

### Олексій Роготченко

доктор мистецтвознавства,  
головний науковий співробітник відділу  
теорії та історії культури  
ІСМ НАМ України,  
заслужений діяч мистецтв України,  
член-кореспондент НАМ України

### Oleksii Rohotchenko

Doctor in Art Studies, Honored Worker of Arts  
of Ukraine, senior researcher, Department of Theory  
and History of Culture, Modern Art Research Institute  
of the National Academy of Arts of Ukraine  
Corresponding Member of the National Academy  
of Arts of Ukraine

rogotchenko2007@ukr.net orcid.org/0000-0003-4631-8260

## Роздуми довкола «ПАНІВНИХ» МЕТОДІВ У КУЛЬТУРІ

### REFLECTIONS ON THE “DOMINANT” METHODS IN CULTURE

**Анотація.** Відомо, що різне трактування культурних процесів розвитку держав існувало завжди, існує зараз і, певно, існуватиме і в наступні періоди. Україна не є винятком із цього правила, тож різні бачення і сприйняття мистецьких проблем, зрозуміло, є і в нашій державі. Різні прочитання одних і тих самих фактів, подій і їхніх наслідків є процесом нормальним. Відповідно, доцільно версію свого бачення проблеми доводити документально, переконливо з наукової точки зору. Сьогоднішній розподіл учених на кілька груп у питанні сприйняття чи несприйняття проблем розвитку української культури загалом і її образотворчого мистецтва повоєнного періоду зокрема призвів до протистояння думок, коли одні й ті самі факти набувають принципово різного звучання. Враховуючи, що диспут ведуть люди освічені, які мають видані праці, монографії, читають публічні лекції, — виникає нагальна потреба оприлюднення однієї з версій. Це є авторська версія сприйняття образотворчого мистецтва минулих періодів, а саме від 1920-х і до другої половини 1980-х років. Сьогоднішній штучний розподіл мистецтвознавчої науки на культурологію і класичне мистецтвознавство насправді є актом спекуляції певної групи науковців. Відсутність знань у царині мистецтвознавчої науки призводить до декларування версій про не обов'язкове вивчення історії вітчизняного мистецтва 1920-х — 1980-х років. Вважати, що період, названий часом тоталітаризму, не потребує глибокого вивчення — це тотальна помилка. Проблема вимальовується значно небезпечнішою, ніж просте нерозуміння соціокультурної складової певних історичних періодів.

**Ключові слова:** образотворче мистецтво, соціалістичний реалізм, культура, мистецтвознавство, культурологія.

**Мета статті:** правдиве тлумачення процесів, що відбувалися в радянському образотворчому мистецтві України у довоєнний і повоєнний час.

**Постановка проблеми.** Молодому поколінню студентів, аспірантів, художників, мистецтвознавців, культурологів — майбутнім ученим — нерідко пропонують версії минулого, які насправді є нікчемними і не відповідають дійсності. Стається це як через низьку суто професійну підготовку (коли незнання предмета породжує подальше некоректне і хибне трактування історичного процесу), так і через нечесне трактування вчинків та подій у художньому соціумі, які відбувалися в атмосфері тиску і залякування митців. Незнання істинної історії мистецтва повоєнного часу наражає молодь на неправильне розуміння процесів також і сучасного мистецтва. Версії про те, що соціалістичний реалізм — радянський стиль — був єдиним творчим методом, спростовують події мистецького життя повоєнного часу стосовно національної ідентичності та неспротиву офіційному державному мистецтву. У такий спосіб подвиги хоча і невеликої, але потужної групи митців, які боролися з державними структурами, залишаються непоміченими, а їхня боротьба, що часто закінчувалася ув'язненням — безглуздою. Власне бачення автора, що ґрун-

тується на досвіді, здобутому під час читання лекцій на тему образотворчого мистецтва повоєнного часу аспірантам Інституту проблем сучасного мистецтва НАМУ, доводить, що студенти мало обізнані з проблемами мистецького життя 1930-х — 1980-х років. Проте студенти підтвердили, що викладання предмета «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» було цікавим і потрібним. На низку мистецьких проблем із життя сьогоднішнього вони почали реагувати по-іншому. Ще невелика, але цілком достатня для вивчення повоєнного мистецтва кількість сучасних фахових досліджень дозволяє студентам робити чесні професійні висновки, на що і сподівається автор статті.

**Аналіз досліджень,** що стосуються проблем сприйняття сьогоднішнім соціумом образотворчого мистецтва довоєнної та повоєнної доби. Автор спеціально уникає слів «останніх досліджень» задля того, аби на прикладі оприлюднених мистецтвознавчих та культурологічних розвідок показати реальний шлях розвитку вітчизняної культури взагалі і образотворчого мистецтва зокрема. Межею сприйняття і розуміння мистецьких проблем повоєнного часу слід вважати сімдесяті роки, точніше другу їх половину. Важко сказати, чому саме цей період, що увійшов в історію країни та історію мис-

тецтва як часи жорстокого придушення вільної думки, часи, що запам'яталися численними карними справами проти національно свідомих митців (художників, літераторів, журналістів, композиторів) став часом відліку інакшого сприйняття громадськістю мистецьких процесів загалом і провідного на той час художнього методу — соціалістичного реалізму зокрема. Слабкі прояви нового розуміння і, що особливо важливо, перші намагання оприлюднити факти з вітчизняної історії мистецтва, які, здавалося б, навіки сховані у підвалах радянської влади, стали першими цеглинами у мурі наступних мистецтвознавчих та культурологічних розвідок. Попри те, що наука ще залишалася повністю радянською, демократична складова усе ж заявила про себе. Але намагання українських учених сказати правду про події, що відбувалися у художніх майстернях, художніх комбінатах, у виставкових залах на загальних та партійних зборах Спілки художників, почалися задовго до другої половини 1970-х років.

Певно, найбільше уваги дослідженню процесів народження, становлення, зміцнення і повної перемоги провідного методу радянського мистецтва — соціалістичного реалізму приділяв київський мистецтвознавець Василь Андрійович Афанасьєв (1921–2002). Вперше він спробував теоретично осмислити неминучу перемогу партійного мистецького методу ще у далекому 1962 році у книзі «Український радянський живопис» [2]. П'ять років по тому (1967) вийшло ґрунтовне дослідження «Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві» [3]. У цих працях учений вперше спробував розповісти про маловідому для загалу інформацію, що стосувалася глобального нищення української культури.

Ховаючись у тіні розлогих цитат із творів державних і партійних очільників, В. Афанасьєв наважується згадати коло Михайла Бойчука, щоправда, про самого вчителя писати ще зарано. Протягом наступних п'яти років він випускає працю «Риси сучасності» [4]. У 1973 році, що був достатньо спокійним у політичному житті Української РСР, адже великі ув'язнення «ворогів влади» відбулися роком раніше, неспокій відчувалося дуже сильно. У розділі «Соціалістичний реалізм — надійна основа дальшого розвитку і зростання українського мистецтва» В. Афанасьєв розмірковує: «Діалектична складність взаємообумовленості творчого методу і художньої практики полягає в тому, що, залишаючись надійною основою і головною рушійною силою розвитку українського радянського мистецтва, метод соціалістичного реалізму сам розвивається і збагачується. Вірність принципам соціалістичного реалізму зовсім не означає суворого дотримання певного кола традицій, прийомів і художньо-виражальних засобів, хоч вони колись і прислужилися розвитку радянського мистецтва» [4, с. 170]. В українському мистецтвознавстві це одне з перших одкровень, коли мистецтвознавець наголошує, що «...вірність принципам соціалістичного реалізму зовсім не означає суворого дотримання певного кола традицій, прийомів і художньо-виражальних засобів». Тобто, звертаючись до сьогоденних «вчюних», які стверджують, що усі засоби масової інформації повоєнного часу співали

лише гімни радянській владі і її мистецтву, читаючи цитату В. Афанасьєва зразка 1973 року, можна зробити припущення, що суворе дотримання державних мистецьких догм було зовсім і не обов'язковим. Вибір був. Про це є конкретне підтвердження у відомому мистецтвознавчому дослідженні. Це, так би мовити, на розсуд автора, але гонорару за твір, виконаний не в душі соціалістичного реалізму, — не буде. У переважній більшості випадків боротьба з системою не закінчувалася, адже вона і не починалася. Бажання вижити домінувало і, безперечно, перемагало більшість інших почуттів. Продумана і вдало втілена у мистецьке життя тоталітарна система, удаючи демократичні зрушення, насправді вибору у офіційній творчості практично не залишала. Страх залишитися голодним і потрапити у немилість до керівництва сковував усі інші почуття. На боротьбу зважувалися одиниці. Про факт відкритого і прихованого залякування митця досі воліють не згадувати. Шок після розмови з мистецьким начальством, після рішення художньої ради чи неотримання замовлення був для мистецького люду повоєнної доби явищем нормальним. Насправді стан шоку, в якому перманентно перебували не одиниці і навіть не сотні, а тисячі митців у різних містах і селищах країни, реально впливав на творчість і особливо на світосприйняття навколишньої дійсності. Майкл Берд, досліджуючи стан шоку, пише: «Шок, у художньому сенсі, це не так уже й просто. Для початку необхідні неабияка уява (річ несумісна з шоком) та знання історичного контексту, аби бодай приблизно уявити, що для публіки було скандальним у певний історичний період» [5, с. 168]. Іншими словами, зрозуміти, що шокувало митця у певний історичний період, можна лише кардинально вивчивши, дослідивши епоху. У нашому випадку це є яскравим підтвердженням тези про некоректність звинувачення митця за його твір чи виступ без розуміння етимології вчинку намальованого чи виліпленого. Слід детально з'ясувати обставини, що впливали на постановня художнього твору, аби виголошувати вирок через 70 років, мешкаючи у вільному демократичному соціумі.

Із початком 1990-х у СРСР–УРСР почався відлік перебудови. На практиці це означало закінчення тоталітарної епохи радянського зразка. Можливість торгувати мистецькими творами за кордоном активізувала увагу до спадку (переважно живописного) 1930-х — 1980-х років. Ігор Голомшток — колишній радянський учений, який емігрував за кордон, напише працю «Тоталітарне мистецтво». Він детально проаналізує шляхи розвитку соціалістичного мистецтва, пов'язуючи і зіставляючи його з політичними шляхами розвитку держави. Модель його аналізу є донині однією з найбільш реалістичних і правдивих, її залюбки використовують закордонні учені у поясненні проблем культурного розвитку СРСР [7].

Певно, найбільшим і найзначнішим дослідженням тоталітарного радянського мистецтва взагалі і його складової — мистецтва радянської України зокрема — був і залишається проект «Соцреалістичний канон». Кількарічна праця за загальною редакцією Ганса Гюнтера та Євгена Добренка побачила світ на початку нового тисячоліття.

У проєкті взяли участь майже всі найвідоміші культурологи та мистецтвознавці світу. Було оприлюднено дослідження Б. Гройса, Г. Гюнтера, В. Паперного та багатьох інших. Після виходу цього могутнього видання на 1040 сторінках 2000 рік став точкою відліку нового розуміння, здавалося б, уже давно відомої проблеми. Автори дослідили тоталітарне мистецтво не лише з точки зору класичного мистецтвознавства, але й з історичної, політичної, економічної, соціокультурної площини. Чи не вперше було проведено аналіз дуальної, взаємопов'язаної ситуації у діалозі влади і суспільства з одного боку і митця — з другого [19, с. 134–145].

Межа ХХ–ХХІ століть позначена досить великою кількістю досліджень образотворчого мистецтва України повоєнного періоду. Крім звичного за радянських часів описового жанру, у мистецтвознавчих творах з'являються глибокі аналітичні розвідки вітчизняних та зарубіжних учених.

Уперше мистецтвознавці, історики і культурологи звертаються до проблем невідомого соціуму, явного та прихованого тиску влади на митця. Насамперед цьому сприяють розсекречені архіви Комітету державної безпеки України та творчих спілок. Прикладом може бути перший том (1941–1944) «Архівів окупації». Державний комітет архівів України починає оприлюднення архівних джерел. Проєкт одержує назву «Більше не таємно». Читач дізнається про раніше засекречену інформацію, може переконатися у правді написаного. Архіви майже всіх областей України розповідають про зрадників, донощиків, смертні вироки і багато того, що формувало громадську та індивідуальну думку. Читач може піти й іншим шляхом. Стає зрозумілою соціологія дійсності досліджуваного періоду. Реальні документи розповідають про стан страху і шоку, в якому перебувало населення республіки [1]. Нові дані містять глибокий аналітичний аналіз і охоплюють значно ширшу джерельну базу. Крім традиційних текстів про творчі шляхи митців, про яких було дозволено писати, мистецтвознавчі дослідження відкривають великі пласти прихованої історії. Вперше зазнають аналізу характерні зміни у відносинах культурного поля із суспільно-політичними практиками.

Намагання пояснити природу впливів суспільно-політичної складової на культуру взагалі і на образотворче мистецтво зокрема допомагають зрозуміти та пояснюють вчинки творчої особистості у тоталітарному українському суспільстві. Достатньо широко цю тему розкрито у культурологічних матеріалах О. Авраменко, С. Білоконя, М. Вавруха, В. Даниленка, М. Данилейка, О. Голубця, Б. Гориня, Б. Лобановського, В. Маніна, Ю. Маркіна, О. Морозова, О. Ріпка, В. Рубан, О. Роготченка, І. Смирнова, Л. Смирної, Г. Склярєнко, М. Протас, О. Лагутенко, О. Федорука, Є. Шимчука, Р. Яціва та інших.

За останні роки друком вийшли кілька ґрунтовних українських монографій, тексти і оприлюднені ілюстрації яких докорінно змінюють уявлення сучасного студента-культуролога чи мистецтвознавця про події тоталітарного минулого.

2017 року Леся Смирна видає монографію «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві». Попри низку публікацій інших авторів,

що стосувалися мистецького спротиву, Л. Смирна детально, з наукової точки зору пояснює читачу природу протононконформізму, розгерметизації, класичного нонконформізму, «зрілого нонконформізму», постнонконформізму. Мистецтвознавче дослідження на 459 сторінках також пояснює природу, динаміку, хронологію та географію складного соціокультурного процесу. Вчена захистила докторську дисертацію на тему вітчизняного мистецького супротиву, де докладно пояснила історію виникнення, розвитку і ствердження процесів боротьби людей мистецьких професій з офіційним радянським ладом. Численні інтерв'ю авторки з учасниками процесу яскраво підтверджують її доктрину [18].

2018 року в Інституті проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України за фінансової підтримки фундації «Zenko Foundation» друком виходить монографія Олексія Роготченка «Мистецтвознавство: роздуми і життя». Ця праця об'єднала статті минулих років і нові дослідження історії вітчизняного мистецтва 1920-х — 2010-х років. Головна мета автора — донести до читача приховану правду про реальний розвиток українського образотворчого мистецтва у контексті соціополітичних впливів тоталітарної держави на митця. У дослідженні читачеві показані маловідомі і невідомі факти з художнього життя, що виявляють вчинки митців під іншим кутом зору і, що особливо важливо, пояснюють природу зробленого, намальованого чи виліпленого за часів тоталітарної сваволі. Автор сам був учасником мистецького соціуму, тому спомини дій, що відбувалися навколо художнього інституту, музеїв, дирекції художніх виставок, Спілки художників України і творчих груп, є правдивим свідченням недавньої історії [15].

Написання і захист у 2019 році докторської дисертації підсумувало титанічну працю львівського ученого Василя Косіва. Цього ж року світ побачила монографія «Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років». Унікальність пропонованого матеріалу постає у дослідженні автором першоджерел — вітчизняних і зарубіжних плакатів — та у свідченнях безпосередніх учасників процесу. Соціальну цінність такої розвідки важко переоцінити. Пропонований автором матеріал розвіює насаджувану спецслужбами легенду про відсутність спротиву, а головне — про ненамагання митців повоєнного часу проявляти і застосовувати у творах українську національну ідентичність. Монографія В. Косіва доводить протилежне [9].

На прикладі творчого шляху одного українського митця — живописця Костянтина Литвина — мистецтвознавець Світлана Роготченко демонструє персональний творчий шлях майстра. Монографічне дослідження «Костянтин Литвин» виходить друком у Луцьку. Це художній альбом, виданий до 80-річчя художника. Розповідь про життєвий і творчий шлях митця від перших повоєнних років (коли хлопчина почав малювати, далі про навчання у Київському художньому інституті на початку 1960-х років під керівництвом Володимира Костецького, Олексія Шовкуненка, Сергія Григор'єва, Тетяни Яблонської), про період становлення і змушнення художника і до часів обрання його го-

ловою правління Рівненської обласної організації національної спілки художників України підтверджує чесну картину життя непересічної особи, його сприйняття реалістичного методу зображення дійсності на початку творчого шляху, подальше захопленням суворим стилем, внутрішнім супротивом офіційній доктрині і, врешті, відмову від засад соціалістичного реалізму наприкінці життя [16].

2020 рік був напрочуд плідним для українського мистецтвознавства та культурології. Світ побачили нові унікальні дослідження. Жодна зі згаданих монографій не оминула увагою проблеми до і повоєнного часу у сенсі пояснення соціокультурного поля довкола митця. Прогресивні учені, розуміючи, що непояснення загалу проблем викривленого соціуму тоталітарного зразка призводить до нерозуміння процесів розвитку сучасного мистецтва, почали приділяти набагато більше уваги тлумаченню статусу творчої особистості цього періоду. Не стала винятком і ґрунтовна праця Ігоря Савчука «Борис Лятошинський і польська культура». Розповідаючи про складну долю непересічної особистості Бориса Лятошинського, автор зосереджується саме на соціокультурній складовій часу, що пояснює низку раніше замовчуваних питань. І. Савчук, зокрема, пише: «Зрештою, є лише один спосіб усвідомити роль особистості в процесуальному становленні культури — реконструювати та декодувати комунікативні механізми, а відтак колабораційні формати соціокультурного простору...». Посилаючись на П. Сорокіна, І. Савчук пояснює власну думку про обов'язковість вивчення комунікаційної складової досліджуваного періоду. Лише у такий спосіб сучасний дослідник може правильно зрозуміти проблеми особистості як суб'єкта взаємодії та оцінити суспільство як сукупність взаємодії індивідів з їхніми соціокультурними відносинами і процесами. За такою логікою культура стає носієм сукупності значень, цінностей на норм, що пояснює конкретні дії та вчинки, які відбувалися у повоєнному тоталітарному соціумі [17, с. 5–6].

Монографія Тетяни Міронової «Координати творення художнього образу в українському мистецтві» (2020) [10], Марини Протас «Мистецтво посткультури» (2020) [14], Марини Юр «Метамоделі українського живопису» (2020) [21] є, певно, наразі найновішими ґрунтовними публікаціями, що детально досліджують проблеми розвитку і становлення української образотворчості від повоєнних часів до наших днів.

Останньою великою мистецтвознавчою працею, що проливає світло на соціокультурну складову надскладного для вивчення і розуміння до і повоєнного часу, є монографія Наталії Кондель-Пермінової «Хрещатик — комунікатор між часами» (2021). Ретельно досліджуючи головну вулицю держави — столичний Хрещатик — авторка концентрує увагу саме на соціокультурній складовій, яка часто стає єдиною відповіддю для розуміння процесів 70–90-річної давнини. Хрещатик безпосередньо пов'язаний із творчим людом. На Хрещатику були розташовані консерваторія і філармонія, художні галереї, книгарні, артистичні кафе, цирк, художній музей. Згодом тут розмістили Спілку художників і Спілку кінематографістів. Досі на Хрещатику існують художні майстерні Київської орга-

нізації Національної спілки художників України. Описуючи межу 1920-х — 1930-х років — час початку нищення творчих угруповань і перших карних справ проти української творчої інтелігенції, — авторка пише: «Влада безцеремонно втрутилася у простір приватного життя. Житло, що є первинною життєвою потребою людини, як і харчі, побутові речі, медичне обслуговування, забезпечення по старості та інші соціальні пільги цілком і повністю підлягали виключно держаному розподілу, який використовувався як немилосердний механізм управління людьми». Ключовими словами наведеної цитати є «...немилосердний механізм управління людьми» [8, с. 30].

**Виклад основного матеріалу.** Проблема розуміння та сприйняття образотворчого мистецтва 1930-х — 1980-х років — зовсім не нова. Час від часу вона виникає з новою силою, спонукає до написання статей і розвідок, диспутів і круглих столів. Насправді обидві сторони дискусії знають правду. Без розуміння основ образотворчого мистецтва минулих періодів (часів тоталітарної сваволі), важко коректно досліджувати тонкощі процесу, що формував вітчизняну образотворчість, оцінити досягнення нинішнього кола розвитку культурних процесів. Нігілізм у сприйнятті минулого виникає завжди як провокаційний лакмус, коли йдеться про цілком реальні (реалістичні) речі. Позиція перша — це коли котромусь із науковців (культурологу, мистецтвознавцю) треба звернути на себе увагу. Позиція друга — коли треба скасувати лекцію чи курс лекцій із предмета, що прямо чи дотично стосується образотворчого мистецтва вказаного періоду. Стосовно позиції першої автор мав досвід «боротьби» з редакцією журналу «Образотворче мистецтво», який тоді очолював немистецтвознавець Микола Маричевський. «Боротьба» точилася у дусі диспутів межі 1920-х — 1930-х років, але з однією відмінністю. Незважаючи на скарги і доноси дописувачів журналу, ніхто не потрапив за ґрати як «неблагонадійний». Ба більше, сторони зуміли домовитися і провели на сторінках «Образотворчого мистецтва» спільний круглий стіл за участю митців, філософів, культурологів, мистецтвознавців, художників. Пристрасті стихли майже на двадцять п'ять років і розквітли буйним цвітом уже на початку третього десятиліття ХХ сторіччя. Думка нелюбителів соціалістичного реалізму і його творців-виконавців була оприлюднена і проілюстрована з 2 до 18 сторінки № 3 часопису «Образотворче мистецтво» 2004 року [12, с. 2–18]. Переважна більшість професійних мистецтвознавців Секції критики і мистецтвознавства КОНСХУ мали діаметрально протилежну думку з приводу оцінки образотворчого мистецтва минулого періоду, а тому не побоялися висловити своє бачення і розповісти правду про страшні часи. Голова секції критики написав відкритого листа Головному редактору «ОМ», де повідомляв: «Пане Головний Редактор, я поважаю Вашу думку, Вашу позицію, Ваше бачення. Поважаю і приймаю її, як одну з можливих версій, хоча з великою кількістю доказів не згоден. Але толерантність демократичного суспільства полягає саме у намаганні зрозуміти чуже, а не нав'язати своє бачення. Зрештою наша з Вами мета одна — розвиток і популяризація у світі святого україн-

ського мистецтва. Якщо Ви підтримуєте мою доктрину, мусите згодитися, що навіть різними шляхами можна дійти єдиної істини. Сподіваюся, що вона у нас спільна. Певен, що пояснення вчинків і чесне, правдиве змалювання подій без тягаря підсвідомого тиску дасть молодим дослідникам можливість наблизитися до істини чи принаймні до розуміння і сприйняття мистецьких процесів 30–80-х років вже минулого сторіччя, замішаних на політиці, крові, зраді, тортурах і утисках. Нехтуючи рятівним “без коментарів” певен, що це не усім буде до вподоби і публікація збільшить мені “друзів”. Але хтось мусить розповісти і неприємні сторінки нашої історії». Отже, крапля камінь точить. За безпосередньої участі тодішнього голови НСХУ Володимира Чепелика, під тиском секції критики і мистецтвознавства врешті відбувся круглий стіл із бравурною назвою «Соціалістичний реалізм: інфляція ідей чи золотий запас». Назву корегували багато разів. Редакція гідно вийшла із ситуації, написавши у заспіві: «Редакцією журналу “ОМ” була започаткована для обговорення тема соціалістичного реалізму, яка отримала широкий розголос і неоднозначне сприйняття». Саме фраза «неоднозначне сприйняття» і примирила бунт на кораблі, бо слово було надано не лише супротивникам «панівного методу», а і багатьом відомим ученим і, що найважливіше, безпосереднім учасникам процесу, які на 2004–2005 роки ще були живі. Анкета, яку розіслали учасникам диспуту, мала шість запитань. Ключовими були три. Серед них: «Які позитивні риси методу соціалістичного реалізму найбільш імпонували Вам у творчості?», «Чи відчували Ви у радянський час якісь ідеологічні обмеження Ваших творчих можливостей? Які Ваші задуми не були здійснені?», «Які новітні спрямування здаються Вам найцікавішими? Що б Ви хотіли побажати молодим сучасним художникам?». Від митців у круглому столі взяли участь відомі мистці О. Аргамонов, Д. Довбушинський, В. Микита, Т. Лящук, М. Родін. Від науковців — Д. Горбачов, О. Найден, О. Голубець, О. Роготченко та інші [13, с. 47–54]. Отже, консенсус було знайдено. Меморандум підписано. Пристрасті стихли на чверть століття. За життєвою логікою, звинувачувати мертвих, коли останні не можуть дати відповіді — некоректно. Щоправда, це не про сучасне суспільство. Отже, спробуємо розібратися, спираючись на незаперечні факти. Перше і найголовніше, на що треба звернути увагу, це те, що соціалістичний реалізм — не лише українське явище. Від часу його зародження і донині воно не було і не є таким примітивно простим і заангажованим. Навіть повністю погоджуючись зі шкодою і злочинами, які заподіяв соціалістичний реалізм вітчизняному мистецтву, недооцінювати цю культуру — нефахово. Треба насамперед визначитися з поняттям соціалістичного реалізму, аби не вводити в оману молодих дослідників. Ім'я того, хто ж саме винайшов словосполучення, якому судилося увійти у світову історію — досі невідоме. Існують думки, гіпотези і припущення, що це Жданов, Горький чи навіть само Сталін. Явної ж помилки тут немає, проте піонерство ідеї безперечне. «Уперше термін “соцреалізм” було використано у Словенії у 1896 році. Один священник, який досліджував зміни у соціал-демократичній літературі, заува-

жив, що відбулося народження не просто соціального, але “соціалістичного реалізму» [1, с. 89]. Соціалістичний реалізм як метод було проголошено 30 серпня 1934 року не першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників. Так було продемонстровано майбутні принципи тоталітарної культури — культ вождя, що після святкування 50-річчя Йосипа Віссаріоновича набрав загрозливих обертів, і одностовство у висвітлені будь-яких рішень. Результатом з'їзду стала сформована художня ідеологія, а не лише головний творчий художній метод радянського багатомільйонного мистецтва, як спочатку сподівалися. І ще один аспект, про який у дослідженнях цього періоду згадують мало: проголошений метод було поставлено у ранг священної недоторканності. Соцреалізм народився як інструмент класової боротьби. У чийх руках він опинявся, тому і слугував. Новий пролетарський ідеал мусив бути несхожим на ідеали минулих епох. «Є принципова різниця між ідеологією фрондуєчої групи або партії і начебто тією ж ідеологією, але коли вона прийняла державний статус. Зосередження влади в одних руках, в руках більшовицької партії, докорінно змінило зміст і раціоналізму, і емпіризму, й утилітаризму» [6]. Метою комуністичної ідеології стало переорієнтування всієї культури на громадську практику. В цьому разі не виникало потреби інтеграції у стару культуру, порушувався зв'язок поколінь у мистецтві і, що найсуттєвіше, відкривався шлях до офіційного руйнування попередніх досягнень. За знищення старої культури виступала переважна більшість правлячої верхівки. «Важкі» (за Ю. Шаповалом) 1930-ті роки почалися з руйнації храмових споруд і будівництва нової архітектури саме на місці зруйнованого (зрозуміло, не через брак будівельних майданчиків) і закінчилися практичним знищенням української мистецької інтелігенції.

В українському мистецтвознавстві дослідженням коренів соціалістичного реалізму спеціально (з нинішніх позицій) до перебудови майже ніхто не займався. Це не означало, що не було фахівців, які не знали і не розуміли злочинності впровадженого стилю. Зрозуміло, знали. Не наважувалися оприлюднити. Та власне ніхто б в УРСР, жодне видавництво, і не опублікувало б щось подібне.

Що ж до подальшого сплеску нерозуміння мистецтва 1930-х — 1980-х, то зорієнтуватися уже було значно легше. Але соцреалізм так і залишався предметом класової боротьби. Передбачити те, що «демократія оновленого суспільства» запропонує саме такий перебіг подій, свідками якого ми сьогодні опинилися, не могли ні пересічні митці, ні ті, хто поклав свої голови і знищив себе у боротьбі із тоталітарним режимом у ленінських, сталінських, брежнєвських катівнях. Певне, для тих, хто не любить і не розуміє мистецтва тоталітарних часів, слід навести цитату з книги «Набої для розстрілу» закатованого у в'язниці письменника Гелія Снегирьова: “Я не бажаю більше лишатися громадянином держави, яка знищила еліту мого українського народу, кращу частину селянства й інтелігенції, перекрутила, оббрехала наше історичне минуле, спалювала нашу дійсність. Ви позбавили моїх співвітчизників-українців національної гідності, ви домоглися від нас того, що ми боїмося й не хо-

чемо зватися українцями. І ви у вашій конституції смієте галасувати про розвиток нації? У вас виста-чає цинізму знущатися з мого народу й записувати до конституції статтю про право на вихід із СРСР» [20].

**Висновки.** Аналізуючи ситуацію довкола різ-ного бачення і трактування мистецьких проблем, пов'язаних із розумінням чи спростуванням ролі образотворчого мистецтва 1930-х — 1980-х років, слід зробити такі висновки. Вивчення мистецтва згаданого періоду мусить бути обов'язковим для студентів та аспірантів мистецьких вишів. Це не-

обхідно для правильного розуміння культурних процесів, що відбувалися в Україні під тиском то-талітарної влади. Молодому поколінню вчених слід тлумачити факти насильницького тиску на творчу особистість у тодішніх реаліях культурного со-ціуму. Також викладачам важливо наочно показу-вати студентам розсекречені документи, що під-тверджували пригнічення митців і залякування їх за часів радянської влади. Лише чесний виклад на-віть найтемніших сторінок вітчизняної історії мис-тецтв може дати відповідь і пояснити поведінку митця і сенс його твору за часів невільного соціуму.

### Література

1. Архіви окупації. 1941–1944 / Держ. ком. Архівів України; упор. Н. Маковська. 2-ге вид. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 872 с.
2. Афанасьев В. А. Український радянський живопис / АН УРСР. — Київ: Вид-во АН УРСР, 1962. 63 с.
3. Афанасьев В. Риси сучасності. Київ: Мистецтво, 1973. 179 с.
4. Афанасьев В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. Київ: Мистецтво, 1967. 173 с.
5. Бред Майкл. 100 ідей, що змінили мистецтво / пер. з англ. О. Українця та К. Дудки. Київ: ArtHuss, 2019. 208 с.
6. Буряк О. Архітектурний модернізм на тлі тоталітаризму, що народжується. (СРСР, 20-ті роки) Харків: Харківська державна академія дизайну та мистецтв, 2003. 117 с.
7. Голомшток И. Тоталитарное искусство. Москва: Галарт, 1994. 296 с.
8. Кондель-Пермінова Н. М. Хрещатик — комунікатор між часами. Київ: Сидоренко В. Б., 2021. 424 с.
9. Косів В. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років: монографія. Київ: Родовід, 2019. 480 с.
10. Міронова Т. В. Координати творення художнього образу в українському мистецтві 1900-х — 2020-х років / ІПСМ НАМ України; Київська міська галерея мистецтв «Лавра». Київ: ФОП Лопатіна О. О., 2020. 320 с.
11. Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. Москва: Галарт, 1995. 224 с.
12. Образотворче мистецтво. 2004. № 3. 96 с.
13. Соціалістичний реалізм: інфляція ідей чи золотий запас? // Образотворче мистецтво. 2005. № 3. С. 47–54.
14. Протас М. Мистецтво посткультури: тенденції, перспективи / ІПСМ НАМ України. Київ: ІПСМ НАМ Ук-раїни, 2020. 432 с.
15. Роготченко О. О. Мистецтвознавство: роздуми і життя. Монографія. Київ: Фенікс, 2018. 788 с.
16. Костянтин Литвин: художній альбом / упоряд. О. К. Литвин; вс. ст. С. В. Роготченко. Луцьк: Друкармет, 2018. 288 с.
17. Савчук І. Б. Борис Лягошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти. Ніжин: Вида-вець Лисенко М. М., 2020. 439 с.
18. Смирна А. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. Монографія / ІПСМ НАМ Ук-раїни. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.
19. Снегірьов Г. Набої для розстрілу та інші твори / вс. ст. і заг. ред. В. Гришка. Нью-Йорк; Торонто: Вид. Гро-мадського комітету і Нових днів, 1983. 492 с.
20. Соцреалистический канон / под общ. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург: Академ. проект, 2000. 1040 с.
21. Юр М. В. Метамоделі українського живопису: монографія. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2019. 428 с.

### References

1. Arkhivny okupatsii. 1941–1944 (2008). [Archives of occupation period. 1941–1944]. 2nd ed. Kyiv: Vyd. dim “Kyievo-Mohylianska akademiia”.
2. Afanasiev, V. A. (1962). Ukrainyskyi radianskyi zhyvopys [Soviet Ukrainian fine art]. Kyiv: Vyd-vo AN URSR.
3. Afanasiev, V. (1973). Rysy suchasnosti [Traits of modernity]. Kyiv: Mystetstvo.
4. Afanasiev, V. (1967). Stanovlennia sotsialistychnoho realizmu v ukrainskomu obrazotvorchomu mystetstvi [Es-tablishment of socialist realism in Ukrainian fine art]. Kyiv: Mystetstvo.
5. Bird, M. (2019). 100 idey, shcho zminyly mystetstvo [100 Ideas That Changed Art], transl. O. Ukrainets and K. Dudka. Kyiv: ArtHuss.
6. Buriak, O. (2003). Arkhitekturnyi modernizm na tli totalitaryzmu, shcho narodzhuietsia. (SRSR, 20-ti roky) [Ar-chitectural modernism amid fledging totalitarianism]. Kharkiv: Kharkivska derzhavna akademiia dyzainu ta mystet-stv.
7. Golomshtok, I. (1994). Totalitarnoe iskusstvo [Totalitarian art]. Moscow: Galart.
8. Kondel-Perminova, N. (2021). Khreshchatyk — komunikator mizh chasamy [Khreshchatyk as a communicative agent between historical periods]. Kyiv: Sydorenko V. B.
9. Kosiv, V. (2019). Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini 1945–1989 rokiv: monohrafiia [Ukrainian identity in 1945–1989] graphic art: A monograph. Kyiv: Rodovid.

10. Mironova, T. (2020). Koordynaty tvorennia khudozhnoho obrazu v ukrainskomu mystetstvi 1990–2020-kh rokiv [Coordinates of making an art image in Ukrainian art of the 1990s through the 2020s]. Kyiv: FOP Lopatina O. O., 2020. 320 s.
11. Morozov, A. (1995). Konets utopii Iz istorii iskusstva v SSSR 1930-h godov [The end of utopia. From the history of the 1930s art in the USSR]. Moscow: Galart.
12. Obrazotvorche mystetstvo (2004), 3, 2–18.
13. Sotsialistychnyi realizm: inflitsiia idei chy zoloty zapas? (2005). [Socialist realism: inflation of ideas or a gold reserve?]. Obrazotvorche mystetstvo, 3, 47–54.
14. Protas, M. (2020). Mystetstvo postkultury: tendentsii, perspektyvy [The art of postculture: tendencies and perspectives]. Kyiv: IPSM NAM Ukrainy.
15. Rohotchenko O. (2018). Mystetstvoznavstvo: rozдумы i zhyttia. Monohrafiia [Art studies: Reflections and life]. Kyiv: Feniks.
16. Lytvyn, K. (comp.) (2018). Kostiantyn Lytvyn: khudozhnii albom [Kostiantyn Lytvyn: An album]. Lutsk: Drukarmet.
17. Savchuk, I. (2020). Borys Liatoshynskiy i polska kultura: komunikatsii, kolaboratsii, kontsepty [Borys Liatoshynsky and Polish culture: Communications, collaboration, concepts]. Nizhyn: Vydavets Lysenko M. M.
18. Smyrna, A. (2017). Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi. Monohrafiia [The century of nonconformity in Ukrainian visual art: A monograph]. Kyiv: Feniks.
19. Sniehirov, H. (1983). Naboi dlia rozstrilu ta inshi tvory [“Bullets for the execution” and other writings], ed. by V. Hryshko. New York; Toronto: Vyd. Hromadskoho komitetu i Novykh dniv.
20. Günther, H. & Dobrenko, Ye. (Eds.) Sotsrealisticheskii kanon [The Socialist Realism Canon: Collection of articles]. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt.
21. Yur, M. (2019). Metamodel ukrainskoho zhyvopysu: monohrafiia [Metamodel of Ukrainian fine art: A monograph]. Vinnytsia: TOV “TVORY.”

#### **Rohotchenko O. Reflections on the “Dominant” Methods in Culture**

It is a well-known fact that cultural processes that paralleled development of states have always been perceived differently. Ukraine is not an exception to this rule. Therefore, there exist various visions and interpretations of art issues happening in our country. Different readings of the same facts, contrasting interpretations of events and their consequences is a normal process. In author’s opinion, based on this conclusion, the version of one’s own vision of the problem should be documented, preferably in a scientifically convincing way. The current division of scientists to several groups regarding the perception or non-perception of the problems of development of Ukrainian culture in general and its creative art during the prewar and postwar period in particular, caused a confrontation of views, when the same facts received fundamentally different interpretations. Considering the fact that the debate is led by educated people who published their research works and monographs, gave public lectures, there is a general need to present one particular version of perception of art life of the 1920s–1980s period. The present-day artificial division of art history into cultural studies and classical art history is in fact an act of speculation by a certain group of scientists. Lack of knowledge in the art history leads to declaring that studying the history of Ukrainian art of the 1920s–1980s is optional. This period is labeled the age of totalitarianism and according to the group of scientists does not require a thorough study. On our humble opinion, this is a profound mistake. The problem proves to be much more dangerous than a simple lack of understanding of the social and cultural components of certain historical periods.

*Keywords:* fine art, socialist realism, culture, art history, cultural studies.