Литвиненка), допоки не вирушив до Краківської академії мистецтв.

[7] *Gregor Kruk*. Leben und Werk. Munchen, 1988. — P. 19–20.

[8] Там само.

[9] До виставки виданий каталог зі вступною статтею директора Національного художнього музею у Парижі Ж. Кассо. Виставка мала гучний успіх і німецький посол купує одну з експонованих скульптур. Кассо пропонує залишитися Круку у Парижі, але митець закоханий у Мюнхен, де, згодом, і лишається на постійне мешкання — повернутися в Україну за тодішніх політичних обставин було неможливо. Його виставки витримали прискіпливу критику в Нью-Йорку, Лондоні, Римі, Дубровнику, Штутгарті, Берліні, Мюнхені, ін. містах світу. Див.: «Gregor Kruk. Leben und Werk». Munchen, 1988. / The sculptor Gregor Kruk. Observation by Dr. Volker G. Probst. — P. 33–38; My career as a sculptor. Gregor Kruk tells of his life. — P. 17–25.

[10] Там само. — С. 34.

[11] *Worringer W.* Abstraktion und Einfuhlung. Leipzig, 1909. — S. 1.

[12] Bildende Kunst, 1958. — S. 543.

[13] *Hess W.* Dokumente zum Verstandnis der modernen Malerei. Hamburg, 1957. — S. 80.

[14] Василь Миколайович Масютин (1884–1955) закінчив військове навчання у Київському Володимирському корпусі та вступив до майстерні С. Іванова Московського училища живопису,

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 278

скульптури та архітектури, встигнувши 1920 р влаштувати персональну виставку у Москві. Потім участь у лавах ОУН, еміграція, спочатку у Ризі, згодом остаточно оселився у Берліні. Працював в усіх жанрах та видах образотворення, у круглій скульптурі та медальєрній творчості зокрема. На жаль, відомості про митця дуже скупі. Українська асоціація «Реліквія», що активно діяла впродовж 1990-х років, прикладала чимало зусиль для повернення його імені в Батьківщину, саме вона знайшла у Німеччині авторські форми медалей і власним коштом відновила їхнє мистецьке життя. Див.: *Архипчук В.* В металі оживають медалі. // Вечірній Київ. — 1993, 29 травня.

[15] *Оленська-Петришин А.* Вказ. праця. — С. 131.

[16] Оленська-Петришин зокрема зазначає: «Тонкість моделювання є особливо ефективним засобом, яким мистець переконливо висловлює внутрішній спокій у портретах. Сам факт, що жіночі портрети переважають у виборі його сюжетів, вказує на те, що мистець свідомий того, що в своїй творчості він досягає найбільшої експресивної досконалості саме у портретах жінок. Ці твори найближчі його мистецькій особистості». — Див.: Там само. — С. 132.

[17] Скульптор упевнений, «що кострубатість поверхні ховає багато недосконалостей форми, і тому важче досягнути досконалості гладкої поверхні». Див.: Там само. — С. 135.

[18] Приватний архів В. Афанасьєва.

[19] Мистецька виставка. Група «Васаг». Заля «Самопочі» — Чикаго, 12–14 листопада. Заля «Св. Андрія» — Клівленд, 19–21 листопада 1965 (буклет); «Моноліт-63» — Чикаго, 1–3 листопада 1963 (буклет).

[20] Леонід Молодожанін — народився в Україні 1915 р. Студіював в Академії мистецтв в Берліні, Академії мистецтв в Гаазі, працював у кращих традиціях реалістичного мистецтва. Автор пам'ятника Шевченку у Вашингтоні, Буенос-Айресі. Бюсти: Ж. Д. Дифенбейкера (у залі Сенату в Оттаві), Папи Івана XXIII, Папи Івана-Павла II (Ватикан, Рим), Президента Ейзенхауера (Геттісбург, США), багато інших станкових творів.

[21] Мистецька виставка. Група «Васаг»...

[22] Українське мистецтво другої половини XX ст. на тлі світового мистецтва. — Чикаго, 1965.

[23] Ярослава Геруляк (Геруляк-Туркевич) — вихованка Чикагського інституту мистецтв, також навчалася в незалежних студіях Парижа впродовж 1959 — 1962 рр. Народилася 1933 р. в Україні. Від 1950 р. — у США. У численних порцелянових композиціях апелює до генетичної пам'яті народної іграшки, народної пластики в цілому. «Жрець», «Русалка», «Нептун», «Притча», «Фонтан» — дуже декоративні, фольклорні за духом твори (русалка, наприклад, тримає українського рушника). Входила до групи «Модерних» з 1960-х р.

[24] Костянтин Мілонадіс — народився 1926 р. в Україні. 1957 р. закінчив Чикагський інститут мистецтв. 1959 р. — Тулонський університет. Відтоді займається кінетичною дротовою скульптурою «негативного простору» (без застосування моторових пристроїв). Професор скульптури Нотр-Дамського університету. Твори: «Рунічний знак», «Лицар», «Колісниця», «Кінетична конструкція», «Еквілібрист» «Квіти», «Кущ ягід».

[25] Михайло Урбан — народився 1928 р. в Україні, в США перебуває з 1950 р. З 1955 р. виставлявся з групою «Моноліт». Закінчив 1959 р. Чикагській Інститут мистецтв, де згодом викладав курс лекцій з теми «Східноєвропейські конструктивісти». У власній творчості досліджує взаємозв'язок абстрактно-символічних форм з архаїзованим розумінням пластики як сакральної інформації. Твори, що зроблені зі зварного металу та дерева: «Скорлупяча жінка», «Людина що літає», «Морібундус», «Емануєла», «Мати і дитя», «Переможений бик», «Жінка, що сидить», «Еротичний тотем», «Розпружена структура», «Севіляна», «Анатомія, що розривається» — вкладаються в програму американського абстрактного експресіонізму. В 1980-х — створює поліхромних ідолів.

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 279

[26] Наталка Голубович — навчалася у Чикагському інституті мистецтв. Христя Голубович — народилася 1943 р. Студіювала і Іллінойському університеті та Чикагському інституті мистецтв. Брала участь в американських виставках та виставках групи «Моноліт». Працює також у графіці. В скульптурі опрацьовує неореалістичні композиційні схеми (жіноча голова «Щось розгвинтилося» теракота, 1965) та модерністські композиції. Її «Птах» (дерево 1964) асоціативно нагадує Мізинського птаха з мамонтової кістки: та сама схема композиції, подібний орнамент. Використовує синтез узагальненої пластики з умовно-декоративним моделюванням.

[27] Роман Сисин — народився 1940 р. Студіював в Іллінойському університеті та Чикагському інституті мистецтв. Брав участь у групових виставках «Моноліт», «Васаг», маючи на той час персональну виставку в залі «Самопомочі» у Чикаго. Твори: «Тополя» (мармур 1965), «Постать» (залізо), «Жіноча постать» (дерево, 1965).

[28] Акка Перейма — народилася 1927 р., у США — від 1950 р. Закінчила Чикагський інститут мистецтв та Дейтонський інститут мистецтв. Окрім живопису, активно працює в галузі скульптури. Виставлялася з групою «Моноліт», «Васаг», американських виставках, де мала нагороди. Протягом 1960-х мала персональні виставки в Огайо, Трой. Створює біоморфну, з великим шаром алюзійних змістів, скульптуру, іноді з включенням реді-мейд (сільськогосподарський інвентар — лопата, амортизатор, вили тощо). Проте в абстракціях залишає на апріорному рівні образність, ліризм, жіночу м'якість світобачення. Часто зустрічаються в її творчості орнітологічні мотиви, образи лелек зокрема. Цікава її рання композиція «In memoriam» (1965) — артефакт, що виставлявся на виставці групи «Васаг», сконструйований із дерев'яних брусків різного кольору, тону, розміру і глибини: активна світлотіньова гра, ризаліти кубиків різняться за глибиною монтування, розважливо синтезуючи площинність з об'ємністю. Композиція нагадує гаптування хрестиком або плахту. Сам концептуальний об'єкт, народжений завдяки сміливим пошукам американської культури, містить і еманує назовні аромат української культури. Слід зазначити, що в материковій українській скульптурі такий пластичний метод зображення буде масово використовуватися одразу ж після 1985 року. Пошуковий імпульс спонукає, наприклад, киянина О. Мажугу робити впродовж 1986–1989 рр. об'єкти, зокрема дротові композиції, де його «Різдвяна ялинка» стилістично відповідає «Ялинці» А. Перейми, а його «Янгол, що летить» — нагадує дротові композиції Мілонадіса.

[29] Марта Гірняк-Воєвидка. Студіювала в Клівлендському інституті мистецтв та Кент Стейтовському університеті, де пройшла аспірантуру на відділі мистецької педагогіки. Брала участь в американських виставках (Огайо), та на виставках групи «Васаг»: бронзовий «Торс» 1965.

[30] Серед модерних митців нью-йоркського угруповання впродовж 1970-х виставлялась молодша сестра А. Оленської-Петришин — Христя. Вона зробила цикл експресивних скульптур із розфарбованого пап'є-маше. Гротескні муляжі виконувала і Н. Гусар із Торонто, а в Україні, як зазначалося, — О. Редька.

[31] Валентин Симянцев — народився в Україні, де проживав до 1920 р. У 20-х студіював образотворче мистецтво в Українській технічній академії і мистецьких школах Чехословаччини. Після Другої світової війни працював як скульптор у Німеччині. Від 1950 р. — у США. Працював деякий час у Військовому інституті патології в Вашингтоні. Постійно оселився у Філадельфії. Відомий як тонкий портретист-психолог. Його творчість продовжує кращі традиції реалістичного мистецтва к. XIX ст. та класицистичні принципи, як їх розуміли Б. Лепкий та В. Пачовський (бронзовий Портрет Августина Штефана).

[32] Аріядна Шум — народилася і жила в Україні до 1923 р., потім — у Польщі (до 1943), Німеччині (до 1949), від 1950 — в Канаді. Студіювала в Краківській Академії мистецтв, Українському вільному університеті в Мюнхені, в університетах Торонто, Оттави. Працює як графік, сценограф, а також як скульптор і кераміст, поєднуючи узагальнено-стилізовані пластичні

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 280

форми із декоративним акцентуванням лінійно-графічних елементів. Традиційну композиційну схему портретів пожвавлює деструктивними зсувами форм.

[33] Міртала Бентов — народилася 1929 в Україні, з 1947 мешкає в США. Навчалася у Бостонській музейній школі, Національній школі декоративного мистецтва в Парижі, в Ательє Задкіна, в школі Ля Гран Шом'єр, Університеті Тафтс, Медфорд. Працює у річищі модерністських пошуків: «Шлях до невідомого», бронза.

[34] Ярема Гарабач — народився в Мюнхені 1948 р., перебував в Італії, Африці, мешкає в США (Парма, Огайо). Навчався в Мюнхенській Академії мистецтв, Академії красних мистецтв у Римі, студіював у Г. Крука, 1979 і 1981 рр. відзначений золотою медаллю «Академії делле Арте е Лаворо» в Італії. Автор пам'ятника Чарльза Лванги у Лама Кара (Західна Африка, Того), та статуї Богоматері у Маквіллер (Франція). З однаковим успіхом працює в абстрактній скульптурі («Embrace» бронза) та в реалістичному напрямі.

[35] Аня Фаріон — народилася у Глен Ков, мешкає в Нью-Йорку з 1954 р. Навчалася в Менгеттенвіл Коледж, департамент мистецтва Нью-Йорка та Державному інституті мистецтв в Масса (Італія). Багато працює в камені, тяжіє до архаїзованих форм пластики: композиція «Трансформація» будується на контрасті полірованої поверхні жіночого обличчя з матовою «шубою» волосся, що, мов хаос, поглинає, або ж відпускає форму.

[36] Наталка Гусар — народилася 1951 р. в Нью-Йорку, з 1973 мешкає в Канаді. Навчалася у Раттерському університеті, департамент мистецтва. Працює у порцеляні, застосовує змішані матеріали, захоплюється різьбленням. Схильна до постмодерної іронії й гротеску кітчу, де скульптура набуває рис відвертого муляжу.

[37] Анна Калімон-Маршал — народилася в 1941 р., в США — с 1949 р. 1962 р. закінчила Чикагський інститут мистецтв. Відтоді зацікавилася метало-пластикою: «Птахи» (1963, алюміній), «Три виміри» (1965, дерево, мотузка). Віддає перевагу абстрактно-асоціативним образам. Працює також у графіці і живопису.

[38] Світова виставка українських мистців. /Упорядник каталогу виставки С. Гординський. — Торонто, 1982. — С. 6 та далі.

[39] *Оленська-Петришин А.* Вказ. праця. — С. 12.

[40] *Певний Б.* «Я почуваю себе, як Садко...» Українське малярство за кордоном. // Україна. — К., 1989, № 42. — С. 12.

[41] *Оленська-Петришин А.* Вказ.праця. — С. 183.

[42] Там само.

[43] http://www.archipenko.org/aa_chron_1955.html

[44] http://www.archipenko.org/aa_chron_1955.html

[45] *Rosenberg H.* The Tradition of the New — New York, 1959. Друге видання книги вийшло у Лондоні 1962 р.

[46] *Herbert R.* A concise history of modern sculpture. — N. Y. — W., 1964. — P. 11, 12. На с. 10—11 автор посилається також на проф. К.Белла, який у «A Dictionary of Modern Sculpture» досить суб'єктивно обирає митців під категорію «modern» , вважаючи такими Ренуара і Дом'є, але не Далу й Карпо.

[47] Інформаційний бюлетень «Нового Акрополя» України — 1994, № 8. — С. 14.

[48] *Буруковська Н.* Постмодерністські тенденції в сфері гуманітарного та природничого знання. — Матеріали міжнародної наукової конференції 14.XII—15.XII, частина 2. «Мова символів — мова вічності» . ІФ НАНУ — К., 2001.

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 281

ПІСЛЯМОВА

[1] Такі риси української пластики співпадають із описом національного типу у Д. Чижевського, де, зокрема, фіксуються: емоціоналізм, сентименталізм, чутливість та ліризм, «артистизм» і психічна рухливість української вдачі, а також — гелінізм і барокова декоративність, «психічний авантюризм» та імпозантність із романтизмом світовідчуття, — чисельні складові національного естетизму. Див.: *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні. — Нью-Йорк, 1991. — С. 16–19.

[2] *Гегель Г. В. Ф.* Энциклопедия философских наук. — М., 1974. — Том 1. — С. 240.

[3] *Оленська-Петришин А.* У вимірах форми й експресії. Статті. — К., 1997. — С. 118.

[4] *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні. — Нью-Йорк., 1991. — С. 19.

[5] *Орлова Т. І.* Патерни етноархетипів — маркери глибини етнокультурної історії. // Традиція і культура [Матеріали міжнародної наукової конференції 16–17 грудня 2005 р.] — Частина 3. — К., 2005. — С. 25–26.

[6] *Капица С. П., Курдюмов С. П., Малинецкий Г. Г.* Синергетика и прогнозы будущего. — М., 2003. — С. 6, 4.

[7] Art in America. — March. 1988. — P. 107–115. Art News. — March. 1989. — P. 132–137.

[8] *Rosenberg H.* The De-definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks. — New York, 1972. — P. 55–56.

[9] *Rosenberg H.* Вказ. праця. — P. 58.

[10] The Sociology of Art and Literature. A Reader. Editing by M. C. Albrecht, J. H. Barnett & m. Griff. — New York — Washington, 1970.

[11] У «Теоретичних нотатках» Архипенко писав: «Силуваний модернізм у мистецтві, що застосовує умоглядну догматичну «абстракцію заради абстракції» з творчого погляду так само порожній, як фотографічний натуралізм. ...Якщо елементи здатні виразити езотеричні, духовні або естетичні цінності, я працюю, у разі необхідності, над виробленням нового спеціального технологічного процесу, щоб вони змогли дати бажаний ефект, символічне значення, красу та духовність». // Хроніка 2000. — К., 1993. — С. 230.

[12] *Eliot T. S.* Idea of a Christian Society. — New York, 1940. — P. 64.

[13] Історія українського мистецтва у 6 томах. — К., 1967. — Т. 5 — С. 25.

[14] Цей витвір С. Пояркова наводить, наприклад, літературний часопис «Реальность Фантастики», № 10 (26), 2005 р.

[15] *Кларк Д.* Потребление и город, современность и постсовременность // Логос. — М., 2002. — № 3–4.

[16] *Ямвлих.* О египетских мистериях. — М., 1995. — С. 65, 80–81. Далі він підсумовує: «Ведь все люди, будучи неспособны достигнуть познания смысла перечисленного, но, полагая, будто способны, обращаются к своим собственным, человеческим страстям и на основании их приходят к выводу о божественных страстях. Однако они ошибаются в двух отношениях: потому, что отказываются от божественного, и потому, что, теряя его, низвергаются к самим человеческим страстям. Нужно было бы... священное состояние, умную радость и стойкое умонастроение, особенно ценить действие, коль скоро оно обращено к богам».

[17] *Dickie G.* What is Anti-Art? — «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» — Summer 1975, vol. XXXIII, #4. — P. 419.

[18] Див. також: *Panofsky E.* Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. — New York, 1939.

[19] *Klein R.* La form et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art modern. — Paris., 1970. — P. 379.

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 282

[20] *Henri A.* Total Art. Environments. Happenings and Performance. — New York—Washington, 1974. — P. 27.

[21] *Barriere G.* Halte a l'hyperrealisme. — «Connaissance des arts», 1974, # 265. — P. 7—9.

[22] *Malraux A.* Psychologie de l'art — Paris. Vol. 1—3. 1947—1950.

[23] *Boss J.* Art et societe. Essai sur la Loi culturelle de L'Occident contemporain. Zurich, 1975. — P. 94—137.

[24] *Levin K.* Beyond Modernism: Views of Art from the '70s and '80s. — 1988. *Henderson S.* Contemporary and modern painting, sculpture, public sculpture, photography. Wirtz Gallery. — San Francisco, 1988.

[25] Contemporary Art From the Ukraine — Сучасне мистецтво з України (виставка живопису, малюнків, скульптури). — Мюнхен—Лондон—Нью-Йорк—Париж. — 1979.

[26] Contemporary Art From the Ukraine — Сучасне мистецтво з України (виставка живопису, малюнків, скульптури). — Мюнхен—Лондон—Нью-Йорк—Париж. — 1979. — С. 21, 5.

[27] Art Gallery Chicago Circle Center University of Illinois. — Chicago, 1966, 23 April — 13 May. *Milonadis K.* Art Gallery University of Notr Dam. — Notr Dam, Indiana, 1967. Urban M. Chicago, 1967.

[28] *Francastel P.* Art et technique aux XIX et XX siecles. Geneve & Gonthier, 1964. — P. 170—215.

[29] *Francastel P.* Peinture et societe. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme. — Lyon, 1951. — P. 41—42.

[30] *Лях В.* Трансцендентний вимір буття людини та його сучасні інтерпретації. — Матеріали міжнародної наукової конференції «Людина у світі духовної культури». Інститут філософії НАНУ. 17.05—18.05. Київ, 2002. Частина 1. — С. 32.

[31] *Hodin J. P.* Modern Art and Modern Mind. — Cleveland & London, 1972. — P. 49.

[32] *Rosenberg H.* The American Action Painters — in «Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics» — Berkley & Los Angeles, 1969. — P. 569. *Rosenberg H.* Art on the Edge. Creators and Situations — London, 1976. — P. 98.

[33] *Rosenberg H.* The De-definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks. — New York, 1972. — P. 55.

[34] *Rosenberg H.* The Anxious Object. Art Today and Its Audience — New York & Toronto, 1969. — P. 39.

[35] *Klein R.* La form et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art modern. — Paris, 1970. — P. 378.

[36] *Grohmann W.* Wassily Kandinsky: Life and Work. — New York, 1958. *Kandinsky Wassily.* The Art of Spiritual Harmony. — London, 1914. *Kandinsky Wassily.* Concerning the Spiritual in Art. — New York, 1947. Rebay H. In Memory of Wassily Kandinsky. — New York, 1945.

[37] *Klee P.* Theorie de l'art moderne — Geneve & Gonthier, 1964.

[38] Там само. — P. 30.

[39] *Boss J.* Art et societe. Essai sur la Loi culturelle de L'Occident contemporain. — Zurich, 1975. — P. 150.

[40] *Левич А. П.* Время как изменчивость естественных систем: способы количественного описания изменений и порождение изменений субстанциональными потоками. // Конструкции времени в естествознании: на пути к пониманию феномена времени. Часть 1. Междисциплинарное исследование. — М., 1996. Див. також: Материалы международной междисциплинарной научной конференции «Сакральное пространство-время и его отражение во внутреннем мире человека» — Москва, 22—23 апреля 2002 г.; *Левич А. П.* Время в бытии естественных систем. // Анализ систем на пороге XXI века. — М., 1997; *Левич А. П.*

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 283

Время — субстанция или реляция? Отказ от противопоставления концепций. // Философские исследования. — 1998, № 1.

[41] *Livraga Jorge A.* Los espiritus elementaes de la naturaleza — М., 2004. — С. 18—20.

[42] Матеріали міжнародної наукової конференції «Людина у світі духовної культури». Інститут філософії НАНУ. 17.05—18.05. Київ, 2002. — С. 4.

[43] *Орлова Т.* Психологічні параметри художньо-творчого процесу: свідомість та неусвідомлене. — Див.: Матеріали міжнародної наукової конференції «Людина у світі духовної культури». Інститут філософії НАНУ. 17.05—18.05. Київ, 2002. Частина 2. — С. 29—30.

[44] *Орлова Т. И.* Хронотоп древнерусских храмов в ноосфере славянских этосов. // Международная междисциплинарная научная конференция «Сакральное пространство-время и его отражение во внутреннем мире человека» — Москва, 22—23 апреля 2002. — С. 10—12.

[45] *Орлова Т.* Світобачення та світорозуміння: проблема художнього відтворення. // Матеріали міжнародної наукової конференції «Людина у світі духовної культури». Інститут філософії НАНУ. 17.05—18.05. Київ, 2002. Частина 3. — С. 22—23.

[46] Цит. за книгою: *Хантингтон С.* Столкновение цивилизаций. — М., 2005. — С. 108.

Primitki-all.qxp 12.12.2007 17:07 Page 284

Наукове видання

ПРОТАС Марина Олександрівна

УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА XX СТОЛІТТЯ

Редактор *О. Кунцевська*

Підписано до друку 23.07.2007.
Формат 60×84/16.
Гарнітура AcademyC. Офс. друк.
Ум. друк. арк. 16,28. Обл.-вид. арк. 20,02.
Зам. № 482. Тираж 300 пр.

Виготовлено в ПІІ «Інтертехнологія», ТОВ
01054, м. Київ, вул. Сім'ї Сосніних, 3
тел.: 273-66-64 (47), 239-07-28 (27), 502-41-79