

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова робота
на правах рукопису

СОКИРКО АНАСТАСІЯ АНДРІЙВНА

УДК 94(477):323.2:75/76] «192/193»

**ДІЯЛЬНІСТЬ ОБ'ЄДНАНЬ ХУДОЖНИКІВ УСРР (1920-ТІ – ПОЧАТОК
1930-Х РР.): СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИЙ КОНТЕКСТ**

Спеціальність 07.00.01 – історія України

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Сокирко А. А.

Науковий керівник:
кандидат історичних наук, доцент
Пижик Андрій Миколайович

Київ – 2018

АНОТАЦІЯ

Сокирко А. А. «Діяльність об'єднань художників УСРР (1920-ті – початок 1930-х рр.): суспільно-політичний контекст». – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук за спеціальністю 07.00.01 «історія України». – Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Міністерство освіти і науки України; Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Міністерство освіти і науки України. – Київ, 2018.

Дисертаційна робота присвячена аналізу діяльності об'єднань художників УСРР у 1920-х – на початку 1930-х років у контексті суспільно-політичних процесів, які впливали на розвиток культури загалом і образотворчого мистецтва зокрема.

1920-ті роки характеризувалися піднесенням культури, могутній поштовх чому дала Українська революція та вимушене запровадження більшовиками політики коренізації (українізації). Це був час бурхливого розвитку авангардного мистецтва, яке в Україні отримало своєрідне національне забарвлення, і стало визначним явищем в українській культурі.

Після захоплення влади більшовицька партія ставилася до образотворчого мистецтва, в першу чергу, як до засобу пропаганди та агітації. Проте, в 1920-х роках ще не було вироблено єдиного курсу влади щодо мистецьких напрямків і, як наслідок, зберігалася поліфонія художнього життя. Політика коренізації об'єктивно сприяла розвитку культури. Однак із кінця 1920-х років в умовах згортання непу та поступової відмови від українізації, домінуючою ставала тенденція активнішого втручання партії в творчий процес. У результаті це призвело до визначення єдиного можливого для радянських митців творчого методу – соціалістичного реалізму, впровадження якого негативно позначилось на самобутній діяльності художників.

Окремим напрямком державної політики стало оновлення мистецьких кадрів за рахунок створення нових чи реформування вже існуючих художніх вузів. У Харкові та Одесі на початок радянської доби вже існували вищі мистецькі навчальні заклади, проте з часом їхній статус понижувався до навчальних установ середньої освіти. За таких умов центром мистецької освіти став Київ, в якому у 1917 році було відкрито Українську академію мистецтв. У 1920-х роках її спочатку реформували в Київський інститут пластичних мистецтв, пізніше – об'єднали із Київським архітектурним інститутом у Київський художній інститут. Навчальна програма та структура учбового закладу були змінені відповідно до нових вимог часу. Зокрема, багато уваги приділялося виробничій діяльності студентів, які разом зі своїми викладачами виїжджали в індустріальні райони країни, поєднуючи мистецький процес із виконанням завдань, поставлених владою. Окрім того, більшість викладачів КХІ входила до складу найбільших українських об'єднань художників. У 1930-х роках київський мистецький вуз, як й інші учбові заклади, пережив низку реорганізацій, які були неминучими в тих суспільно-політичних умовах. Поблизу Києва від початку 1920-х років діяв Межигірський художньо-керамічний технікум, який відзначався успішним поєднанням учбових програм, тісної співпраці викладачів та студентів, переплетенням традицій із сучасними техніками. Та головною його перевагою було те, що всі вироби та професії були практичними та виконували головне для тогочасного мистецтва завдання – на побутовому рівні ознайомлювали населення із культурою нової доби. Проте, технікум очолювали «бойчукісти» з АРМУ, і початок гоніння на них практично став кінцем для навчального закладу.

У 1920-х – на початку 1930-х років в Українській СРР діяли різні мистецькі об'єднання художників, найбільшими з яких були Асоціація художників Червоної України, Асоціація революційного мистецтва України, Художнє товариство імені К. К. Костанді, Об'єднання сучасних

митців України та Об'єднання молодих митців України. Всі ці об'єднання задекларували мету творення нового мистецтва, зрозумілого широким масам і водночас такого, що відповідатиме ідеологічним концептам нової радянської дійсності.

Першим угрупованням в УСРР, яке офіційно зареєструвала радянська влада в 1922 році, стало Художнє товариство ім. К. К. Костанді. Воно об'єднувало не тільки професійних митців. Усі члени Товариства долучалися до нього лише за власним бажанням, через спільні інтереси, адже багато хто з них був аматором і мав немистецький фах. Об'єднання не декларувало створення нового мистецтва, і загалом не переслідувало своєю діяльністю ідеологічну мету, через що зазнало критики і було розпущено у 1929 році.

Одним із найчисельніших мистецьких об'єднань була Асоціація художників Червоної України. Офіційно вона зареєстрована лише 1926 року, проте ініціативна група утворилася ще в 1923 році. Часто її ототожнювали із Асоціацією художників Радянської Росії, адже вони задекларували одну мистецьку програму – боротьбу за «нове радянське образотворче мистецтво», яке мало пропагувати героїзм борців за новий лад, життя і побут робітників і селянства. Проте, така ідеологічна відданість партії не врятувала АХЧУ від внутрішніх непорозумінь і розколів. Ф. Кричевський, який не був прихильником яскраво вираженого прорадянського мистецтва, разом з І. Їжакевичем та Г. Світлицьким виокремились в Українське мистецьке об'єднання. Влада була найлояльнішою до Асоціації у порівнянні з іншими об'єднаннями, оскільки в ній переважали прибічники реалістичного мистецтва, які природньо, з власної волі відображали в своїй творчості нові реалії радянського суспільства і таким чином виконували завдання комуністичної партії.

Асоціація революційного мистецтва України – найчисельніше та найбагатше на талановиті мистецькі кадри всеукраїнське об'єднання.

АРМУ не сповідувала якогось певного художнього напрямку, навпаки, виступаючи за вільне змагання, в результаті якого мало витворитися нове мистецтво, наближене до широких мас. Найбільшу групу митців становили «бойчукісти» – однодумці та учні художника-монументаліста М. Бойчука, який у своїй творчості орієнтувався на візантійське та традиційне українське мистецтво. Послідовники М. Бойчука мали великий вплив і в КХІ, і в МХКТ, студенти яких також долучалися до АРМУ і часто виконували спільні завдання. Однак, сам М. Бойчук та його найближчі соратники з кінця 1920-х років зазнавали нищівної критики, а в 1936 році чотирьох з них – В. Седляра, І. Падалку, С. Налепинську-Бойчук та самого М. Бойчука було заарештовано органами НКВС та розстріляно за участь у «контрреволюційній організації».

У 1927 році група художників із АРМУ виокремилась в Об'єднання сучасних митців України. До його складу входили В. Пальмов, О. Богомазов та інші відомі митці. У програмі об'єднання було записано, що мистецтво – це ідеологічна надбудова суспільного життя. Тому його завданням мало стати формування нової психології широких робітничо-селянських мас і бути чинником боротьби за комуністичні форми суспільної життєдіяльності. Проте, об'єднання було малоактивним, займаючись переважно виставковою діяльністю.

У 1930 році художники зі складу АРМУ та ОСМУ утворили Об'єднання молодих митців України. Головною причиною виокремлення вони називали нездатність художників старшого покоління творити нове радянське мистецтво. Це було єдине із найчисельніших мистецьких об'єднань, створене за ініціативою влади – Ленінської комуністичної спілки молоді України (ЛКСМУ), проте, через примхи державної політики, проіснувало воно не довго.

Усі об'єднання спіткала однакова доля. Не дивлячись на їхні прагнення до відповідності новим вимогам життя, а, отже, і мистецтва, вони, на думку партії, не впоралися із поставленими перед ними задачами. Тому в 1932 році

був проголошений курс на уніфікацію мистецького життя, всі об'єднання ліквідовані, а замість них розпочалося творення централізованої системи профільних творчих спілок.

Досліджено, що в діяльності українських мистецьких об'єднань найпоширенішою була виставкова робота, яка не лише демонструвала здобутки художників та скульпторів за певний період часу, а також поширювала його серед широких мас населення. Виставки окремих об'єднань та всесоюзні виставки цілеспрямовано експонували в індустріальних районах УСРР і проводили по ним екскурсії для робочих.

Окрім того, члени мистецьких об'єднань організовували лекції, дебати з історії, теорії та сучасного стану вітчизняного та зарубіжного мистецтва для дорослих і дітей, видавали мистецтвознавчу літературу. З метою залучення якомога більшої кількості робітників до творення нового мистецтва проводилися майстер-класи для самоуків, чиї роботи експонували на спеціалізованих виставках.

У 1920 – на початку 1930-х років поширеними стали монументальні розписи санаторіїв, будинків культури та різних приміщень суспільного призначення, адміністративних споруд. Наймасштабнішими та найвизначнішими були розписи Селянського санаторію ім. ВУЦВК в Одесі, які виконали «бойчукісти». Фрески мали різну сюжетику: від подій із минулого українського села до його сучасності. Відвідувачі були в захваті від розписів, проте їх алюзії із церковним живописом не влаштовували радянську владу.

Прослідковано, що однією із провідних тем українського образотворчого мистецтва було життя й побут селянства. Крім того, художники часто зображали робітництво, індустріалізацію, події Української революції, жовтневого перевороту та з історії українського народу. Поряд із персоналіями тогочасних революціонерів дуже популярною була постать Т. Шевченка, якого більшовицька ідеологія залучила до свого пантеону ще до революції. Звісно, все це було пропагандивною інтерпретацією,

відповідаючи настановам більшовицької ідеології і використовувалося владою задля посилення своїх позицій.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у комплексному розгляді особливостей створення та діяльності українських мистецьких об'єднань художників у контексті суспільно-політичних процесів в УСРР в 1920-х – на початку 1930-х років.

Вперше простежено вплив державної політики та ідеології на створення мистецьких об'єднань та їхню діяльність і творчість; досліджено участь мистецьких об'єднань у Всеукраїнських виставках; введено до наукового обігу невідомі раніше дослідникам архівні матеріали, які розкривають діяльність українських митців; прослідковано відображення суспільно-політичних процесів у творчості художників різних мистецьких об'єднань; зроблено статистичні підрахунки особового складу Київського художнього інституту; отримано нові дані щодо створення та діяльності організацій, окремих митців.

Набули подальшого розвитку вивчення історії створення мистецьких об'єднань в УСРР; продовжено дослідження культурної політики КП(б)У; дослідження різноманітних аспектів діяльності українських мистецьких об'єднань.

Практичне значення отриманих результатів роботи полягає у можливості використовувати їх для подальшого вивчення розвитку українського мистецтва в контексті суспільно-політичних реалій України у міжвоєнний період, при підготовці курсу лекцій з історії України, історії української культури або спеціальних курсів з мистецького життя в 1920-х – 1930-х роках.

Ключові слова: об'єднання художників, образотворче мистецтво, радянське мистецтво, культура, виставкова діяльність, УСРР.

ABSTRACT

Sokyrko A. A. “The activity of the associations of artists of the Ukrainian SSR (1920's – early 1930's): socio-political context”. – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

The thesis for the degree of PhD in Historical Sciences in the specialty 07.00.01 “History of Ukraine”. – Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ministry of Education And Science of Ukraine; Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ministry of Education And Science of Ukraine. – Kyiv, 2018.

The thesis is devoted to the analysis of the activity of the associations of artists of the Ukrainian SSR in the 1920s – early 1930s in the context of socio-political processes that influenced the development of culture in general and fine arts in particular.

The period of the 1920s was characterized by the rise of culture which was caused by the Ukrainian revolution and the forced introduction of korenization (Ukrainization) policy by the Bolsheviks. It was a time of rapid development of avant-garde art, which in Ukraine received a unique national colour, and became a prominent phenomenon in Ukrainian culture.

Having seized the power, the Bolshevik Party used fine art primarily as a means of propaganda and agitation. However, in the 1920s there was not yet a common attitude of the authorities towards artistic trends and the polyphony of artistic life was recognized. The policy of "corenization" objectively contributed to the development of culture. However, since the end of the 1920s, in the context of the curtailment of the NEP and the gradual abandonment of Ukrainization, the tendency towards more active intervention of the party in the creative process became dominant. As a result, this led to the establishing of the only acceptable method for the Soviet artists – solialist realism, the introduction of which had a negative impact on the original activity of artists.

A separate area of the state policy was the renewal of artistic personnel through the creation of new or reforming of existing arts institutions. At the beginning of the Soviet era, there were artistic institutions in Kharkiv and Odessa,

but at different times they lost their status. Under such conditions, Kyiv became a center of artistic education. Here in 1917, the Ukrainian Academy of Arts was opened. In the 1920s, it was originally reformed into the Kyiv Institute of Plastic Arts, and later it was united with the Kyiv Architectural Institute as the Kyiv Art Institute. The curriculum and the structure of the educational institution was changed according to the new requirements of the time. Much attention was paid to the productive activities of students who, along with their teachers, traveled to the industrial regions of the country, combining artistic process with the tasks put by the authorities. In early 1920s, the Mezhyhirsky Art and Ceramics College was functioning not far from Kyiv. From the very beginning of its work it was marked by the successful combination of educational programs, close cooperation of teachers and students with the interweaving of traditions with modern techniques. But its main advantage was that all the products and professions were practical and fulfilled the task of contemporary art - to introduce at everyday level a culture of a new age to the people. However, the training college was headed by the “boychukists”, and the beginning of persecution on them became almost the end for the educational institution.

In addition, most of the teachers of Kyiv Art Institute were part of the largest Ukrainian associations of artists. In the 1930s, the Institute, like most educational institutions, experienced a number of reorganizations that were inevitable in those socio-political conditions.

In the 1920s and early 1930s, various associations of artists were active in the Ukrainian SSR. The largest of them was the Association of Red Artists of Ukraine, the Association of Revolutionary Art of Ukraine, K. K Kostandi Art Society, the Union of Modern Artists of Ukraine, and the Union of Young Artists of Ukraine. All these associations declared the goal of creating a new art that would be understandable the broad masses and at the same time meet the requirements of the Soviet regime.

K. K Kostandi Art Society was the first grouping in the Ukrainian SSR, officially registered by the Soviet government in 1922. All the members of the

Society joined it only on their own accord and on the basis of common interests, because many of them were amateurs and had another major profession. And despite the criticism in the press and the negative attitude to it of the power because of the unprofessional structure and the moviegoing past, as a result of its dissolution, they secretly kept piles up to the beginning of the German-Soviet war.

One of the largest artistic associations was the Association of Artists of Red Ukraine. Officially, it was registered only in 1926, but the initiative group was formed back in 1923. Often it was identified with the Association of Artists of Soviet Russia, because they declared one artistic platform – the struggle for the “new Soviet artistic art”, which was supposed to propagate the heroism of the fighters for the new way of life of workers and peasants. However, such an ideological dedication of the party did not save AARU from internal misunderstandings and splits. F. Krychevsky, who was not a supporter of such a pronounced pro-Soviet art, along with I. Yizhakevych and G. Svitlytsky separated and organized the Ukrainian Artistic Association. The authorities were the most loyal to the Association in comparison with other associations, because it was dominated by adherents of realistic art, who willingly reflected the new realities of Soviet society and fulfilled the tasks of the Communist Party.

Association of revolutionary art of Ukraine was the most numerous and richest among the talented artistic personnel of the all-Ukrainian association. The ARAU did not follow any particular artistic direction, on the contrary, it stood for free competition, which resulted in the emergence of a new art close to the broad masses. The largest group of artists was “boychukists” – followers and students of the monumental artist M. Boychuk, who in his work focused on Byzantine and traditional Ukrainian art. M. Boychuk's followers also had a great influence among students of the Kiev Art Institute and the Mezhyhirsky Art and Ceramics College, who also joined the ARAU and often performed common tasks. However, from the end of the 1920s M. Boychuk and his colleagues were subjected to devastating criticism, and in 1936 four of them – V. Sedlyar, I. Padalku, S. Nalepinsk-Boychuk

and M. Boychuk – were arrested by the NKVD bodies and executed for participation in the “counterrevolutionary organization”.

In 1927, a group of artists from the ARAU was featured in the Association of Modern Artists of Ukraine. It consisted of V. Palmov, A. Bogomazov and other well-known artists. The program of the Association proclaimed art as an ideological superstructure of social life. Therefore, its task was to form the new psychology of the broad working-peasant masses and to be a factor in the struggle for communist forms of social life. However, the Association was not active and mostly participated in exhibitions.

In 1930, the young artists from the ARAU and AMAU formed the Union of Young Artists of Ukraine. According to their words, the inability of older generation artists to create a new Soviet art was the main reason for their separation. It was the only one of the largest artistic associations created at the initiative of the authorities – LCSYU. However, because of the changing state policy, it did not last long.

All these associations met the same fate. Despite their desire to meet the new requirements of life and art, they, in the Party's opinion, failed to cope with their tasks. Therefore, in 1932 the unification of artistic life was proclaimed, all associations were liquidated. Instead, the creation of unified creative unions began.

It was investigated that exhibition activity was the most widespread in the Ukrainian artistic associations. It not only demonstrated the achievements of artists for a certain period of time, but also distributed it among the population. Exhibitions of individual associations and all-Union exhibitions were purposefully exhibited in the industrial regions of the Ukrainian SSR; guided tours for workers were organized.

In addition, members of artistic associations gave lectures and debates on history, theory and contemporary state of home and foreign art for adults and children, and published art criticism. In order to attract as many workers as possible to the creation of new art, master classes for self-studied people were organized, and their works were exhibited at specialized exhibitions.

In the 1920s - early 1930s monumental paintings of sanatoriums, cultural buildings and various public spaces, administrative buildings became widespread. The most skilful and most prominent were the paintings of the Peasant Sanatorium in Odessa performed by “boychukists”. Created on various topics – from events from the past of the Ukrainian village to its present day, frescoes were carefully performed by pupils of M. Boychuk. The peasants, for the aesthetic needs of which these paintings were done, were delighted with the work performed. But their associations with church frescoes did not suit the Soviet authorities, therefore they have not survived to this day.

It was followed that the peasantry was one of the leading themes of the Ukrainian fine arts. In addition, artists often portrayed labor, industrialization, the events of the Ukrainian Revolution, the October Revolution, and the history of the Ukrainian people. Together with the revolutionaries of that time, the figure of T. Shevchenko was very popular, whom Bolshevik ideology attracted to its pantheon before the Revolution. The outstanding Ukrainian poet appeared as a prominent revolutionary, defender of the rights of the working people. Of course, all these themes were interpreted through the prism of Bolshevik ideology and used by the authorities to strengthen their position.

The scientific novelty of the obtained results consists in the complex consideration of the peculiarities of the creation and activity of Ukrainian artistic associations in the context of socio-political processes in the USSR in the 1920s – early 1930s.

For the first time, the influence of state policy and ideology on the creation of artistic associations and their activities and creativity was traced; investigation of the participation of artistic associations in All-Ukrainian exhibitions was investigated; previously unknown archival materials, which reveal the activities of Ukrainian artists, were introduced into the scientific circle; the reflection of social and political processes in the work of artists of various artistic associations has been observed; statistical calculations of the staff of the Kyiv Art Institute are

made; new data on the creation and activity of organizations and individual artists have been received.

Became further development: study of the history of creation of artistic associations in the Ukrainian SSR; the study of cultural policy of the CP(b)U is continued; research of various aspects of activity of Ukrainian artistic associations.

The practical significance of the results of the work is to use them for further study of the development of Ukrainian art in the context of the socio-political realities of Ukraine in the interwar period, during the preparation of a course of lectures on the history of Ukraine, the history of Ukrainian culture or special courses on artistic life in the 1920s – 1930s.

Key words: association of artists, fine arts, Soviet art, culture, exhibition activity, Ukrainian SSR.

Список публікацій здобувача за темою дисертації, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації:

1. Сокирко А. Шевченківська тематика в творчості українських художників 1920 – 1930-х рр. (на матеріалах фондів Національного музею Тараса Шевченка). *Архіви України*. 2014. № 2. С. 78-83.
2. Сокирко А. Партійно-державна політика щодо образотворчого мистецтва УСРР (1920-ті – початок 1930-х рр.). *Сторінки історії*. 2016. № 41. С. 116-123.
3. Сокирко А. Створення та діяльність Асоціації художників Червоної України (1923 – 1932 рр.). *Сторінки історії*. 2017. № 43. С. 66-73.
4. Сокирко А. Доля митця: Бернард Кратко між мистецтвом і політикою. *Evropský filozofický a historický diskurz*. 2017. V. 3. Iss. 2. С. 50-56.
5. Сокирко А. Виставкова діяльність українських мистецьких об'єднань у 1920-х роках. *Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць*. 2017. Вип. 122 (№ 7). С. 24-29.

Список публікацій здобувача за темою дисертації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Сокирко А. Створення мистецьких об'єднань в УСРР у 20-х рр. ХХ ст. *Дні науки історичного факультету*: Матеріали IV Міжнародної наукової конференції молодих учених, присвяченої 20-річчю Незалежної України. Вип. IV: у 6-х част. Ч. 2. К., 2011. С. 28-29.
7. Сокирко А. Діяльність українських художників в 1930-х рр. *Дні науки історичного факультету*: Матеріали V Міжнародної наукової конференції молодих учених. Вип. V: у 7-х част. Ч. 2. К., 2012. С. 26-27.
8. Сокирко А. Створення та діяльність Асоціації революційного мистецтва України (1925–1932 рр.). *Дні науки історичного факультету*: Матеріали VI Міжнародної наукової конференції молодих учених. Вип. VI: у 8-х част. Ч. 2. К., 2013. С. 34-35.
9. Сокирко А. Державна політика в галузі образотворчого мистецтва в УСРР у 1920-х – 1930-х рр. *Каразінська читання (історичні науки)*: Тези доповідей 66-ї міжнародної наукової конференції (м. Харків, 26 квітня 2013 р.). Х., 2013. С. 265-266.
10. Сокирко А. Ставлення більшовицької партії до образотворчого мистецтва в УСРР (1920-ті–початок 1930-х рр.). *«Вплив суспільних наук на процес розвитку суспільства: можливе та реальне»*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, Україна, 6-7 березня 2015 року). К., 2015. С. 22-26.
11. Сокирко А. Створення на основні напрямки діяльності мистецьких об'єднань художників в УСРР у 1920-х рр. *Дні науки історичного факультету*: Матеріали VIII Міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Дні науки історичного факультету». К., 2015. С. 269-273.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	17
ВСТУП	19
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ	24
1.1.Історіографія дослідження	24
1.2.Характеристика джерельної бази	48
1.3.Методологічні засади дослідження	54
Висновки до розділу	58
РОЗДІЛ 2. ПАРТІЙНО-ДЕРЖАВНА ПОЛІТИКА В ГАЛУЗІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА	60
2.1.Концептуальні основи партійно-державної політики в галузі образотворчого мистецтва в УСРР	60
2.2.Формування мистецьких кадрів в УСРР	76
Висновки до розділу	106
РОЗДІЛ 3. СТВОРЕННЯ, ОРГАНІЗАЦІЙНА РОЗБУДОВА ТА ПРИПИНЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ ОБ'ЄДНАНЬ ХУДОЖНИКІВ УСРР	108
3.1.Утворення об'єднань художників в УСРР	108
3.2.Організаційні засади діяльності мистецьких об'єднань	118
3.3.Ліквідація об'єднань художників в умовах уніфікації мистецького життя	138
Висновки до розділу	150
РОЗДІЛ 4. УЧАСТЬ ОБ'ЄДНАНЬ ХУДОЖНИКІВ УСРР У СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ ПРОЦЕСАХ	154
4.1.Культурно-просвітницька діяльність об'єднань художників УСРР	154
4.2.Відображення комуністичної ідеології та пропаганди у творчості художників	181
Висновки до розділу	200

ВИСНОВКИ	203
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	211
ДОДАТКИ	245

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

Агітпроп ЦК КП(б)У – Відділ агітації та пропаганди Центрального Комітету Комуністичної партії (більшовиків) України

АРМУ – Асоціація революційних митців України

АХРР – Асоціація художників революційної Росії

АХЧУ – Асоціація художників Червоної України

ВИШ – вища школа

ВКП(б) – Всесоюзна Комуністична Партія (більшовиків)

Всеробмис (РОБМИС) – Всесоюзна спілка робітників

ВУАПМИТ – Всеукраїнська асоціація пролетарських митців

ВУАПХ – Всеукраїнська асоціація пролетарських художників

ВУКОПМИС – Всеукраїнський комітет охорони пам'яток мистецтва і старовини

ВУСПП – Всеукраїнська спілка пролетарських письменників

ВУФХО – Всеукраїнська федерація художніх об'єднань

ВУЦВК – Всеукраїнський центральний виконавчий комітет

ВХУТЕМАС – Вищі художньо-технічні майстерні

Головліт – Головне управління у справі літератури та видавництв

Головмистецтво – Головне управління у справах мистецтв

Головнаука – Головне управління науковими, науково-художніми та музейними закладами

Головрепертом – Головний комітет контролю за репертуаром

КНС – Комітет незаможних селян

КП(б)У – Комуністична Партія (більшовиків) України

КХІ – Київський художній інститут

ЛКСМУ – Ленінська Комуністична Спілка Молоді України

МХКТ – Межигірський художньо-керамічний технікум

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури

Наркомат освіти – Народний комісаріат освіти

НЕП – нова економічна політика

НКВС – Народний комісаріат внутрішніх справ

НКО УСРР – Народний комісаріат освіти Української Соціалістичної Радянської Республіки

ОММУ – Об'єднання молодих митців України

ОСМУ – Об'єднання сучасних митців України

ОХІ – Одеський художній інститут

Пролеткульт – культурноосвітня і літературно-мистецька організація (буквально – «пролетарська культура»)

Раднарком – Рада Народних Комісарів

РКП(б) – Російська комуністична партія (більшовиків)

РСФРР – Російська Соціалістична Федеративна Радянська Республіка

СРПУ – Спілка радянських письменників України

СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік

СРХУ – Спілка радянських художників України

УАМ – Українська академія мистецтв

УМО – Українське мистецьке об'єднання

УПО НКО – Управління політосвіти Народного комісаріату освіти

УСРР – Українська Соціалістична Радянська Республіка

ХХІ – Харківський художній інститут

ЦДАВО України – Центральний державний архів вищих органів влади України

ЦДАГО України – Центральний державний архів громадських об'єднань України

ЦДАМЛМ України – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України

ЦДІАК України – Центральний державний історичний архів (м. Київ)

ЦК – Центральний Комітет

ЦП – Центральна Президія

ВСТУП

Актуальність теми. Культурні процеси в сучасній Україні значною мірою детерміновані утвердженням і розвитком базових демократичних принципів та загальнолюдських цінностей. Саме вони є запорукою вільного й безперешкодного творчого процесу в багатьох галузях мистецтва. Свобода творчості, котру принесло митцям повалення комуністичного режиму й усунення жорсткої ідеологічної цензури, втім, породило й цілий шерех нових проблем: відсутність державної підтримки та чіткої політики в галузі культури, декларативний характер програм, залишковий принцип фінансування, що стали суб'єктивними факторами кризи культурної політики.

У сучасному світі формування системної державної політики в галузі культури зовсім не передбачає контроль і повсякчасне втручання держави чи її інститутів ані в творчі процеси, ані в організаційні засади діяльності мистецької спільноти. Сумні наслідки такого тотального контролю в сфері культури загалом, і образотворчого мистецтва зокрема, демонстрував більшовицький політичний режим у 1920-х – на початку 1930-х років.

Із утвердженням в Україні радянської влади культура почала розглядатися як надзвичайно важливий засіб впливу на широкі маси населення та поширення серед них більшовицької ідеології. Мистецтво, в свою чергу, виконувало безпосередню функцію державно-партійної пропаганди. Художники мали виступати виконавцями державного замовлення, «бійцями ідеологічного фронту».

З іншого боку, українське мистецтво в 1920-х роках переживало стрімке піднесення, чому дала поштовх доба Української революції та в певному сенсі сприяла політика коренізації. Українські митці в цей час входили до численних творчих об'єднань, гуртуючись відповідно до своїх поглядів на сутність мистецтва, його жанрових виявів. Найвизначнішими об'єднаннями художників у 1920-х роках були Товариство ім. К. К. Костанді, Асоціація художників Червоної України, Асоціація

революційного мистецтва України, Об'єднання сучасних митців України та Об'єднання молодих митців України. Саме ці угруповання творили мистецтво «переходової доби» та «пролетарської культури», новітніми теоретичними пошуками реалізуючи його у своїй творчості. Проте далеко не всі напрямки в образотворчому мистецтві отримали партійну «підтримку». Через надто вільне, «неортодоксальне» трактування більшовицьких ідей художники досить часто зазнавали цькувань та нищівної критики, політика держави щодо митців змінювалася від відносно ліберальної свободи вибору до тотальної уніфікації, в результаті чого всі художні та мистецькі об'єднання були ліквідовані, а замість них утворено професійні спілки, що фактично монополізували контроль над мистецьким середовищем.

Актуальність дослідження обумовлена станом сучасної української історіографії, що відзначається зростанням зацікавлення до вивчення мистецьких процесів в Україні у післяреволюційну добу. Це зумовлює необхідність перегляду попередніх досліджень, які мали переважно мистецтвознавчий характер і не враховували складні та неоднозначні історичні умови, які впливали на мистецькі процеси.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано у межах програми науково-дослідницьких робіт «Україна в загальноєвропейських історичних процесах: пошуки цивілізаційного вибору», затвердженої вченою радою історичного факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка (державний реєстраційний номер 16БФ046-01).

Мета дослідження – проаналізувати створення та основні напрямки діяльності українських об'єднань художників у контексті суспільно-політичних процесів в УСРР у 1922 – 1932 роках. Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- висвітлити історіографію проблеми, джерельну базу та методологію дослідження;

- розкрити концептуальні засади державної політики в галузі образотворчого мистецтва;
- визначити шляхи втілення партійно-державної політики в галузі образотворчого мистецтва в життя суспільства;
- з'ясувати особливості створення об'єднань художників в УСРР;
- дослідити основні напрямки діяльності мистецьких спілок художників;
- проаналізувати причини ліквідації мистецьких об'єднань та здійснення уніфікаційної політики;
- визначити вплив партійно-державної політики на творчість художників;
- прослідкувати відображення суспільно-політичних процесів у творчості художників УСРР.

Об'єктом дослідження є суспільно-політичні та національно-культурні процеси в УСРР, які визначали основні тенденції мистецького життя у 1920-х – на початку 1930-х років.

Предметом дослідження є діяльність мистецьких об'єднань художників, спрямована на втілення партійно-державної політики в галузі розвитку культури.

Хронологічні рамки охоплюють період з 1922 до 1932 роки. Нижня межа обумовлюється створенням першого визнаного більшовицькою владою об'єднання художників в УСРР, верхня – ліквідацією мистецьких об'єднань художників в УСРР та уніфікаційними процесами в мистецькому житті.

Територіальні межі дослідження охоплюють територію УСРР в адміністративних кордонах зазначеного періоду.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у комплексному розгляді особливостей створення та діяльності українських мистецьких об'єднань художників у контексті суспільно-політичних процесів в УСРР в 1920-х – на початку 1930-х років.

Вперше:

- простежено вплив державної політики та ідеології на створення мистецьких об'єднань та їхню діяльність і творчість;
- досліджено участь мистецьких об'єднань у Всеукраїнських виставках;
- введено до наукового обігу невідомі раніше дослідникам архівні матеріали, які розкривають діяльність українських митців;
- прослідковано відображення суспільно-політичних процесів у творчості художників різних мистецьких об'єднань;
- зроблено статистичні підрахунки особового складу Київського художнього інституту;
- отримано нові дані щодо створення та діяльності організацій, окремих митців.

Набули подальшого розвитку:

- вивчення історії створення мистецьких об'єднань в УСРР;
- продовжено дослідження культурної політики КП(б)У;
- дослідження різноманітних аспектів діяльності українських мистецьких об'єднань.

Практичне значення отриманих результатів роботи полягає у можливості використовувати їх для подальшого вивчення розвитку українського мистецтва в контексті суспільно-політичних реалій України у міжвоєнний період, при підготовці курсу лекцій з історії України, історії української культури або спеціальних курсів з мистецького життя в 1920-х – 1930-х роках.

Апробацію результатів дисертації здійснено шляхом оприлюднення її основних положень і висновків на міжнародних і всеукраїнських конференціях: IV Міжнародна наукова конференція студентів, аспірантів та молодих учених «Дні науки історичного факультету», присвячена 20-річчю Незалежності України (КНУ ім. Т. Шевченка, Київ, 2011 р.); V Міжнародна наукова конференція

студентів, аспірантів та молодих учених «Дні науки історичного факультету» (КНУ ім. Т. Шевченка, Київ, 2012 р.); VI Міжнародна наукова конференція студентів, аспірантів та молодих учених «Дні науки історичного факультету» (КНУ ім. Т. Шевченка, Київ, 2013 р.); 66-а Міжнародна конференція молодих вчених «Каразінські читання» (м. Харків, 2013 р.); «Вплив суспільних наук на процес розвитку суспільства: можливе та реальне» (м. Київ, 6 – 7 березня 2015 року); VIII Міжнародна наукова конференція студентів, аспірантів та молодих учених «Дні науки історичного факультету» (КНУ ім. Т. Шевченка, Київ, 2015 р.); всеукраїнська науково-практична конференція «Святий Київ наш великий», присвячена 170-річчю перебування Тараса Шевченка у Києві (м. Київ, 2016 р.).

Публікації. Основний зміст дисертаційного дослідження викладено в 11 публікаціях, з них 4 статей надруковано у фахових виданнях, визначених переліком ДАК МОН України, 1 – у закордонному виданні та 6, що додатково відображають результати дисертаційного дослідження.

Структура дисертації обумовлена метою і завдання дослідження. Дисертація складається зі списку скорочень, вступу, чотирьох розділів (10 підрозділів), висновків, списку використаних джерел і літератури (350 найменувань на 34 сторінках) та додатків (26 додатків на 15 сторінках). Загальний обсяг дисертації складає 192 сторінки. Повний обсяг роботи – 259 с.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія дослідження

Період 1920-х – початку 1930-х років став часом бурхливого розвитку українського мистецтва та займає одне з важливих місць в його історії. Саме тому він викликав зацікавлення як у радянських, так і в сучасних дослідників, які давали кардинально відмінну характеристику різним митцям та художнім напрямкам. Історіографія діяльності мистецьких об'єднань в УСРР може бути розділена на три блоки: радянська, сучасна українська та зарубіжна.

Перші публікації, які стосувалися діяльності мистецьких об'єднань, побачили світ у 20–30 роках ХХ ст. Вони були безпосереднім, живим відгуком на процеси, що відбувалися в національно-культурному житті. Це насамперед узагальнюючі, аналітичні статті в періодичних виданнях, які видавалися в Києві — «Малярство і скульптура» [139] (з 1939 р. «Образотворче мистецтво»), а також у Харкові — «Нова генерація» [173], «Червоний шлях» [72], «Життя й революція» [75], «Гарт» [190], «Шляхи мистецтва» [98], «Критика» [138]. На їхніх сторінках велася полеміка, яка, по суті, й не містила дискусії, а була спочатку прихованою, а потім відвертою і безапеляційною пропагандою завдань, які ставилися перед художниками. Через пресу здійснювався ідеологічний тиск на митців. У цих статтях висвітлювалися події мистецького життя в УСРР та інших республіках Радянського Союзу, за кордоном, давалася оцінка діяльності мистецьких об'єднань, вузів та окремих художників, яка змінювалася в залежності від політики партії.

У післявоєнній радянській історіографії намічається певна загально-стилістична та змістовна особливість теоретичної інтерпретації мистецтва

першої третини ХХ ст. Внаслідок упередженого відбору низка цікавих мистецьких процесів та визначних постатей української культури подавалися лише як негативні зразки, або ж взагалі залишалися поза увагою дослідників. Ідеологічні штампи та кліше просто переходили з одного видання в інше, безвідносно до автора.

Існування мистецьких об'єднань розглядалися виключно як тимчасове явище, яке передувало створенню уніфікованої професійної спілки. Позитивну оцінку отримали художники-реалісти, зокрема представники Асоціації художників Червоної України (АХЧУ). Антагоністом реалістичних традицій проголошувалися «ворожі тенденції модернізму», до яких відносили багатьох учасників Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ), Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ), Об'єднання молодих митців України (ОММУ). Наведені особливості досить виразно простежуються у роботі В. Курильцевої та Н. Яворської «Мистецтво Радянської України» [271]. Художнє життя 1920-х автори визначають як боротьбу реалістичних принципів проти антиреалістичних тенденцій, що проявилися у діяльності різноманітних угруповань українського мистецтва. АХЧУ подається виключно як філіал російського АХРРу, а художники – як прихильники російського реалізму. Гостро критикувалися пролеткультівські тенденції в мистецтві, а також «послідовні формалісти», і в першу чергу М. Бойчук, який, прикриваючись пошуками національної форми, ухилявся від основного завдання – змальовування радянської дійсності [271]. Державна політика загалом характеризувалась як така, що надавала великого значення образотворчому мистецтву, яке мало б сприяти утвердженню комуністичної ідеології в країні.

У монографії В. Касіяна і Ю. Турченка «Українська радянська графіка» [251] детально розглянуто радянську графіку. Діяльність різноманітних мистецьких об'єднань авторами розглядалася як наслідок шкідливої роботи «Пролеткульту», гальмування розвитку радянського

мистецтва і призвела до ускладненого становища художників-реалістів, які виявилися розпорошеними по різних творчих художніх асоціаціях.

У наступній праці В. Касіян [250] розвивав тезу про історичну закономірність мистецьких процесів післяреволюційної доби, висловлювався на користь реалістичного мистецтва. Художні об'єднання автор згадував побіжно, не висловлюючи засудження «формалістів», зокрема АРМУ, оскільки свого часу сам був активним учасником цього об'єднання.

Один із провідних мистецтвознавців 1950-х років П. Говдя пропагував ідеологічні догми про призначення мистецтва в його ідейно-естетичному вихованні широких мас трудящих та непорушному наслідуванні традицій соціалістичного реалізму як найбільш передового, прогресивного методу художньої творчості [226]. Характеризуючи діяльність об'єднань художників 1920-1930-х років дослідник зазначав спорідненість АХЧУ та АХРРУ, хоча і вказував на неоднорідність мистецьких спрямувань усіх членів першої. Автор розмежував учасників АРМУ на два табори – «формалістів» та «реалістів», що відповідало тогочасним партійним настановам. П. Говдя ключову рису радянського мистецтва вбачав у переконливому зображенні образу радянської людини та її патріотизмі. У дослідженні автор давав визначення, у чому саме полягає конфліктність співіснування реалізму та різноманітних проявів абстракціонізму. На його думку, реалізм прагнув об'єктивно зобразити життя. Перед абстракціонізмом же стояли інші завдання, з позицій ідеалізму та суб'єктивізму, коли «дух визначає матерію, а не навпаки».

Розвиваючи тезу боротьби з абстрактним мистецтвом, Я. Затенацький прослідковував джерела виникнення формалістичних течій, подаючи їх як наслідок кризи буржуазного мистецтва в роки Першої світової війни [242]. Автор дослідив конфлікт між митцями у післяреволюційний період, який створили «чисельні представники формалістичних течій, зокрема пролеткультівці та бойчукісти». Діяльність

останніх, на його думку, гальмувала будівництво соціалістичної культури. Визначну роль автор надає утвореному в Росії об'єднанню АХРР, ідейно-революційна спрямованість якого служила прикладом для багатьох художників союзних республік і, зокрема художників Української РСР та відзначалась активною боротьбою за реалістичне мистецтво. Я. Затенацький у хронологічній послідовності розглянув мистецькі об'єднання, що виникли в Україні: АХЧУ, АРМУ, ОСМУ, ОММУ. Автор відзначав, що різноманіття художніх течій і угруповань, боротьба між напрямками та мистецькими уподобаннями, яка гальмувала розвиток радянського мистецтва, призводила до ідеологічних викривлень. Тому, для «оздоровлення» творчості митців було прийняти рішення ліквідувати мистецькі об'єднання та залучити всіх художників до єдиної спілки.

Формулювання ступеню «шкідливості» формалістичного мистецтва на незмінному прикладі буржуазно-націоналістичних тенденцій «бойчукістів» стає чи не обов'язковою складовою більшості мистецтвознавчих досліджень упродовж 1950 – 1970-х років.

3. Виноградова період 1920-х – початок 1930-х років розглядала як час пошуку нових шляхів розвитку культури [214]. На противагу мистецтву «бойчукістів», які, на думку автора, намагалися насаджувати у радянському мистецтві застигли форми і канони візантійського іконопису, в радянський час поширюється реалістичне мистецтво. У пейзажному жанрі 1920-х років 3. Виноградова констатує присутність національних рис, наприклад, у творчому доробку графіка В. Заузе, який виконував ліричні, пройняті любов'ю до рідного краю пейзажні твори. Автор наголошувала, що харківські та київські художники найчастіше зображали українське село, утопаюче в яскравій зелені садів, безкраї степи з вітьками, далекими шляхами тощо.

Книжкову графіку як прояв виробничого мистецтва розглядає Л. Попова [293]. Окрім того, чи не вперше у вітчизняному мистецтвознавстві, з'являється пояснення, що саме через невиправдані

репресії велика частина провідних художників-графіків, які входили до об'єднань художників, була вилучена з контексту вітчизняної історії мистецтва. Дослідниця наголошувала, що доба літературного піднесення активізувала книжкову графіку, яка досягає високого рівня, стверджуючи кращі національні традиції української книги.

У 1960-х роках в умовах політичної відлиги відбулося певне зміщення акцентів у роботах істориків мистецтва. Докорінної зміни поглядів не сталося, проте у дослідженнях все більше піднімали питання щодо національного характеру українського мистецтва. Про «широке використання здобутків національного мистецтва минулого», деклароване об'єднанням АХЧУ, зазначалося Л. Владичем і В. Касіяном у передмові до V тому «Історії українського мистецтва» [218]. Аналізуючи ідейно-творчу програму АРМУ, автори виокремлювали один із найважливіших пунктів шукання форм, що відповідали б національним особливостям робітничо-селянських мас України. Саме тому, як підкреслювали автори, було концептуальним звернення митців до давньоукраїнського іконопису як першоджерела української національної форми. В наведеній тезі видно вагомий поступ радянських мистецтвознавців у докладному вивченні сутності національних особливостей мистецтва 1920 – 1930-х років. Утім, автори негативно оцінювали підхід «бойчукістів» до національної форми як іманентного чинника, що призвів до гострого конфлікту між архаїчною формою і сучасним, радянським змістом. Учасників об'єднання ОСМУ мистецтвознавці звинувачували у долученні до формалізму, що звужувало шляхи пошуку творення нового мистецтва. А у діяльності ОММУ засуджували впливи пролеткультівських тенденцій.

1960-ті роки стали періодом початку розвитку радянського дизайну, що пояснювало відновлене зацікавлення промисловим мистецтвом 1920 – 1930-х років, яке формувало прото-дизайнерські тенденції. Так в «Історії українського мистецтва» наголошувалося на прагненні «до утворення нового, пролетарського мистецтва України, комуністичного побуту» [244],

як зазначалося у процитованій декларації АХЧУ. У теоретичних розробках АРМУ виділені основні теоретичні положення, де також підкреслюється промислове спрямування: «органічне вrostання мистецтва в побут, поєднання його з життям». У виданні наголошувалося на ймовірності національної замкненості, обмеженості, консервації уже віджилих елементів національної культури, з якими був покликаний успішно боротися метод соціалістичного реалізму, налаштований на засвоєння інтернаціональних ідей.

Серед художників-дизайнерів 1920-х років А. Шпаков згадував членів АРМУ В. Єрмілова та В. Татліна, які запропонували замінити в оформленні сучасної їм книги малюнки художника прикрашанням суто поліграфічними технічними елементами [342]. Натомість мистецтвознавець Ю. Белічко називав митців з АРМУ В. Єрмілова, В.Пальмова та М. Шехтмана прихильниками формалізму в Україні, які не могли своєю творчістю у необхідній ступені відобразити нову добу [203].

Індустріалізація 1920-х років, як стверджував Д. Горбачов, сформувала дизайнерство, тобто художнє конструювання виробничих і побутових предметів. Член АРМУ О. Хвостенко-Хвостов активно застосував цей напрямок у театрі, втілюючи таким чином задекларовані об'єднанням принципи [230].

Грунтовне дослідження В. Афанасьєва «Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві» [197] містило детальний аналіз мистецьких процесів в Україні, та у їх контексті – закономірну появу творчих об'єднань. Автор наголошував на національних домінантах, якими керувались митці у теоретичній та практичній діяльності. Зокрема, нагальними завданням АХЧУ було об'єднання діячів мистецтва на підставі активної участі їх в соціалістичному будівництві України. Автор, на відміну від інших радянських мистецтвознавців, зазначав, що об'єднання АХЧУ було

самостійним українським об'єднанням, а з російським АХРРом у нього були лише договірні відносини.

Радянські дослідники випустили низку праць присвячених біографіям художників, які входили до різних мистецьких об'єднань. Так, окремих брошур удостоїлися М. Рокицький [329], М. Дерегус [221], І. Їжакевич [254], М. Самокиш [343], Г. Світлицький [209], О. Шовкуненко [217], К. Трохименко [220], Ф. Кричевський [285], В. Касіян [216], А. Петрицький [228], О. Хвостенко-Хвостов [239]. Останнього хоч і не відносили беззастережно до реалістів, але він мав суттєві заслуги як автор агітплакатів, гострої карикатури та монументального панно.

У 1970-х роках відбуваються певні зміни в оцінках міжвоєнного мистецтва. Незаперечним досягненням митців у контексті становлення українського монументального мистецтва 1920-х років, і що примітно, у потрактуванні того ж В. Афанасьєва, визначаються монументальні розписи на Хаджибейському лимані в Одесі [199]. Дослідник характеризував їх як видатну мистецьку подію загальносоюзного масштабу, але що авторство цих розписів належить саме «бойчукістам», не зазначалося, оскільки термін «бойчукізм» зберігав й надалі негативний зміст.

Подібна дилема зустрічається в одній зі статей Ю. Белічка, в якій автор розглядає реалізм як єдиний зрозумілий та доступний для широкого загалу зображальний метод [203]. Найкращим прикладом втілення «Ленінського плану монументальної пропаганди» в пореволюційній Україні автор називав зроблений в 1919 році «великим колективом художників розпис Луцьких казарм у Києві», але про безпосереднє відношення «бойчукістів» до розписів у роботі не згадується.

Л. Владич дав оцінку 1920-х – 1930-х років, відзначаючи, що це була пора активного засвоєння митцями нової радянської дійсності і вироблення основних принципів підходу до її художнього відображення, тобто методу соціалістичного реалізму [217]. Автор, аналізуючи партійні

резолюції в галузі культури, констатував, що всі мистецькі досягнення засвідчили далекоглядність політики партії.

Мистецтвознавці у 1970-х роках саме існування окремих об'єднань художників іноді трактували як вкрай негативне явище. Так, П. Говдя функціонування найрізноманітніших угруповань характеризував як захоплення влади у мистецьких процесах та художніх вузах «формалістами, буржуазними націоналістами, пролеткультівцями, вульгарними соціологами». Він прийшов до висновку, що саме коло ворожих елементів гальмувало «нормальний розвиток художнього життя...» [225].

У радянський період почали з'являться праці, присвячені вивченню різних аспектів політики більшовиків, які безпосередньо впливали на культуру. Одним із перших таких досліджень стала монографія О. Слущкого «Радянське і культурне будівництво на Україні в перші роки боротьби за соціалістичну індустріалізацію країни (1926 – 1929 рр.)» [310]. Автор певну увагу приділив проблемі комплектування вищих органів державної влади та управління національними кадрами, побіжно показав вплив партійних та державних органів на культурний процес.

Окремі аспекти культурного розвитку 1920-х років, питання українізації було піднято в монографії Г. Шевчука [335], об'єктом уваги якого були переважно проблеми формування нової радянської інтелігенції, у тому числі мистецької.

На початку 1980-х років вийшла узагальнююча праця мистецтвознавця В. Павлова «Українське радянське мистецтво 1920-х – 1930-х років». Автор детально прослідкував етапи розвитку архітектури, скульптури, живопису, театрального-декораційного, декоративно-ужиткового мистецтва та графіки. Автор звернув увагу на особливості теоретичних та практичних засад діяльності мистецьких об'єднань. Так, В. Павлов констатував, що АРМУ стверджувала необхідність розвивати також декоративне і виробниче мистецтво, на відміну від АХЧУ, яка

надавала виняткового значення станковому живопису [290]. ОСМУ розглядалося як шукач індустріальних тематик. Загалом ця праця є одним із найгрунтовніших досліджень образотворчого мистецтва 1920-х – 1930-х років у радянській історіографії.

Хоча здобуткам угруповань і надавалася певна позитивна оцінка в радянській історіографії, проте їх статус подавався як тимчасовий на шляху до об'єднання усіх митців на загальній платформі соціалістичного реалізму, що стало результатом зміни державної політики.

Загалом радянська історіографія українського мистецтва 1920-х – 1930-х років мала переважно мистецтвознавчий характер. Мистецькі об'єднання в цей час розглядались як негативне явище, яке гальмувало розвиток образотворчого мистецтва, відповідного новій добі. Їх ліквідація та уніфікація всіх митців в єдину спілку вважалось єдиним правильним рішенням у ситуації протистояння різних художніх напрямків та угруповань.

Після відновлення незалежності України з'явилася можливість досліджувати історію загалом, історію культури, історію мистецтва неупереджено, без ідеологічних нашарувань. У сучасній українській історіографії можна виділити кілька напрямків досліджень, які торкаються питань, пов'язаних зі створенням та діяльністю мистецьких об'єднань в УСРР: праці, в яких аналізуються суспільно-політичні процеси в Україні у 1920-х – 1930-х роках і побіжно торкаються питань розвитку культури в цей період; дослідження істориків та мистецтвознавців, присвячені історії української культури; наукові розвідки, в яких розкриваються різноманітні аспекти розвитку образотворчого мистецтва міжвоєнного періоду; статті та праці, присвячені об'єднанням художників; біографічні роботи.

У багатьох працях В. Даниленка, С. Кульчицького, С. Білоконя, М. Дорошка, Г. Касьянова та інших аналізуються особливості суспільно-політичного та національно-культурного життя в УСРР у 1920-х – 1930-х роках, які безпосередньо впливали на діяльність мистецьких об'єднань.

Запровадження і здійснення політики українізації сприяло відродженню українською культури, дозволило експериментувати із національною формою.

За доби незалежності одним із перших досліджень реалізації коренізації в УСРР стала дисертація Я. Верменич [212], в якій висвітлювались різні аспекти цієї державної політики. Автор відзначала, що на тлі українізації відбувався бурхливий розвиток культури, який пізніше отримав назву «Розстріляного відродження».

У дослідженнях О. Кручека [267, 268] відображені проблеми формування загальних підвалин національно-культурної політики радянської влади в УСРР на початку 20-х років ХХ століття. В умовах, коли нова влада ще не опанували повністю художньої культури, українське мистецьке життя поступово відроджується. Автор наголошував, що пристосовуючись до нової дійсності, митці мусили перейти на радянські позиції, але при цьому поряд із революційним пафосом в їх творчості знаходили відображення власне національні традиції української культури.

Дисертація Л. Новохатька [289] присвячена соціально-економічним і культурним процесам в Україні у контексті національної політики радянської держави у 1920-х – середині 1930-х років. На думку автора, у цей період відбувався пошук мистецьких форм. Незмінним при цьому лишався лише соціалістичний реалізм, який остаточно закріплений рішенням влади як єдиний творчий метод у 1932 році.

У праці «Україна між двома світовими війнами (1921 – 1939 рр.)» у серії «Україна крізь віки» С. Кульчицький підкреслював, що радянська влада ставилася до культури прагматично [269]. Культура цікавила компартійно-радянських керівників передусім як важіль зміцнення політичної влади, підґрунтя ідеології, а тому набула вкрай політизованих форм. З однієї сторони, режим розгортав культурне будівництво, створював умови для розкриття народних талантів, проте з іншої,

тоталітарна держава знищувала таланти, нівечила долі митців, які не вписувалися своєю творчістю в офіційні канони.

С. Кульчицький у 2013 році видав ґрунтовну працю, присвячену історії комунізму в Україні. Друга книга цього видання присвячена міжвоєнному періоду, в якій окрема увага зосереджується на культурній політиці [269, с. 207]. Автор відзначає, що створений В. Леніним політичний режим перетворив культурне будівництво на культфронт, а працівників культури – на культармійців. Але з іншого боку роки непу характеризувалися бурхливим розвитком української літератури та мистецтва. Виникли численні творчі об'єднання, гуртки і студії, в яких митці шукали власне місце в громадському і художньому житті. Розвивалися різноманітні напрямки образотворчого мистецтва, представленого творчими об'єднаннями та художниками різних поколінь – М. Бойчуком, І. Їжакевичем, Ф. Кричевським, К. Трохименком, а також молодшими митцями – В. Касіяном, А. Петрицьким та іншими.

На початку 1990-х років, В. Даниленко узагальнив підсумки українізації на нових матеріалах, до яких відкрився доступ із часів «перебудови» [236], та її реалізації в УСРР. Саме в умовах здійснення цієї політики були утворені і розгортали свою діяльність об'єднання художників, письменників, музикантів.

У 2003 році вийшла колективна праця під загальною редакцією В. Даниленка «"Українізація" 1920-30-х років: передумови, здобутки, уроки» [327]. Монографія висвітлює зміст і наслідки здійснення в Україні реформи 1920-х – 1930-х років, яку комуністи проводили під гаслами коренізації у кадровій політиці, освіті, культурі, науці. Простежуючи реакцію українського суспільства на ініційовану згори реформу, автори приділили основну увагу дослідженню паралельного процесу, який йшов знизу і вливався в русло боротьби за національне та культурне відродження. У праці відзначається, що з другої половини 1920-х років узятий курс на форсовану індустріалізацію та колективізацію

супроводжувався централізаторськими тенденціями в управлінні, утвердженні примітивного ідеологічного монополізму, в тому числі в сфері культури. Особливо чутливою до такого «наси́льства» виявилася сфера культури, що призвело до неминучих змін у діяльності об'єднань художників.

Грунтовне дослідження С. Білоконя [207] висвітлює механізм більшовицького терору як засобу державного управління в період «Розстріляного відродження», у тому числі й в культурі.

Історик О. Рабенчук висвітлював діяльність Робсельінспекції УСРР як одного із органів контролю за розвитком культурних процесів в Україні [296]. «Революційна культура» була в руках більшовиків, перш за все, ідеологічною зброєю, засобом пропаганди соціалістичного способу життя, особливо в УСРР, де давалися взнаки наслідки культурного підйому періоду Української революції. Органи Робсельінспекції й були створені для того, щоб контролювати роботу діячів культури та митців.

Дослідник «червоного терору» Ю. Шаповал в перші роки незалежності із відкриттям архівів присвятив монографію [333] перебігу суспільно-політичних подій в Україні 1920-х – початку 1950-х років, відтворив замовчувану раніше історію гучних політичних процесів. Не останню роль у цих процесах відігравали наркоми освіти О. Шумський та М. Скрипник, які активно впроваджували політику українізації. Окреме ґрунтовне дослідження історика присвячене життю та політичній діяльності О. Шумського [332], за якого в УСРР почали активно створюватися мистецькі об'єднання.

Історик В. Шарпатий дослідив діяльність М. Скрипника на посаді наркома освіти та його ставлення до мистецьких об'єднань [334]. Нарком вважав, що групові чвари, індивідуалізм і взаємна нетерпимість, замкнутість у рамках певних професійних об'єднань негативно впливали на творчий процес. Тому наприкінці 1927 року саме М. Скрипник висунув

ідею федерального об'єднання існуючих угруповань, щоб уникнути конфліктів між ними.

Окремий розділ у монографічному дослідженні В. Солдатенка «Незламний. Життя і смерть Миколи Скрипника» [320] присвячено діяльності наркома освіти УСРР у 1927 – 1933 роках. Автор наголошує, що М. Скрипник був тією особою, від позицій якої залежали найважливіші партійні рішення в ідеологічній галузі, у всіх сферах культурного та духовного життя. Ці роки були апогеєм не лише для М. Скрипника, але й для культурного життя УСРР, коли відбулися найбільш гострі творчі дискусії щодо розвитку українського мистецтва, наростало протистояння у діяльності різних мистецьких об'єднань, зростало втручання влади в мистецький процес.

Дослідженням компартійно-державної номенклатури в часи коренізації займається історик М. Дорошко [238]. Характерною рисою періоду українізації стало широке залучення до лав партійно-державної верхівки в Україні представників корінної національності. Національно свідомі комуністи сподівались, що політика українізації внесе якісні зміни і в апарат державної влади, сприятиме національно-культурному розвитку. Проте, згортання коренізації призвело до зміни кадрової політики, що безпосередньо відображалось і на діяльності мистецьких об'єднань художників.

У монографії «Україна у добу «раннього» тоталітаризму (20-ті роки ХХ ст.)» [234] дослідники В. Греченко та О. Ярмиш розглянули формування тоталітарного режиму в Україні впродовж 1920-х років. Розглядаючи внутрішню політику більшовиків, автори наголосили, що, незважаючи на офіційну свободу вибору художніх стилів, керівництво досить вміло маніпулювало настроями в літературно-мистецьких колах. Залишаючи надію кожному з них і не даючи переваги жодному, комуністична партія контролювала літературно-мистецьке життя, але

водночас розпалювала амбіції окремих угруповань, які прагнули до гегемонії в культурній сфері.

Формуванню радянської інтелігенції присвячено працю Г. Касьянова [252]. Автор дослідив створення нового прошарку суспільства, який відрізнявся від старого соціальним походженням та соціально-психологічними характеристиками. У дослідженні прослідковано кількісні та етнічні зміни інтелігенції, у тому числі мистецької, в наслідок політики коренізації.

Дисертація О. Тарапон [324] була присвячена становищу та діяльності української літературно-мистецької інтелігенції в умовах політики українізації. Дослідниця зазначала, що для творчої інтелігенції співпраця з більшовицьким режимом вимагала певної світоглядної переорієнтації. Засобами політичного контролю і впливу на інтелігенцію були цензура, партійно-державна преса, профспілки, які здійснювали контроль за її діяльністю, роботою мистецьких організацій, закладів освіти тощо. Поряд із цим влада використовувала і репресивні заходи, щоб морально і фізично зламати опонентів. У кінці 1920-х – на початку 1930-х років розгорталася боротьба за першість у творенні нової пролетарської культури між різними мистецькими організаціями, яка завершилася створенням єдиних творчих спілок.

Невід’ємною частиною радянської політики була цензура, у тому числі в мистецькій сфері. У дисертаційному дослідженні В. Бабюх [200] розглянув формування цензурних органів у 1920-х – 1930-х роках, форми та методи цензурного контролю та його вплив на українську культуру та суспільство. Літературна цензура мала безпосередній вплив на діяльність митців, адже таким чином визначалися твори, із якими працювали книжкові графіки чи художники-сценографи.

Праці, присвячені суспільно-політичному життю УСРР в період 1920-х – початку 1930-х років допомагають повноцінно розглянути умови формування та реалізації культурної політики більшовиків.

Внутрішньопартійна боротьба, кадрові чистки, згорання українізації і початок терору – усі ці тенденції вплинули на розвиток українського мистецтва та діяльність мистецьких об'єднань.

За роки незалежності України друком вийшли ґрунтовні розвідки з історії української культури. У книзі М. Поповича «Нарис історії культури України» поетапно розглянуто становлення культури на українських теренах, окремий розділ присвячено культурному піднесенню 1920-х років [295]. Серед мистецьких об'єднань автор виділяє АХЧУ, до якої входили художники-представники реалістичного напрямку, та авангардистську АРМУ.

У багатотомній «Історії української культури» у 5-му томі, присвяченому українській культурі у XX – XXI століттях, звертається увага на діяльність мистецьких об'єднань. У книзі наголошується, що ідейна боротьба між творчими угрупованнями, штучно навіювана згори, спотворювала мистецький процес та взаємини між митцями, готуючи фатальні наслідки на найближче майбутнє [245]. Автори звернули увагу, що «бойчукісти», об'єднані в АРМУ, майже постійно перебували під вогнем критики, звинувачувані у консерватизмі, відриві від сучасності. До складу АХЧУ входили митці переважно старшого покоління, які, не зважаючи на відносну чисельність, не могли задавати тон новочасному мистецтву через статичну традиційність та описовість. ОСМУ тяжіла до поетики конструктивізму з характерними українськими акцентами. А в ОММУ навіть талановиті грішили псевдо актуальністю і поверховою ілюстративністю свого «ідеологічно цілеспрямованого» мистецтва.

У колективній монографії «Українська культура: цивілізаційний вимір» автори з'ясовували місце української культури у європейському та світовому цивілізаційному просторі [248]. Проаналізувавши більшовицьку політику, дослідники дійшли висновку, що комуністичні експерименти у сфері культури міжвоєнних років, спрямовані на знищення старої і створення нової, пролетарської культури, врешті-решт були приречені на

провал. Відсутність свободи творчості, тотальна політизація та ідеологізація культури мала згубні наслідки для розвитку українського мистецтва.

У 2006 році вийшла колективна праця «Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.» [286], один із розділів якої торкається мистецького життя першої третини століття. Окрім загальної характеристики періоду, у ньому розглянуто створення та діяльність Української академії мистецтв, Київського художнього інституту та найбільших мистецьких об'єднань – Художнього товариства ім. К. К. Костанді, АХЧУ, АРМУ, ОСМУ та ОММУ. Автори розкрили зазначені теми з мистецтвознавчої точки зору, проте мало уваги приділили суспільно-політичному контексту творчої діяльності митців.

Загальні праці з історії української культури допомагають встановити місце мистецьких об'єднань у розвитку мистецтва в Україні загалом. Вони вписують угруповання у загальний контекст доби, дають змогу встановити їх роль у формуванні мистецького життя та реалізації партійно-державної політики.

Складова українського образотворчого мистецтва першої третини ХХ століття – графіка – стала об'єктом дослідження О. Лагутенко [272]. Авторка розглянула феномен української графіки даного періоду в контексті загальноєвропейських художніх процесів, визначали її основні стилі та національні особливості, а також вплив українських мистецьких вузів на формування графічного мистецтва. У дослідженні висвітлено діяльність художників-графіків, які входили до складу різних мистецьких об'єднань.

Художньо-естетичні засади українського авангарду досліджено у кандидатській дисертації Н. Канішиної [249]. Дослідниця проаналізувала основні етапи становлення українського авангардного мистецтва, взаємодію національних та західноєвропейських впливів на його

формування, з'ясувала внесок художників, які входили до тогочасних мистецьких угруповань, у європейське мистецтво ХХ століття.

Уніфікаційні процеси у мистецькому житті розглядаються в окремих дослідженнях. Так, Г. Романенко розглянув введення у життя Постанови ЦК ВКП(б) від 23.04.1932 р. і структуру новоутворених творчих спілок [300]. Аналіз причин впровадження уніфікації в літературно-художній і мистецькій сферах міститься у праці М. Борисенка «Уніфікація літературного життя в 1920 – 1932 роках» [208]. Тема становлення соціалістичного реалізму як творчого метода висвітлена в роботі С. Білоконя, в якій на прикладах мистецьких виставок простежується проникнення соцреалізму в надра образотворчого мистецтва [346].

Вагомий внесок у дослідження феномену соціалістичного реалізму зробив сучасний мистецтвознавець О. Роготченко [298, 299]. У його дисертації та монографії комплексно висвітлюються питання художнього життя Української РСР у 1930 – 1950-х роках у світлі перебігу соціально-політичних зрушень епохи. Автор, розглядаючи стан образотворчого мистецтва напередодні 1932 року, торкнувся питання створення УАМ та діяльності мистецьких об'єднань АХЧУ, УМО, ВУАПМІТ, АРМУ, ОСМУ, ОММУ, «Жовтень» та ВУАПХ.

У 2000-х роках з'явилася низка досліджень, присвячених різним аспектам історії українського мистецтва першої третини ХХ ст. Так, у дисертації О. Майданець-Баргилевич, проаналізовано вплив різних течій та напрямків на тогочасних митців, висвітлено становлення школи М. Бойчука та В. Кричевського в стінах київського художнього вузу, а також творчість О. Саєнка як подальший етап розвитку українського монументально-декоративного мистецтва [275].

Вивченням виникнення та діяльності мистецьких об'єднань в Україні займається У. Мельникова, яка захистила кандидатську дисертацію з мистецтвознавства на тему «Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х - початку 1930-х років (теоретичні засади та творча практика)» [280]. У її

дослідженні, спираючись на загальнонаукові та мистецтвознавчі методи, розкрито організаційні та теоретичні засади творення мистецьких угруповань, визначено основні напрямки діяльності об'єднань, показано роль експерименту як одного з ключових принципів творчої практики мистецьких угруповань, проаналізовано вплив художньої критики на мистецькі об'єднання, оцінено роль цих об'єднань у становленні українського образотворчого мистецтва 1920-х – початку 1930-х років. Вона вперше опублікувала архівні матеріали щодо створення мистецьких об'єднань, на яких і ґрунтує свої дослідження. Її окремі розвідки присвячені АРМУ, «бойчукістам», АХЧУ, ОММУ [278, 281, 282, 283]. Роботи У. Мельникової подають мистецтвознавчу характеристику діяльності об'єднань, і не розглядають впливи суспільно-політичних процесів на творчість художників.

У статті М. Верховецької розглянуто створення та діяльність Художнього товариства ім. К. К. Костанді та вплив на нього періодичної преси [213].

Дисертаційне дослідження О. Циганко [330] присвячено виставковій діяльності у Харкові у 1917 – 1934 роках. Авторка виділяє виставки мистецьких об'єднань АРМУ, АХЧУ та ОСМУ та дає їм змістовну характеристику, звертаючи увагу лише на столичні заходи.

Низка досліджень присвячена історії українських мистецьких вищих учбових закладів, в яких навчалися майбутні митці та викладали члени мистецьких об'єднань. Окремі роботи присвячені становленню вищої мистецької школи в УСРР [288], факторам і умовам її становлення [292], а також її структурі та організації освітнього процесу [340]. Серед вищих художніх учбових закладів, які готували мистецькі кадри, дослідники виділяють Одеський художній інститут [321] та Харківський художній технікум [224].

Історія створення та функціонування КХІ та окремих факультетів знайшли відображення в працях О. Васильєва, О. Ковальчука, В. Шості, Л. Прибегі [211, 256, 258, 341, 350].

Значна кількість досліджень присвячена персоналіям, які входили до складу українських об'єднань художників. Найбільший інтерес серед них у сучасних науковців викликає М. Бойчук та його оточення, що пов'язано із особливістю його творчих методів, які викликали невдоволення у влади та визначили його трагічну долю.

З. Чернова висвітлювала особливість мистецького відродження 1920-х років у поєднанні національного з революційним та соціальним питаннями на прикладі творчості І. Падалки [331]. Авторка наголошувала, що для «бойчукістів» джерелом ментальності, пізнання народного світовідчуття виступала народна культура, передусім узагальнюючі, символізуючі, синтезуючі основи українського мистецтва.

Т. Тимченко у статті «Бойчукізм і українська реставрація» [325] визначає звернення «бойчукістів» до національних, сакральних, народних зразків мистецтва у відновленні живописних технологій та реставруванні пам'яток української старовини.

У монографії Л. Соколюк «Графіка бойчукістів» [318] оприлюднені маловідомі факти з творчої біографії «бойчукістів», розкрито поняття «бойчукізм», розширено саму семантику терміна. Дослідниця реконструювала невивчений раніше пласт українського мистецтва, наголошувала перш за все на контексті тогочасних світових тенденцій та на спробах М. Бойчука відродити «цілісність» і «первинність», які привели художника до неоміфологізму. У монографії зроблено першу спробу цілісно відтворити один із видів творчої діяльності «бойчукістів» – графіку, яка, на відміну від станкових творів, переважно вціліла навіть після репресій. Графічне мистецтво представників школи М. Бойчука (головним чином до 1937 року) співставляється із досягненнями майстрів інших країн в 1920-х – 1930-х роках.

У своїй докторській дисертації Л. Соколюк дослідила вплив М. Бойчука на українське мистецтво першої третини ХХ ст. [319]. Спираючись на широкий історико-культурний матеріал, у взаємодії з найбільш суттєвими художніми проблемами доби дослідниця розглянула мистецьку діяльність М. Бойчука та його концепцію розвитку українського мистецтва, її несумісність із тоталітарною політикою та місце «бойчукізму» в національній та світовій художній культурі.

С. Білокінь розкриває сутність іншої теорії інтернаціонального мистецтва, використаної в педагогічній практиці М. Бойчуком, яка полягала у ретельному студіюванні єгипетської, японської, індійської, китайської культури [206]. Загалом історик у своїх роботах розкрив різні аспекти життя та діяльності М. Бойчука [347]. У 2017 році вийшла друком монографія С. Білоконя [205], яка об'єднує у собі всі попередні розвідки дослідника, доповнені біографіями персоналій, пов'язаних із оточенням М. Бойчука, а також репродукції їх творів. Автор підкреслює, що для митця утилітарні вимоги нового мистецтва, необхідність його поширення серед широких мас населення були його мистецьким переконанням, яке радянське мистецтвознавство замовчувало або спростовувало.

У 2006 році Національний художній музей України видав ґрунтовну працю, присвячену Михайлу Бойчуку та його школі із детальною біографією митця, аналізом його творчої та педагогічної діяльності [284]. До видання також увійшли рідкісні фотографії художника та репродукції творів «бойчукістів», що зберігаються у фондах музею.

Г. Склярєнко дослідила ідейні засади творчості М. Бойчука в контексті художньо-культурних процесів першої третини ХХ ст. [307]. Авторка дійшла висновку, що, маючи свою вагому художню цінність, мистецтво школи М. Бойчука водночас виступає певним віддзеркаленням протиріч культурно-мистецької ситуації в Україні, особливостей утвердження ідей модернізму, а разом із тим – окремих художніх

напрямків, що переживали тут глибоку трансформацію, доповнених національною проблематикою та досвідом.

Історичне дисертаційне дослідження А. Голубничої присвячено мистецько-педагогічній та громадській діяльності М. Бойчука [227]. Науковець дослідила основні етапи становлення М. Бойчука як митця, його мистецько-педагогічну, громадську діяльність та внесок у розвиток українського мистецтва, а також вплив більшовицької ідеології на його творчість, у тому числі в умовах становлення командно-адміністративної системи.

Художньо-естетичні засади школи М. Бойчука розглянуті у розвідці О. Бенюка [204]. Автор виділяє три ідеї художніх концепцій митця – монументалізм, синтетизм та колективізм, які заклали основи педагогічної та мистецької діяльності художника.

Значення творчості «бойчукістів» для розвитку сучасного українського мистецтва показала О. Мельник [278].

Монографія [262] дослідника Я. Кравченка присвячена життю та творчості 37 митців з оточення М. Бойчука, серед яких М. Касперович, С. Налепінська-Бойчук, І. Падалка, В. Седляр, М. Азовський, О. Бізюков, К. Бородіна, Г. Довженко, Я. Музика та інші. Їхні біографії розглянуті в історичному контексті та доповнені епістолярними матеріалами.

Окремі розвідки присвячені І. Падалці [274], В. Седляру [317], Т. Бойчуку [323], В. Пальмову [291], А. Петрицькому [311], К. Малевичу [231, 232], О. Богомазову [253], В. Кричевському [301, 193], Ф. Кричевському [266] та іншим представникам українського авангарду, які входили до мистецьких об'єднань і чий біографії раніше або взагалі не розглядалися, або трактувались в традиціях радянського мистецтвознавства.

У мистецтвознавчих працях висвітлюється створення та діяльність мистецьких об'єднань, дається аналіз теоретичних, творчих засад. Це

допомагає встановити відповідність результатів їх творчості до вимог влади.

Сучасна українська історіографія включає у себе низку пластів, серед яких історичні та мистецтвознавчі дослідження, присвячені суспільно-політичним процесам в УСРР, історії української культури та образотворчого мистецтва 1920 – 1930-х років, створенню та діяльності українських мистецьких об'єднань та творчості українських митців. Однак, зв'язок мистецтва із суспільно-політичними процесами не отримав необхідного висвітлення.

Зарубіжна історіографія представлена дослідниками з-за кордону та вченими, представниками української діаспори, які цікавляться феноменом українського та російського авангарду.

Французький дослідник авангарду Ж. К. Маркаде відомий своїми розвідками про члена ОСМУ К. Малевича, якого називає «російським українцем» [276]. Загалом він поділяє «російський авангард», критично відносячись до цього терміну, на три школи: петербурзьку, московську та українську.

Ще один французький мистецтвознавець А. Наков вивчає творчість О. Богомазова, О. Екстер, К. Малевича. Проте, на відміну від Ж. К. Маркаде, розглядає їх в контексті російського конструктивізму та дадаїзму [344]. У контексті російського авангарду розглядає К. Малевича й американська дослідниця Ш. Дуглас [240]. Авторка також вивчала взаємовпливи західного- та східноєвропейського мистецтва першої третини XX ст.

Російський мистецтвознавець Н. Войскунська [219], розглядаючи творчість таких митців, як А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, К. Малевич, О. Тишлер, В. Меллер, відносить їх до представників модернізму. Задаючись питанням, чи слід виокремлювати український модернізм від російського, авторка все ж визнає існування першого як індивідуального явища.

Дослідники українського походження ретельніше підходять до вивчення саме українського мистецтва 1920-х – 1930-х років. Так, О. Ільницький одним із яскравих прикладів масштабних ідей вітчизняного авангарду називає український футуризм, що пропагував мистецтво як творення універсального мистецтва, яке могло б урешті-решт змагатися з найкращими здобутками Європи. Дослідник переконував, що в Україні існував окремо від російського паралельний авангард, який свідомо захищав свої національні особливості [243].

Докладно розглядає художнє життя 1920-х років канадський славіст М. Шкандрій, автор першої зарубіжної монографії, присвяченої літературній дискусії 1925 – 1928 років [337]. У праці розглянуто мистецькі події та бурхливі ідеологічні дискусії про культуру й ідентичність за часів короткого українського «ренесансу». Дослідник також проаналізував ідеологічні засади та причини суперечок між митцями в середині та поміж об'єднаннями художників, що призвело їх практичного розпаду.

Зарубіжна історіографія з даної теми включає у себе дослідження іноземних мистецтвознавців та представників української діаспори. Якщо перші вивчають український авангард переважно в контексті російського мистецтва, то другі розглядають його як самостійне явище. Ці дослідження представляють собою загальні праці з історії українського образотворчого мистецтва, і переважно не дають суспільно-політичного контексту діяльності митців. Проте, вони акцентують увагу на місці українського мистецтва у загальноєвропейських культурних процесах першої третини XX століття.

Отже, історіографію, присвячену існуванню в 1920-х роках українських мистецьких об'єднань, можна поділити на три групи: радянську, сучасну українську та зарубіжну. Радянські дослідження переважно висвітлювали загальномистецькі процеси та біографії окремих митців, які мали визнану прихильність партії, часто замовчую факти, які не

відповідали вимогам влади. У сучасній українській історіографії увага звертається на суспільно-політичні процеси в УСРР, здійснення політики українізації, розвиток українського мистецтва в 1920-х – 1930-х роках. Знайшли відображення різні аспекти створення та діяльності об'єднань художників та окремих їх представників. Зарубіжні дослідники головним чином займаються розробкою теми українського авангарду, представники якого входили до складу мистецьких об'єднань 1920-х років.

1.2. Характеристика джерельної бази

Всебічне вивчення діяльності українських мистецьких об'єднань в контексті суспільно-політичних процесів вимагає використання широкого кола історичних джерел.

При написанні дослідження була здійснена класифікація джерел за принципами їх походження, що дало можливість виділити наступні групи:

- 1) опубліковані документи у збірниках;
- 2) праці керівників ВКП(б) та КП(б)У, у яких визначалися теоретичні засади та основні напрямки державної політики в сфері культури;
- 3) періодичні видання 1920-х – 1930-х років;
- 4) неопубліковані документи, які зберігаються в архівах;
- 5) література мемуарного характеру;
- 6) візуальні (картини, графіка, скульптура, монументальний живопис, фото).

Збірники містять документи різного характеру – офіційні партійні резолюції, законодавчі акти [133], матеріали пов'язані з діяльністю мистецьких об'єднань, вибрані статті із періодики про мистецькі події [121, 122]. Так, історики О. Петасюк та О. Смержевська видали ілюстровану хрестоматію [141], в якій, окрім репродукцій, наведено багато документів із історії українського авангарду та матеріали життя і творчості українських митців цього періоду.

Праці діячів більшовицької партійної верхівки є важливим видом джерел, адже саме вони визначали теоретичні основи та практичні напрямки здійснення державної політики. При написанні дисертації використані твори В. Леніна [125], А. Луначарського [130], М. Скрипника [169] та ін., які дають змогу прослідкувати зміни в культурній політиці партії. Обраний для дослідження період характерний боротьбою різних угруповань в середині більшовицької партії, котрі використовували різні

інтерпретації та ідеологічні підходи до проблем партійного будівництва, засобів пропаганди і впливу на свідомість мас. Зміни в концептуальних поглядах на роль мистецтва, сповідуванні різними поколіннями й угрупованнями партійної еліти, відбиті в їхніх програмних публікаціях, втілювалися в конкретних кроках державної політики, часто мали мінливий і непослідовний характер.

Окрему групу джерел складає періодика 1920-х – 1930-х років. Це журнали та газети різного характеру. Найбільше матеріалів, які розкривають різні аспекти діяльності творчості об'єднань, містять «Література, наука, мистецтво» додаток до всеукраїнської республіканської газети «Вісті ВУЦВК», одеська газета «Вечерние известия», орган мистецького сектора Головполітосвіти УСРР «Шляхи мистецтва», громадсько-політичний і літературно-науковий місячник «Червоний шлях», щомісячний український літературно-мистецький та громадський журнал «Життя й революція», літературно-художній, критичний місячник «Плужанин», орган Київської окружної профради «Радянське мистецтво», літературно-художній двомісячник однойменного літературного об'єднання «ВАПЛІТЕ», друкований орган Всеукраїнської й Харківської ради професійних спілок та Всеукраїнських комітетів спілок «Культробітник», офіційний журнал однойменної групи українських футуристів «Нова генерація», щомісячний літературно-художній та критичний журнал Всеукраїнської спілки пролетарських письменників «Гарт», альманах пролетарських митців об'єднання «Нова генерація» «Авангард», щомісячник «Критика», видання Спілки радянських художників та скульпторів «Образотворче мистецтво».

У періодичних виданнях містилися матеріали інформаційного характеру, які відображали суспільно-політичне та мистецьке життя в УСРР, огляди виставок, критичні виступи і оцінки. Періодика дозволяє провести реконструкцію подій художнього життя України досліджуваного періоду, зокрема, виставкової діяльності мистецьких об'єднань,

характеристику творчості їхніх членів та ставлення до неї художньої критики, прослідкувати розбіжність думок і поглядів, особливо стосовно експериментів і пошуків учасників художніх спілок, з'ясувати особливості уніфікації культурного життя. Серед джерел такого типу, насамперед, необхідно виділити журнальні та газетні статті безпосередніх учасників подій – І. Врони [75], П. Горбенка [86], К. Сліпка-Москальцова [171], Є. Холостенка [183], М. Семенка [165], чиї публікації не лише висвітлювали діяльність мистецьких угруповань, до складу яких вони самі часто входили, характеризували творчість та теоретичні засади окремих учасників художніх спілок, але й безпосередньо впливали на перебіг подій художнього життя, ставали невід'ємною часткою мистецьких процесів та дискусій «переходової доби». У періодиці знайшли відображення завдання радянської художньої політики та пошуки мистецьких напрямків, які заохочували б потреби мистецтва «нової доби». Матеріали в періодичних виданнях 1920-х – початку 1930-х років часто є ідеологічно заангажованими, а самі тексти, опубліковані в умовах посилення цензурних обмежень не завжди доносять думку автора в повному обсязі. Проте, на нашу думку, це не зменшує їх історичну цінність як джерела для вивчення ставлення більшовицької влади до різних мистецьких течій, діяльності об'єднань художників.

При написанні роботи використовувались матеріали Центрального державного архіву громадських об'єднань України, Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України та Центрального державного архіву-музеї літератури і мистецтва України.

У центральних архівах зберігаються матеріали з історії державних органів, громадських організацій та мистецьких об'єднань. Проте через специфіку досліджуваного періоду, перенесення столиці із Харкова до Києва, невпорядкованості архівної справи під час Другої світової війни, багато архівних документів було втрачено. Однак навіть у такому

обмеженому обсязі віднайдені джерела містять важливу інформацію з історії створення та діяльності мистецьких об'єднань.

У Центральному державному архіві громадських об'єднань України зберігаються документи, які відображають ставлення більшовицької партії до питань розвитку культури, формування основ державної політики у сфері образотворчого мистецтва. При написанні дисертаційного дослідження використано матеріали фонду 1 Центрального Комітету Компартії України [47 – 55] щодо облаштування матеріально-побутових умов для художників, які в умовах командно-адміністративної економіки, були одними з основних важелів впливу влади на мистецьке середовище; перелік імен «перспективних» молодих творців, на яких партія покладала надії як на вірних провідників її ідеологічної роботи. Також використані джерела, які додатково висвітлюють фінансовий бік культурної політики більшовиків: ресурсне і кадрове забезпечення Пролеткульту, Відділу мистецтв НКО, діяльності мистецьких вузів, фінансування художніх об'єднань.

Центральний державний архів вищих органів влади та управління України забезпечує зберігання архівних документів органів державної влади різних рівнів. Використані документи сектору мистецтв фонду 166 Міністерства освіти України [1 – 46] дозволяють простежити діяльність влади по забезпеченню умов роботи художників, містять матеріали, які розкривають різні аспекти створення та діяльності АХЧУ, АРМУ та ОСМУ – їх Статути, Декларації, звіти, протоколи засідань, а також матеріали по влаштуванню художніх виставок і створенню та діяльності художніх навчальних закладів.

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України – архівосховище й музей, в яких зберігаються та експонуються документи і матеріали з історії української культури, літератури та мистецтва. Фонд 330 цього архіву присвячений членам АРМУ Б. Кратку та Ж. Діндо [57 – 61], у ньому зберігаються документи, присвячені життю та творчості

митців, їх листування та спогади, які дають змогу уявити в яких умовах вони працювали. Фонд 237 [56], присвячений А. Петрицькому, з якого використані витяги із періодичної преси для аналізу його творчості та взаємин із владою. Фонд 578 «Всеукраїнське художнє видавництво Асоціації художників Червоної України (видавництво АХЧУ)» [62, 63] містить витяг із протоколу засідання Центральної Президії АХЧУ про утворення Всеукраїнського художнього видавництва АХЧУ та різні діловодні документи, які стосуються виконання замовлень видавництвом та дозволяють вивчити видавничу діяльність об'єднання.

Серед джерел особового походження використанні спогади члена Товариства імені К. К. Костанді, художника В. Снежкова [172], спогади Б. Кратка [60] та В. Бури-Мацапури [68]. Їх мемуари цікаві та інформативні джерела, які раніше практично не використовувалися дослідниками. Матеріали, наведені в спогадах, дозволяють прослідкувати створення мистецьких об'єднань, діяльність та долю митців 1920-х – 1930-х років.

Зображальна група джерел представлена кількома категоріями: картинами, графікою, скульптурою, монументальним живописом та фото, репродукції яких вміщені у мистецьких альбомах [133, 244, 245, 286, 326]. Окремої уваги заслуговують публікації з описами й репродукціями втрачених мистецьких творів, як-от стаття Є. Холостенка «Перший досвід (з приводу розпису та скульптурного оформлення Всеукраїнського селянського санаторія)» [183] з фотографіями панно й фресок роботи школи М. Бойчука, створені для санаторію в Одесі. Порівняння картин авангардистів із полотнами реалістів дають чітко зрозуміти, чому перші були в немилості у влади, а другі – навпаки, користувалися підтримкою і могли відносно вільно працювати, поширювати свої твори.

Наявна джерельна база є достатньо широкою та різноманітною і в своїй сукупності дозволяє виконати мету та завдання дослідження. Вона включає у себе архівні матеріали, законодавчі та спільчанські документи,

праці керівників більшовицької партії, широкий пласт періодики, які дозволяють простежити перебіг мистецьких подій, діяльність об'єднань художників, вивчити тогочасну критику і ставлення влади, а також мемуари, які додають окремих деталей до загальної інформації, та візуальні джерела, які унаочнюють діяльність художників у 1920-х – 1930-х роках.

1.3. Методологічні засади дослідження

При написанні дослідження дисертантом було використано низку методологічних принципів, які обумовлені темою – по-перше, це загальнонаукові методи, по-друге, спеціально-історичні із залученням мистецтвознавчих методів, адже обрана тема обумовлює вивчення як історичних, так і мистецьких процесів.

Дисертаційне дослідження ґрунтується на принципах історизму, об'єктивності, комплексності, опори на історичні джерела, систематизації, які використані для виконання мети та завдань дослідження, формулювання висновків.

Принцип історизму дозволив дослідити діяльність українських мистецьких об'єднань художників у взаємозв'язку із державною політикою в галузі культури, виявити низку її напрямків, які були пов'язані із вимогами того часу, обумовленими марксистською ідеологією; висвітлити партійно-державну політику стосовно культури та мистецького життя в Українській СРР у 1920-х – на початку 1930-х років. Завдяки історичному методу вдалося також прослідкувати зміни державної ідеології: від фактичної невизначеності, без надання переваг будь-якому художньому напрямку завдяки політиці українізації (коренізації), до повної уніфікації мистецького життя, ліквідації усіх мистецьких угруповань та об'єднання митців в Оргкомітет Спілки радянських художників України і визначення єдиного художнього методу – соціалістичного реалізму.

Принцип об'єктивності дозволив критично опрацювати радянську історіографію, в якій містилося багато суб'єктивної критики, пов'язаної із комуністичною ідеологією та цензурою, а також значний фактичний матеріал, який розкриває діяльність об'єднань художників. Його використання допомогло неупереджено оцінити внесок українських митців 1920-х років у формування української національної культури в

загальноєвропейському контексті, в тому числі діяльність Київського художнього інституту, який відіграв важливу роль у підготовці нових мистецьких кадрів. Також вдалося прослідкувати вплив «бойчукістів» на діяльність КХІ та виховання нового покоління митців, які долучилися до створення непересічного явища в національному мистецтві – українського авангарду. Також цей підхід допоміг встановити причини розгортання уніфікаційної політики в мистецькому житті.

Принцип комплексності використаний шляхом залучення вітчизняної історіографії у поєднанні із джерелами – архівними матеріалами, статтями та замітками різного характеру із періодики 1920-х – початку 1930-х років та залученням візуальних джерел, серед яких репродукції монументальних полотен, графіки та скульптури українських митців досліджуваного періоду.

Принцип опори на історичні джерела пов'язаний із використанням широкого кола публікацій в українській періодиці 1920-х – 1930-х років, архівних матеріалів, опублікованих документів, власне мистецьких творів у яких втілювалися художні пошуки митців, котрі виступали щирими «культармійцями», або, навпаки, були змушені балансувати між чистою творчістю й ідеологічним замовленням.

Принцип систематизації дозволив дослідити партійно-державну політику стосовно мистецького життя в Українській СРР в період 1920-х – початку 1930-х років, розглянути її в якості одного із напрямків політики ВКП(б) у післяреволюційний період. Окрім того, цей принцип надав можливість висвітлити культурну політику більшовиків як на рівні ідеологічного та теоретичного обґрунтування, так і на рівні її практичного впровадження в Україні, прослідкувати вплив суспільно-політичних процесів на мистецьке життя та діяльність об'єднань художників.

Для проведення дослідження були використані різні наукові методи: загальнонаукові (аналізу і синтезу, аналогії, узагальнення, класифікації), спеціально-історичні (історико-порівняльний), критичного аналізу джерел,

хронологічний, статистичний), мистецтвознавчий (метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу).

Загальнонаукові методи дали змогу опрацювати історіографію та масив різноманітних джерел, сформувати єдину логічно побудовану та чітко зрозумілу структуру наукового дослідження, систематизувати та згрупувати існуючі напрацювання вчених та джерела, виявити недостатній рівень розкриття зазначеної теми в українській історичній історіографії.

Історико-порівняльний метод дозволив порівняти основоположні засади та напрямки діяльності українських мистецьких об'єднань в 1920-х – на початку 1930-х років у контексті суспільно-політичних процесів, порівняти структуру та педагогічні методи, які впроваджували в Українській Академії Мистецтв за часів Української Народної Республіки та Київського художнього інституту при УСРР.

Статистичний метод був необхідний для визначення чисельності членів мистецьких об'єднань, їх професійного складу та партійної приналежності. Також метод застосовувався для дослідження діяльності Київського художнього інституту (викладацький склад, кількість майстерень та факультетів, допоміжного персоналу, зміна кількості студентів, їх соціального походження тощо).

Хронологічний метод допоміг вибудувати послідовність подій у суспільно-політичному та мистецькому житті УСРР у 1920-х – на початку 1930-х років зміни політики партії в культурній сфері в цей же період, що лягло в основу структуризації дисертаційного дослідження.

У методі критичного аналізу джерел використано обидві його складові – зовнішньої та внутрішньої критики джерела. Перша – це попереднє дослідження зовнішнього вигляду джерела (мова, характер письма, форма), друга – з'ясування достовірності змісту шляхом аналогії (часто відомості про мистецькі угруповання повторювалися у кількох джерелах – архівних матеріалах, журнальних замітках та статтях).

Також при аналізі мистецьких творів було застосовано метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу джерел, адже дослідження безпосередньо пов'язане із результатами роботи митців – олійними полотнами, розписами, графікою, скульптурою і т. п. Такий аналіз необхідний для знаходження спільних та відмінних рис між діяльністю митців, їх ідеологічних розбіжностей чи спорідненості у творчості.

Метод актуалізації був використаний для розробки рекомендацій щодо формування політики України у галузі культури із урахуваннями позитивного та негативного досвіду використання мистецтва у політичних цілях.

Таким чином, обрані методологічні засади дозволяють досягти поставленої мети дослідження та вирішити поставлені завдання, а комплексне застосування цих методів дало можливість дослідити суспільно-політичний контекст діяльності об'єднань художників УСРР у 1920-х – на початку 1930-х років, поступовий дрейф мистецького життя від багатоманітності й плюралістичності до жорсткої підпорядкованості партійно-державній машині та комуністичній ідеології.

Висновки до розділу

Аналіз наукових праць, які присвячені українським мистецьким об'єднанням у 1920-х – на початку 1930-х років показав, що в історіографії не висвітлено вплив суспільно-політичних процесів в УСРР на діяльність об'єднань художників. За хронологічно-проблемним принципом наукові дослідження можна розподілити на історіографію радянського періоду, сучасні українську історіографію, роботи зарубіжних дослідників.

Праці радянських науковців (1920-ті – 1980-ті роки), хоча й містять значний фактичний матеріал, характеризуються ідеологічною заангажованістю, тенденційними оцінками діяльності об'єднань митців. Опосередковано у працях радянських дослідників відображено ставлення комуністичної партії та втручання влади в діяльність мистецьких організацій і творчість художників.

Після відновлення незалежної української держави з'явилася значна кількість наукових досліджень в яких висвітлювалися особливості суспільно-політичного життя в УСРР, здійснення політики українізації, нові розвідки з біографії художників, праці з історії українського авангарду, роботи присвячені створенню та діяльності мистецьких вищих навчальних закладів та об'єднань. Для сучасного етапу розвитку української історіографії характерне підвищення зацікавленості до історії українського мистецтва загалом і до живопису зокрема. У зарубіжних дослідженнях аналізується переважно історія українського авангарду, який відмежовується від російського.

Для аналізу діяльності українських мистецьких об'єднань у контексті суспільно-політичних процесів у 1920-х – на початку 1930-х років виділено шість груп джерел, що мають першочергове значення в контексті досліджуваної проблеми: документи, надруковані у збірках, праці керівників більшовицької партії, матеріали періодичної преси 1920-х – 1930-х років (статті, нотатки тогочасних журналістів та критиків,

учасників мистецьких об'єднань), документи, які зберігаються в архівах, джерела мемуарного характеру та візуальні джерела. Низка вищезгаданих джерел введена дисертантом у науковий обіг вперше.

Джерельна база хоч і розпорошена, але різнопланова та інформативна. У такій сукупності інформаційних джерел дослідники раніше не розглядали діяльність об'єднань художників. Джерельна база достатня для вирішення поставлених завдань.

Використання широкого кола джерел та використання напрацювань історіографії дозволяє вперше в історичній науці системно дослідити діяльність об'єднань художників в УСРР у 1920-х – на початку 1930-х років в контексті суспільно-політичних процесів.

Аналіз діяльності об'єднань художників в УСРР відбувався з використанням низки методологічних принципів і наукових методів. При написанні дисертації використано загальнонаукові принципи (історизму, об'єктивності, комплексності, опори на історичні джерела, систематизації) та загальнонаукові методи (аналізу і синтезу, аналогії, узагальнення, класифікації), спеціально-історичні (історико-порівняльний, критичного аналізу джерел, хронологічний, статистичний), мистецтвознавчий (метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу) методи дослідження.

РОЗДІЛ 2

ПАРТІЙНО-ДЕРЖАВНА ПОЛІТИКА В ГАЛУЗІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Концептуальні основи партійно-державної політики в галузі образотворчого мистецтва в УСРР

Унаслідок тривалої та жорстокої боротьби впродовж 1917 – 1921 років, коли в ході визвольних змагань українці прагнули утвердити власну національну державність, більшовикам вдалося захопити значну частину українських земель і встановити тут свою владу, організаційно проявлену в формі Української Соціалістичної Радянської Республіки (УСРР). Мистецькі процеси в цей час зазнавали відчутного впливу з боку швидкоплинної суспільно-політичної ситуації, військового протистояння. Втім, жорсткий диктат у культурній сфері з боку влади, як такий, був відсутнім, що сприяло вільному співіснуванню різних мистецьких поглядів та напрямків.

Для більшовиків одним зі стратегічних завдань стало насадження соціалістичного змісту мистецтва, для якого було б актуальним збереження національної форми. Нова влада приділяла особливу увагу літературі та мистецтву як засобам агітації та пропаганди, що не могло не позначитися на їхньому розвитку [194, с. 118].

Монополізувавши владу, більшовицька партія визначала фундаментальні засади в сфері економіки, політики та ідеології. Для комуністичного тоталітарного режиму характерно передусім повне панування держави, що є втіленням диктатури пролетаріату, над суспільством і людиною, цілеспрямована і всеохоплююча система духовного контролю.

«Жити в суспільстві і бути вільним від суспільства неможливо» – відомі слова ідеолога більшовизму В. Леніна, якими він сформулював

політичне завдання радянської влади на десятки років. Для встановлення повного контролю над усіма сферами життя суспільства застосовувалися всі засоби: від економічного тиску та політичних репресій аж до використання мови, літератури, театру, кіно, живопису як інструментів впливу на свідомість людей [314, с. 117].

Ставлення більшовицьких ідеологів до культури завжди позначалося більш чи менш радикальним «лівацтвом» і водночас утилітарно-прагматичним підходом. Значення культури як самодостатньої сфери із власними світоглядними настановами й цінностями не сприймалося комуністичними вождями [245, с. 125]. Ще у листопаді 1905 року у більшовицькій газеті «Новая жизнь» було опубліковано статтю В. Леніна «Партійна організація і партійна література», якою автор заклав концептуальні основи майбутньої політики партії в сфері культури [126, с. 99 – 105]. Образотворче мистецтво більшовицький ідеолог трактував як інструмент впливу на маси та як елемент «нової соціалістичної культури». Вже маючи владу, В. Ленін спробував реалізувати ідею творення нової культури й активного політичного використання мистецтва [98, с. 89]. Образотворче мистецтво мало в першу чергу виконувати пропагандистську задачу, поширюючи візуальними засобами комуністичні ідеї серед суспільства.

Велике поширення з часів визвольних змагань отримав політичний плакат, який став важливою зброєю національних рухів і політичних партій, в тому числі й комуністичної, у справі агітації та пропаганди. Появу політичного плакату більшовицькі ідеологи тісно пов'язували з «визвольним рухом робітничого класу». Весною 1918 року В. Ленін у розмові з А. Луначарським висунув план монументальної пропаганди, який мав втілюватися шляхом використання монументального мистецтва в якості агітації ідей комунізму. Надаючи неймовірно великого значення агітаційно-пропагандистській ролі мистецтва, В. Ленін запропонував прикрасити радянські міста пам'ятниками, барельєфами та меморіальними

дошками, які пропагували б ідеї соціалізму, нагадували про «героїчні подвиги трудящих», написами, які б прославляли справи великих людей минулого й теперішнього, та сучасними гаслами. Ці роздуми лягли в основу декрету Ради Народних Комісарів РСФРР «Про пам'ятники Республіки» від 12 квітня 1918 року [89, с. 24]. Згодом, як і в радянській Росії, по всій контрольованій більшовиками території України почали зводитися пам'ятники «видатним революціонерам», до кола яких було залучено і Т. Шевченка, скульптурні постаті якого стали чи не найчисельнішими.

На VIII з'їзді РКП(б) (18 – 23 березня 1919 року) комуністична пропаганда визначалася як основне завдання мистецтва. У резолюції з'їзду «Про політичну пропаганду і культурно-освітню роботу на селі» зокрема говорилося: «Нема таких форм науки і мистецтва, які не були б зв'язані з великими ідеями комунізму і безмежно різноманітною роботою по будуванню комуністичного господарства» [161, с. 34]. Мистецтво за своїм виховним значенням ставилося поряд зі школою. Те й інше мало служити поширенню ідеології «правлячого класу». «Загальна освіта, наголошувалося в резолюції, – шкільна і позашкільна (включаючи сюди і художню: театри, концерти, кінематографи, виставки, картини та ін.) ... повинна тісно примикати до комуністичної пропаганди» [161, с. 34]. У 1920 році, всі мистецькі галузі (театр, музика, образотворче мистецтво та кіно) були офіційно підпорядковані Наркомату освіти УСРР. «Прийняти до позашкільного підвідділу всі установи та заклади підвідділів мистецтва, які мають позашкільне значення, разом з відповідним керуючим та службовим персоналом» [140, с. 147 – 148], - говорилося в Наказі Народного Комісаріату освіти УСРР «Про використання театру, музики, живопису і кіно як засобу пропаганди» від 1 липня 1920 року.

Одним з основних засобів контролю за мистецьким життям мала стати цензура. З цією метою у структурі наркомату освіти були створені відповідні органи – Головліт, Головмистецтво, Головрепертком та інші.

Художні твори, наукові праці передусім розглядалися під кутом зору «ідеологічної витриманості», від чого залежало – бути чи не бути їм надбанням громадськості. У зв'язку з цим під жорстким контролем цензури постійно перебувала вся культурна сфера суспільного життя України.

Твори письменників і поетів, художників, які були співзвучні ідеям більшовизму та сприяли революційному налаштуванню мас, всіляко популяризувалися і поширювалися.

Дієвий та багатофункціональний механізм політичної цензури впродовж 1920 – 1930-х років охопив усі сфери культурного життя України. Цензурні обмеження завдали великої шкоди українській культурі в цілому [200, с. 13]. Ведучи боротьбу із «буржуазними націоналістами» в літературі, театрі, кіно, музиці та впроваджуючи ідеологічні стандарти для митців, радянська влада знищувала їх, як морально, так часто і фізично.

Суворим було ставлення владних структур до тих літературно-мистецьких напрямків і жанрів, що не відповідали ідеологічним засадам партії. Так, ще у роки військового протистояння, коли головним завданням партії більшовиків декларувалася руйнація старого ладу, футуризм сприймався як офіційний напрямок у літературі та мистецтві. Але з переходом країни до «мирного будівництва» футуризм вступив в явну суперечність з планами партії, викликав на себе вогонь партійної критики і відповідно адміністративні обмеження. Творчість футуристів, яка спочатку сприймалася як прояв нової пролетарської культури, з часом стала викликати несприйняття партійних ідеологів.

Ще до формального входження радянської України до складу СРСР, реалізм, футуризм, імпресіонізм аналізувалися партійними ідеологами з точки зору їхньої прийнятності чи неприйнятності для розбудови комуністичного суспільства. До певного часу ідеологічна система навіть залишала за ними перспективи для розвитку. Так, у 1921 році письменник І. Кулик у журналі «Шляхи мистецтва» писав: «Установи для справ

мистецтва в Радянських республіках додержуються одного дуже раціонального, ми сказали б – мудрого погляду: повне рівноправ'я й права громадства всім течіям і напрямкам у мистецтві; хай пролетаріят, хай маса сама зробить свій вибір, спиниться на якій-небудь течії, обере її, як форму пролетарського мистецтва; пролетаріят не потребує няньок і опікунів... зайвим і навіть шкідливим, реакційним анархізмом є реалізм під час комуністичної революції» [120, с. 35]. На початку 1920-х років митці мали право на пошук нових напрямків, в той час як реалізм, який пізніше буде визначений єдиним можливим художнім стилем, часто вважався прикметою минулого.

У 1920-х роках комуністичний режим започатковує політику із формування нової суспільної свідомості, яка базувалася на приматі колективного над індивідуальним. Різні мистецькі напрями конкурували в прагненні творити нову радянську культуру, і формально влада в цю боротьбу не втручалася. Лише вустами літературних критиків, часто підконтрольних патрійним органам влади, формулювалися вимоги до нової літератури та мистецтва.

Митці почали гуртуватися навколо численних літературних організацій та мистецьких об'єднань, які в ході бурхливих дебатів заявляли про прагнення втілювати політику партії, творити «нову» пролетарську культуру з гатунком «найпередовіша», «найпрогресивніша» [168, с. 264].

Загальне управління мистецькою галуззю здійснював Народний комісаріат освіти УСРР, в складі якого був Всеукраїнський відділ мистецтв, а при ньому діяла низка комітетів, зокрема Всеукраїнський комітет образотворчих мистецтв і Всеукраїнський комітет охорони пам'яток мистецтва і старовини (ВУКОПМИС). На початку 1920-х років робота цих комітетів була малоактивною, часто через відсутність необхідної комунікації на різних рівнях. Так, у 1921 році М. Бойчук, який в той час був інспектором комітету образотворчих мистецтв («комітет Ізо»),

звітував на його засіданні, що орган не виконує обов'язки, покладені на нього радянською владою [2, арк. 14].

Роботу комітетів координувала Вища Рада мистецтв, яка мала ідейно спрямовувати все художнє життя республіки і включала у себе 5 відділів: театру, музики, образотворчих мистецтв, літератури, кінематографу [104, с. 105 – 106; 99, с. 89]. Рада розглядала загальні питання по всіх видах мистецтв, які вимагали попереднього обговорення і виносилися на її розгляд інспектором Відділу мистецтв [39, арк. 1]. Орган з часом складався з 17 членів: заввідділу мистецтв та інспекторів від Агіпропу, відділу друку ЦК КП(б)У, Клубвідділу ГоловПО, Всеробмису, ВУФКУ, Головліту, ДВУ, ГАРТу, ПЛУГу, Пролеткульту, ВУАППу, Комункульту.

Завданнями Народного комісаріату освіти УСРР в частині впорядкування й контролю над мистецьким життям стали:

- 1) просвітницька політика щодо мистецтва;
- 2) пропаганда засобами мистецтва ідей комунізму і «соціальної революції»;
- 3) залучення широких мас трудящих до творчості;
- 4) використання «корисних» для народу експертів і митців з числа так званих «старих кадрів», через суворий контроль державних та пролетарських політико-просвітніх органів [99, с. 89].

Визначені стрижневі завдання партії у мистецтві, навіть через десятиріччя суттєвих змін не зазнавали. Висувалася вимога перебудувати всю масову комуністичну освітню роботу за ухвалами партії й уряду, пристосовуючи її до «виробничо-технічного озброєння робітничих і колгоспних мас», до активізації їх участі в «будівництві соціалізму», чергових господарчо-політичних кампаніях; перебудувати керівництво й зміст мистецької роботи; поставити всі мистецькі заклади на службу «соціалістичному будівництву» [153, с. 25].

Мистецтво повинно було надихатися ентузіазмом, яким позначені «звершення трудящих» [290, с. 187]. Але проблема полягала в тому, що

спроб піднести розуміння масами мистецтва до вищого рівня, формувати вищу планку художніх, культурних смаків суспільного загалу не відбувалося, а саме мистецтво опускали до рівня малоосвічених мас, щоб воно «було зрозумілим мільйонам». В такому випадку насправді культурний розвиток населення не мав вирішального значення, зводячись лише до змістових форм, актуальних для правлячого режиму. Національна культура отримувала новий ідеологічний зміст.

У СРСР із 1923 року впроваджувалася політика коренізації. Суть її викладено в документах XII з'їзду РКП(б) (квітень 1923 року) [245, с. 27]. З'їзд проголосив курс на ліквідацію успадкованої від минулого господарської та культурної нерівності між народами [235, с. 152]. Керівництво РКП(б) визначило комплекс загальних адміністративно-політичних заходів з коренізації, а місцева влада у союзних і автономних республіках та областях доповнювала його тими складовими, які відображали етнонаціональну специфіку того чи іншого регіону.

Місцева національна інтелігенція в цілому схвалювала політику коренізації, хоча в академічних та літературно-художніх колах її сприймали лише як часткове задоволення природних прав народів.

Реалізацію директив з'їзду у радянській Україні мали забезпечити декрет Раднаркому УСРР «Про заходи в справі українізації шкільно-виховних та культурно-освітніх установ» (27 липня 1923 року) і постанова ВУЦВК та Раднаркому УСРР «Про заходи рівноправності мов і про допомогу розвитку української мови» (1 серпня того ж року) [235, с. 152]. Обидва документи стали основою нової національної політики, яка мала безпосередній вплив на мистецьке життя в Україні.

Політику українізації влада використала, в першу чергу, для зміцнення лояльності щодо ворожого, як вона вважала, більшовизму українства. Загалом, це була вимушена тактична поступка, продиктована стратегічною необхідністю поширення більшовицького впливу на

українське селянство та інтелігенцію шляхом офіційної підтримки їхньої рідної мови, освіти й культури.

Максимально конструктивне використання офіційного курсу центрального партійного керівництва в інтересах поширення української мови та прискореного розвитку національної культури стало заслугою відносно невеликої групи відповідальних працівників КП(б)У («націонал-комуністів»). Вони мали здебільшого боротьбистське минуле й гуртувалися навколо наркомів освіти УСРР О. Шумського (вересень 1924 – лютий 1927 роки) та М. Скрипника (березень 1927 – лютий 1933 роки). Їхня культурницька діяльність спрямовувалася на дерусифікацію, завдяки чому здобула широку суспільну підтримку [269, с. 206].

Роки реалізації непу та українізації сприятливо позначилися на розвитку української літератури та мистецтва. Мистецтво під впливом революційних подій, і в умовах офіційної українізації набуло нових організаційних форм, збагатилося тематично. Виникли центри художньої творчості, створювалися об'єднання, гуртки й студії, в яких митці шукали власне місце в суспільному та художньому житті.

Партійно-державна політика щодо художніх процесів, з усією її «класовою» вузькістю та ідеологічним диктаторством, все ж була в 1920-х роках значно ліберальнішою, ніж пізніше. За історичних обставин, які склалися на той час, духовні прагнення нації здобули можливість досить широкого вияву передусім у сфері літератури та мистецтва. Їх розгортання як національно-художніх феноменів було у цей період достатньо повним і органічним у тому розумінні, що на творчому полі формувались і набували певного розвитку різні художні течії, стилі та індивідуальні манери, характерні для сучасного мистецтва, між ними відбувалося творче, конкурентне змагання.

Українізація спонукала більшовицький режим до формування партійно-державної чіткішої та продуманішої політики стосовно образотворчого мистецтва. В Українській СРР, на відміну від РСФРР, де

існували художній відділ Головнауки Державної вченої ради та Академії художніх наук, не було спеціальних керівних державних органів та наукових інституцій, які контролювали б мистецькі процеси. Натомість їх функції покладалися на Управління політосвіти Народного комісаріату освіти УСРР [108, с. 434]. Все це не кращим чином позначалося на інституціалізації мистецької освіти й культурно-мистецьких установах загалом. Так, наприклад, станом на 1926 рік у харківських вузах та наукових інститутах не існувало кафедр мистецтва та жодного художнього музею [108, с. 434] (зокрема, Галерею картин Т. Шевченка було створено лише наприкінці 1933 року [336, с. 41]).

В умовах багатоманіття та ліберальності мистецького життя утворилося перше об'єднання, яке задекларувало прагнення творити нову культуру. Восени 1917 року в РФСРР було створено культурно-освітню та літературно-мистецьку організацію – Пролеткульт. Перші організації Пролеткульту виникли в Москві та Петрограді. Пролеткульт переслідував мету побудувати лабораторним шляхом «чисту» пролетарську культуру, мало не повністю ізольовану як від «чужих» класових впливів, так і від духовної спадщини минулого [245, с. 125]. Проте, ідеологія Пролеткульту мала вагоме негативне переконання – заперечення культурної спадщини. Пролеткульт ставив перед собою два завдання – зруйнувати стару дворянську культуру і створити нову пролетарську. Якщо завдання руйнування було вирішено, то друге так і не вийшло за рамки невдалого експериментаторства. Наприкінці 1920 року організація стає частиною НКО РСФРР, а на місцях підпорядковується республіканським наркоматам освіти. Такий крок пояснювався більшовиками як необхідний для очищення пролеткульту від «ворожих елементів», які проникли у нього за три роки [128, с. 167 – 169]. Насправді ж, пролеткульти не могли лишатися поза контролем державного апарату, адже на той час це були перші і єдині мистецькі організації, які виступали з ідеєю творення нового радянського мистецтва.

В Україні найбільш активна діяльність Пролеткульту припадає на початок 1920-х років, коли відкрилася мережа спеціальних гуртків, майстерень, секцій, почали проводитися конференції, велася активна видавнича діяльність [264, с. 7]. Ще 8 травня 1919 року у Києві відбулися збори представників культурно-просвітніх організацій. На них було вирішено утворити товариство для розповсюдження наукових знань та розвитку художніх здібностей серед селян та робітників зі скороченою назвою пролеткульт (пролетарська культура) [110, с. 109]. Планувалося поширити мережу на Катеринослав, Одесу, Миколаїв, Єлисаветград, Таганрог і Донбас, проте через брак коштів справа уповільнювалась [48, арк. 1, 2]. Організація фінансувалася державою [47, арк. 146]. До складу керівної Ради Пролеткульту могли входити лише члени КП(б)У [47, арк. 248].

Організація декларувала, що разом із профспілками та політпросвітами безпосередньо отримує ідеологічне керівництво з боку відповідних партійних структур [157, с. 400]. Водночас, лідери Пролеткульту обстоювали теорію «незалежності культури від політики», чим викликали невдоволення партійних керівників. У листі ЦК РКП(б) «Про Пролеткульти», схваленому й опублікованому в газеті «Правда» 1 грудня 1920 року з ініціативи В. Леніна, висловлювалося різко негативне ставлення партії до формалістичних переконачень у мистецтві. Під виглядом «пролетарської культури», вказувалося в ньому, робітникам прищеплювали «безглузді, зіпсовані смаки» [142, с. 1].

Наслідуючи своїх московських та петроградських однодумців, українські пролеткультівці завзято критикували реалістів-художників старшого покоління. Коли 1921 року у Харкові сектором мистецтва Головополітпросвіти Наркомосу УСРР була відкрита «Виставка робіт старих живописців», то журнал «Шляхи мистецтва» запевняв, що ця виставка є «реакційним фактором» та, що вона «свідчить про відсутність

контролю пролетаріату за розвитком мистецтва» [271, с. 84]. Цю виставку за вимогою Харківського пролеткульту закрили.

Натомість активне залучення робітників до творення нової культури отримало в пресі схвальні відгуки. Так, у 1923 році в газеті «Література, наука, мистецтво», додатку до «Вістей ВУЦВК», давалася загалом позитивна оцінка Пролеткульту як організації, яка за допомогою виробничих майстерень сприяє розвитку літератури, образотворчого й театрального мистецтва, а також розширює свою мережу по Україні [192, с. 4].

Проте, ідеологи Пролеткульту не визнавали окремі напрямки своєї діяльності помилковими та продовжували претендувати на керівну роль у «будівництві пролетарської культури».

З часом для влади стало очевидним, що Пролеткульт не відповідали політиці комуністичної партії, адже організації вийшли з-під контролю і їх діяльність не дала бажаних результатів, а навпаки, тільки «нашкодила» пропагандистським планам. Попри це, Пролеткульт відіграв важливу роль у становленні більшовицької мистецької політики, хоча виконати стратегічні завдання зі створення нової культури ця організація так і не зуміла.

На думку партійних ідеологів, «переконані, послідовні формалісти» часто блокувались з пролеткультівцями та завдавали «великої шкоди вихованню молодих художників» [192, с. 4], що спонукало владу до різних заходів для протидії негативним впливам. Пролеткульт, як й інші художні об'єднання, проіснував до квітня 1932 року.

Комуністична партія, яка пильно спостерігала та намагалася спрямовувати розвиток радянської літератури та мистецтва, на XIII з'їзді РКП(б) в 1924 році прийняла спеціальну резолюцію з питань художньої літератури, в якій розвивалися принципи, сформульовані В. Леніним ще в 1905 році в статті «Партійна організація і партійна література». Аналогічна резолюція «Про політику партії в галузі художньої літератури» була

затверджена ЦК РКП(б) 18 червня 1925 року. Одним із головних положень цих документів став заклик до створення літератури «масової, народної, зрозумілої мільйонам трудящих». Цілком очевидним було, що подібний підхід мав використовуватися і для інших галузей культури й мистецтва.

У резолюції ЦК РКП(б) «Про політику партії в галузі художньої літератури» від 1925 року підкреслювалось, що Радянський Союз проводить культурну революцію, яка є передумовою подальшого руху до комуністичного суспільства. Наголошувалось, що «класова боротьба триває», проте змінила форму, і тепер на перший план висувається «мирно-організаторська робота». Це стосувалося й літературно-мистецького фронту. Пролетаріат, який зміцнював свої позиції у всіх ділянках життя, мав нарешті закріпитися і в художній літературі [158, с. 11]. В документі письменники поділялися на пролетарських та «попутчиків». Першим партія збиралася сприяти в завоюванні гегемонії в літературі, до других закликала ставитися тактовно, розрізняючи тих, що можуть перейти на бік комуністичної ідеології, та «антиреволюційні елементи», які необхідно відсіювати. Також у резолюції підкреслювалось, що керівництво країни ще не визначилось із основним творчим методом, тому сприятиме вільному змагання різних творчих угруповань [168, с. 259 – 264]. Фактично, партія висловила за «вільні» змагання в літературі та мистецтві.

На переконання партійних ідеологів необхідно організувати марксистську критику, яка б «викривала дефекти й збочення» серед літературних угруповань: «Ця критика, підтримуючи талановитих радянських письменників, разом з тим повинна відзначити їхні помилки, які бувають тому, що ці письменники не завжди правильно розуміють радянську політику, а також спрямовувати їх на ліквідацію буржуазних та націоналістичних пережитків» [155, с. 389]. Таким чином, станом на середину 1920-х років саме критика мала стати засобом «коригування» художньої творчості. Окрім того, у Постанові ЦК КП(б)У «Про українські

художні угруповання» від 10 квітня 1925 року зазначалося, що створення єдиних художніх спілок є передчасним, адже «для такого центра немає ще певних умов» [155, с. 389], уніфікаційні процеси у мистецькому та художньому житті ще не розпочалися.

Хоча зазначена постанова створювала видимість лояльності до поліфонії мистецького життя, насправді ж влада таким чином маніпулювала художніми угрупованнями. Не надаючи перевагу жодному з них, вона давала об'єднанням надію на можливість першості і гегемонії [259, с. 23]. Так насаджувалася «класова боротьба» в мистецьких колах.

Уже через рік червневий пленум ЦК КП(б)У 1926 р. дав пряму оцінку одному із художніх напрямків, таким чином покінчивши із нейтральним ставленням до літературно-мистецьких виявів. Зокрема, творчість неокласиків було проголошено реакційною. Це стосувалося й решти тих, хто виступав за виведення України «на широкі простори світової культури» [104, с. 105 – 106]. Тиск на творчу інтелігенцію поступово почав зростати.

На початку 1927 року Народний комісаріат освіти УСРР звітував про свою діяльність за три роки. У галузі образотворчих мистецтв велася переважно виставкова робота, що, на думку працівників комісаріату, дозволяло виявити та стимулювати творчість перспективних мистецьких об'єднань [109, с. 497].

Постанова Політбюро ЦК КП(б)У «Політика партії в справі української художньої літератури» від 15 травня 1927 р. ставила нові завдання: створити сприятливі умови для пролетарської української художньої літератури, спрямовувати письменників на виконання вимог часу, виявляти нові літературні сили в лавах робітників. Також Політбюро зобов'язувало парторганізації республіки сприяти творчій праці представників «червоного» письменництва та їхніх організацій [314, с. 120]. Фактично, йшлося про остаточний відступ від курсу, який

забезпечував багатоманіття мистецького життя в першій половині 1920-х рр.

В УСРР ще спостерігалися й достатньо конструктивні явища, окрім згаданих негативних для мистецтва процесів. У травні 1928 року на нараді при відділі Мистецтв УПО було заслухано постанову ВУЦВК та РНК УСРР про авторське право, згідно якої воно розповсюджувалося на: 1) репродукції: в літературному тексті, підручниках, журналах, окремих репродукціях, спеціальних художніх виданнях, фотокопіювання для продажу; 2) використання творів у промисловості: текстильні, керамічні, картонні, деревообробні та інші різні вироби для вживання в побуті; 3) репродукції та копії зі скульптур зі зміною розміру. Авторське право поширювалось на твори мистецтва, придбаних для музеїв та інших установ, задля їх репродукування для різних потреб [41, арк. 50]. Таким чином українські радянські художники отримували гарантії збереження їхнього авторського права та власного заробітку на творах мистецтва.

Проте, наступ на культуру продовжувався. На зустрічі з українськими письменниками 12 лютого 1929 року Генеральний секретар ЦК ВКП(б) Й. Сталін порушив питання долі національних культур. Він зазначив, що більшовики проводять політику максимального розвитку національної культури заради того, щоб вона вичерпала себе повністю, щоб потім стати базою для «соціалістичної культури», міжнародної не лише за змістом, але й за формою. Й. Сталін висловився за те, що не можна вимагати від літератора, щоб він належав до партії, так само як вимагати від літератури, аби вона була лише партійною [104, с. 105 – 106]. Він наводив приклади письменників, які не були комуністами, та їхні твори мали велике «революційне й виховне значення», адже на прикладі їх героїв можна зробити висновки, який спосіб життя не слід вести радянській людині [314, с. 120]. Проте такі заяви Генерального секретаря ЦК ВКП(б) не завадили розпочати вирішальний наступ на «культурному фронті» й визначити єдиний творчий метод для літераторів і митців.

Коренізація, яка мала стати засобом укріплення позицій більшовицької партії серед народу, поступово виходила за визначені рамки [259, с. 31]. Популярність різних художніх напрямків та виокремлення національних рис мистецтва становили перепону для влади на шляху до досягнення своєї мети, що викликало поступове згортання політики українізації.

На початку 1930-х роках у мистецьких журналах висувалася вимога змінити всю масову комуністичну освітню роботу відповідно до останніх рішень партії й уряду, політизувати її, пристосувати до «виробничо-технічного озброєння робітничих і колгоспних мас», до активізації їхньої участі в «будівництві соціалізму», чергових господарчо-політичних кампаній; перебудувати керівництво та зміст мистецької роботи; поставити всі мистецькі заклади на службу соціалістичному будівництву [153, с. 25]. Таким чином, мистецькі кола через періодику готували до корінних змін, які стосувалася як керівництва галуззю, так і творчих методів.

Корінний перелом в художньому житті країни відбувся після постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій». В ній давалася характеристика стану радянської літератури та мистецтва та визначалися напрями подальшого розвитку. За оцінкою партійних ідеологів, рамки існуючих літературно-художніх організацій у цей період вже стримували розмах художньої творчості, відволікали увагу письменників та художників, відштовхували так званих «попутчиків» від загальної справи створення соціалістичної культури. Саме ці обставини, як відзначалося в постанові, й створювали небезпеку перетворення організацій із засобу найбільшої мобілізації радянських письменників та художників навколо задач «соціалістичного будівництва» в засіб культивування кругової замкнутості, відриву від політичних задач сучасності та груп літературно-мистецької інтелігенції, яка співчуває «соціалістичному будівництву» [271, с. 107]. Тобто, влада повністю вводила свій контроль у раніше формально незалежних

мистецьких об'єднаннях, які тепер мали цілком підкорюватися партії. Передбачалося чітко визначити соціалістичний реалізм, як єдиний творчий метод радянського мистецтва, згуртувати всі мистецькі сили навколо основних завдань культурного будівництва, обеззброїти «формалістів» [198, с. 22].

Отже, більшовицька партія ставилася до образотворчого мистецтва передусім як до засобу пропаганди комуністичної ідеології та інструменту реалізації політики формування «нової» радянської людини. Задеклароване в 1920-х рр. прагнення творити нову культуру, різноманітність мистецьких форм і напрямів, показове невтручання влади в творчий процес з початку 1930-х рр. змінилося на пряме партійне керівництво мистецьким життям і діяльністю художників. Державна підтримка художників, через яку сперечалися митці різних угруповань, у результаті призвела до ліквідації мистецьких об'єднань 1932 року та об'єднання їх в Оргбюро Спілки радянських художників України. Визначений ВКП(б) єдиний творчий метод – соціалістичний реалізм, покінчив з українським мистецьким багатоманіттям.

Важливим напрямком державної політики у сфері образотворчого мистецтва стала підготовка кадрів, які здатні були б вирішувати поставлені владою завдання, і водночас мали б визнання та авторитет у мистецькому світі. Розв'язанню цієї проблеми мала послужити організація системи художньої освіти, що так само базувалася б на неухильному нагляді й контролі з боку комуністичного режиму.

2.2. Підготовка мистецьких кадрів в УСРР

Реалізація концепції творення нового мистецтва в УСРР потребувала формування нових кадрів, «ідеологічно витриманих» й слухняних, тому більшовицька влада звернула значну увагу на функціонування, в першу чергу, вищих художніх учбових закладів.

На час утвердження більшовицької влади в Україні діяли Одеський художній інститут та Харківський художній технікум, низка художньо-промислових шкіл у Кам'янці-Подільському, Умані, Опішні, навчально-виробничі майстерні в Кролевці, Дігтярах, Решетилівці, Миргородська художньо-промислова школа ім. М. Гоголя, Межигірський мистецько-керамічний технікум.

Специфіка художньої освіти в Україні полягала в нерівномірному розміщенні освітніх закладів та власне мистецьких центрів, що склалися ще наприкінці XIX ст., й істотно змінилися в добу Української революції 1917 – 1921 рр.

Одеське художнє училище, перший художній учбовий заклад на теренах України, засноване у 1899 року, вело свій початок від Рисувальної школи Одеського Товариства заохочування красних мистецтв (1865 року). У 1918 – 1920 роках заклад було перетворено на Вище художнє училище, з 1920 року – на Державні художні майстерні, з 1921 року – Одеська Академія мистецтв, з 1922 року – Одеський Інститут образотворчих мистецтв, з 1924 року – Політехнікум образотворчих мистецтв, з 1930 року – Одеський художній інститут [196, с. 19]. Проте, у 1934 році вуз було понижено до розряду середнього учбового закладу.

Незалежно від зміни статусу й назв установи, її випускники зазвичай отримували кваліфікацію художників у різних галузях – з театрального оформлення, декоратора-монументаліста, архітектора та ін. Викладацький склад включав у себе 25 осіб, багато з яких закінчили європейські художні вищі учбові заклади [7, арк. 24]. З 1922 року у вузі нараховувалось 3

факультети: живописно-скульптурний із декоративним відділенням, архітектурний, прикладного мистецтва із фотографічним та офортним відділеннями [7, арк. 2]. При інституті існували курси, по закінченню яких і отримавши необхідний рівень підготовки можна було вступити до вузу [11, арк. 16].

На момент зарахування до ОХІ всі студенти вже мали середню освіти, а подекуди навіть профільну. Станом на 1922 рік у вузі навчалося 194 особи, в 1928 році – 443, в 1930 році – 282 [321, с. 40]. Навчання тривало 5 років, останній з яких відводився на виконання дипломної роботи.

Студенти ОХІ мали можливість знайомитись із архітектурними пам'ятками Києва, Москви, Ленінграда, під час літньої практики вивчали архітектуру різних українських регіонів.

Історія Одеського Політехнікуму, який з часом реорганізували в ОХІ, пов'язана з іменами двох ректорів – О. Зейлігера та С. Ткаченко (з 1923 по 1927 та 1927 по 1930 роки відповідно). У цей час викладачами вузу були такі відомі митці як Т. Фраєрман (майстерня декоративного живопису), Г. Комар (фресковий живопис), В. Мюллер (театрально-декоративна майстерня), П. Волокидін та Д. Крайнев (станковий живопис), В. Заузе (поліграфічне мистецтво). З 1925 року тут також починає викладати М. Жук [202, с. 136].

Начальний процес в Одеському політехнікумі був тісно пов'язаний із виробництвом, в тому числі на тих ділянках, на важливості яких акцентувала увагу чинна політична ідеологія. Так, наприклад, майстерня під керівництвом В. Мюллера заохочувала студентів до роботи над сценічними майданчиками в робітничих клубах та театрах. Скульптори П. Мітковіцер та Б. Яковлев залучали вихованців до створення паркової скульптури та виконання фасадних робіт. Викладачі декоративного мистецтва Т. Фраєрман та поліграфічної майстерні В. Заузе навчали

майбутніх спеціалістів для видавництва, текстильної промисловості та експозиційної роботи в музеях [321, с. 40].

Станковому живопису в академії навчали Д. Крайнів та П. Волокидін, архітектурі – М. Покорний, М. Замечек, О. Зейлігер, історії мистецтва – Б. Варнеке, теорії мистецтва – М. Мандес, музейної реставрації та стилізації – М. Жук, конструкції будівель – В. Кундерт. Керамічна майстерня К. Білоскурського окрім практичної роботи, скерованої на потреби промисловості, займалася науковими дослідження і мала власну лабораторію. Теорія була тісно пов'язана із практикою, до того ж окрім суто художніх та інженерних предметів викладалися психологія, українознавство та історія революційного руху [321, с. 40].

За ректорства О. Зейлігера у політехніку зріс набір студентів. Проте у вузі не вистачало викладачів, були відсутні штатні натурники та бібліотекар, хоча бібліотека була чималою [31, арк. 6]. До того ж, у той час бракувало баз для практики студентів художніх вузів. Вуз також запрошували до співпраці із журналом «Радянський Образотворчий Фронт» для систематичного висвітлення образотворчого життя Одеси та допомоги редакції у створенні позитивного реноме журналу [42, арк. 161].

1920-ті руки були матеріально вкрай складними, в тому числі і для студентства. Тож для покращення свого становища одеська творча молодь виконувала на замовлення художні роботи. Так, наприклад, до жовтневих свят вони виготовляли різні гіпсові та бронзові бюсти, барельєфи та статуетки. При інституті діяв художній технікум [202, арк. 136].

З 1930 року вуз перейменували на Одеський художній інститут. Було ліквідовано архітектурний факультет внаслідок його переведення до будівельного інституту. Відкрилися денний та вечірній робітничі факультети.

При всьому старанні керівництва Одеського художнього інституту влада, як й іншим учбовим закладам, не приділяла йому необхідної уваги. Проте ОХІ намагався максимально наблизити теорію та практику до

образотворчих потреб суспільства і підготувати митців нового покоління, які відповідали б вимогам влади.

Іншим важливим центром підготовки художніх кадрів було Харківське художнє училище, реорганізоване 1921 року у Харківський художній технікум. Його особливість полягала у тому, що концепція викладання була не образотворчою, а художньо-промисловою, тобто він готував вузькопрофільних спеціалістів, які мали б працювати на виробництві [292, с. 206 – 207]. Проте, викладацький корпус технікуму складався переважно з випускників Петербурзької Академії мистецтв, і при певній віддаленості від потреб виробничого навчання давав ґрунтовні фахові знання й уміння [288, с. 12].

На той час в Україні ще не було установ, які готували б майбутніх митців до вступу у художні вузи, тому студентів зараховували до Харківського технікуму за оцінкою домашніх робіт. Якщо підготовка визначалась як недостатня, абітурієнту пропонували пройти курс навчання на підготовчому відділенні.

Першим ректором технікуму став архітектор А. Левітан, хоча в деяких дослідженнях часто помилково фігурувало ім'я О. Кокеля, який насправді обіймав посаду проректора [224, с. 60, 63]. Умови, за яких А. Левітана призначили ректором, були досить характерними для того часу. Він мав європейську художню освіту, педагогічний досвід та приналежність до революційного руху, власне, за що зазнав репресій ще за часів царської влади. Така біографія досить часто зустрічалась серед очільників художніх вузів або ж факультетів, як от наприклад, у Б. Кратка, члена АРМУ, наступника О. Кокеля, який входив до складу АХЧУ, і так само, як і А. Левітан, був зручним для влади, проте вони обоє згодом зазнали переслідувань.

Із моменту відкриття в інституті діяло три факультети: живописний, скульптурний та архітектурний. Навчальні плани складалися за аналогією зі старими академічними. Проте задля оновлення системи викладання у

1921/1922 навчальному році на живописному факультеті відкрили дві майстерні – декоративно-живописну навчально-виробничу на чолі з О. Хвостенко-Хвостовим (членом АРМУ, в подальшому – ОСМУ) та графічну, очолену представником АРМУ В. Єрміловим та О. Ейснером. Проте Наркомос не влаштовували темпи осучаснення вузу, через що у ньому часто проводилися перевірки [224, с. 60, 63].

У 1924 році технікум ввів в дію нову структуру закладу та навчальні плани. Відтепер заклад отримав поділ на два відділи: пластичних мистецтв та архітектурний [224, с. 60, 63]. Харківський художній вуз почав випускати спеціалістів із кришталево-скляного виробництва, керамічного живопису, конструктивної кераміки, графіки, гравюри і літографії, станково-декоративного живопису, театральної бутафорії, художнього кування, архітектурного ліплення, декоратор, деревообробник, фігурист, архітектор-будівник, театрального архітектор, архітектор-декоратор [292, с. 209]. Студенти-декоратори мали право безкоштовно відвідувати генеральні репетиції в театрах із науковою та навчальною метою [30, арк. 40]. Уведення нових спеціальностей, пов'язаних із підготовкою оформлювачів і дизайнерів, переорієнтовувало й звужувало профіль навчального закладу. Ставку було зроблено на митця-технолога, навченого працювати на підприємствах з серійного виробництва утилітарних побутових речей і декору, в тематичному репертуарі й символіці яких фігурували цінності «будівничих комуністичного суспільства». В такий спосіб ідеологічні настанови мали проникати в побут і пронизувати щоденне життя трудящих.

Здійснення політики українізації знайшло втілення і в діяльності Харківського технікуму. Під час перевірки викладацького складу, відмічали лекторів, що викладали українською мовою. До того ж, у 1925 році за ректорства М. Бурачека, одного із засновників АРМУ, до Харкова прибули учні М. Бойчука І. Падалка та І. Северин, які внесли у навчання «національні елементи», не нав'язуючи, однак, студентам виняткового

україноцентризму, й даючи їм можливість розкрити власну індивідуальність [292, с. 210]. Таким чином, політика коренізації у закладі, подібно до інших освітніх установ, проводилася шляхом «зміцнення кадрів».

У 1926 році Харківський художній технікум було реорганізовано у політехнікум. Це дало можливість відкрити при малярському факультеті педагогічне відділення [292, с. 211], яке проіснувало до чергової реорганізації вузів у 1930 році. Тоді ж архітектурний факультет перевели до складу Харківського індустріально-будівельного інституту. А в 1934 році вуз було знову перейменовано на технікум і понижено до рівня середнього учбового закладу [288, с. 14]. Отже, тодішня столиця УСРР фактично залишилася без вищого художнього закладу.

Непевне становище вишів в Одесі та Харкові сприяло утвердженню Києва в якості центру мистецької освіти в УСРР. На думку О. Богомазова, тільки створення вищої художньої школи у Києві, вільної від академічної рутини та «плазування перед авторитетами», могло по-справжньому сприяти розквіту українського мистецтва в колах сучасних європейських художніх течій [297, с. 18].

Думка про відкриття академії мистецтв назріла в середовищі художньої громадськості Києва ще з початку XX ст. базою для неї мало стати Київське художнє училище, засноване 1901 року. Адміністрація училища виступила з такою ініціативою перед Петербурзькою академією мистецтв та Міністерством імператорського двору, отримавши позитивне рішення про перетворення училища в академію мистецтв. Виділялися засоби та приміщення для розташування майбутнього закладу, але в тодішній моделі імперської освіти й не могло бути мови про його національний характер [258, с. 4].

Проблема створення національного вищого мистецького учбового закладу в Україні особливо загострилася в революційні роки. Як згадував художник М. Бурачек: «З вибухом революції, коли виникли нові інтереси,

завдання, то разом з могутнім пориванням до відродження всього українського народу виникла необхідність закласти школу і для національного мистецтва» [258, с. 4].

Ідея створення Української академії мистецтв виникла в липні 1917 року на «мистецьких четвергах» Д. Антоновича, де збиралася тогочасна українська еліта. Голова Центральної Ради М. Грушевський і Генеральний секретар освіти І. Стешенко підтримали цю ідею, за їхнім дорученням створено комісію з підготовки програми вищого художнього навчального закладу. Для досягнення рівня європейських національних академій УАМ потрібно було за короткий час пройти шлях організаційного і творчого становлення. У серпні 1917 року комісія розробила статут навчального закладу і визначила перший викладацький склад. У жовтні обрали Раду Академії, до якої увійшли перші професори – М. Бойчук, М. Бурачек, М. Жук, В. та Ф. Кричевські, Г. Нарбут, А. Маневич, О. Мурашко, а також окремі члени організаційної комісії – Д. Антонович, Д. Щербаківський, П. Зайцев. Рада Академії затвердила керівників індивідуальних майстерень: Ф. Кричевського – побутового та історичного жанру, офорту та скульптури, О. Мурашка – портрета, А. Маневича – декоративного пейзажу, М. Жука – декоративного малярства, М. Бойчука – релігійного малярства, мозаїки, фрески та ікони, В. Кричевського – українського народного будівництва й народного мистецтва, М. Бурачека – інтимного пейзажу, Г. Нарбута – графіки. Про важливу роль, яка приділялася формуванню української живописної школи, свідчить персональний склад перших професорів. Серед восьми керівників індивідуальних творчих майстерень один графік – Г. Нарбут і один архітектор – В. Кричевський, решта – живописці. Перша хвиля викладачів УАМ складалася із видатних митців, які мали часто по кілька європейських художніх освіт, та визначали напрямок розвитку українського мистецтва першої третини ХХ ст. Ядро викладацького складу УАМ та викладачі, які пізніше приєдналися до КХІ, входили до різних українських мистецьких об'єднань.

18 грудня 1917 року було офіційно відкрито Українську Академію Мистецтв. Рада Академії хотіла вибрати ректором В. Кричевського, та він відмовився, мотивуючи це відсутністю організаторських здібностей. Першим ректором УАМ одностайно обрали Ф. Кричевського, а в січні 1919 року ректором став Г. Нарбут, який і працював на цій посаді до своєї смерті в 1920 році.

З нагоди заснування УАМ проведено виставку картин професорів-фундаторів, що відбулася в приміщенні колишнього Педагогічного музею по вулиці Володимирській, 57, де на той час розміщувався уряд Центральної Ради. На цій виставці також експонувалися твори українського декоративно-ужиткового мистецтва із колекції В. Кричевського. На жаль, унікальну збірку було майже повністю втрачено під час пожежі в будинку М. Грушевського при наступі більшовицьких військ на Київ у 1918 році. Пізніше Академія отримала приміщення, в якому зараз розміщується Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури – на вулиці Вознесенський узвіз, 20.

Матеріально найскладнішими для Академії були роки Української революції, через відсутність фінансування. До того ж, станом на 1918/1919 навчальний рік в УАМ навчалось лише 36 дійсних студентів та близько 100 вільних слухачів [77, с. 7].

Статут УАМ передбачав, неможливість втручання уряду у керівництво навчальним процесом та контролю загального порядку. Для запобігання втручання державного апарату в процеси мистецької освіти, Комісія з підготовки Статуту УАМ скасувала практику урядових відзначень медалям та грошовими преміями, що були передбачені проектом статуту [258, с. 4].

Згідно Статуту УАМ, ухвалений Української Центральною Радою 18 грудня 1917 року, професори мали право зараховувати до своїх майстерень, з власного вибору, студентів, які не задовольняють встановленого наукового цензу. Науковий ценз передбачав приймати до

дійсних студентів тих, «що покінчили науку в середніх мистецьких школах». Ті, що не відповідали цим вимогам, називалися «вільними студентами» і мали право перейти у «дійсні» із отриманням диплому, якщо виконували всі умови, що ставилися перед студентами Академії. Період навчання у майстернях визначався керівниками у кінці півріччя індивідуально для кожного студента. Решта мала право вступити ще раз до якоїсь з майстерень Академії. Відповідно до Статуту УАМ, студенти могли переходити з однієї майстерні в іншу, визначившись зі своїми мистецькими уподобаннями після певного терміну навчання [258, с. 4]. Так, наприклад, Лесь Лозовський, що починав у 1918 році навчатися у В. Кричевського, у 1919 продовжив у майстерні М. Бойчука, а з 1919 по 1920 роки – в майстерні театрального живопису В. Меллера. А В. Бура-Мацапура спочатку навчалася в майстерні М. Бойчука, проте через рік перейшла до його дружини – С. Налепинської-Бойчук, яка викладала графіку [68, с. 53]. Такі підходи до навчального процесу зберігалися впродовж 1917 – 1922 років.

Відгукуючись на тогочасні суспільні потреби, керівники майстерень разом зі своїми студентами брали участь в оформленні різноманітних святкових урочистих заходів. Але це, в свою чергу, було хорошою практикою в оволодінні таким складним жанром, як художнє оформлення інтер'єрів, екстер'єрів і роботою в жанрі плакату. Твори, що виконали студенти під керівництвом М. Бойчука в Луцьких казармах у Києві (1919), в Кооперативному інституті в Києві (1923), у Всеукраїнському селянському санаторії в Одесі (1928), стали не просто етапом виробничої практики, а ввійшли в історію українського образотворчого мистецтва як самобутні, вивершені, оригінальні роботи. Ввести виробничу практику у програму навчання порадив саме М. Бойчук, коли в 1921 році виконував обов'язки ректора [2, арк. 28]. Запровадивши виробничу практику, адміністрація вузу, в першу чергу, керувалася господарчими інтересами, оскільки кошти за виконані студентами роботи мали поліпшити складну

економічну ситуацію закладу. Проте ця практика була прекрасною школою для вироблення вміння самостійно і професійно підходити до вирішення складних монументальних та декоративних композицій студентами [258, с. 5]. Виробнича практика відігравала важливу роль у навчально-виховному процесі.

Незважаючи на несприятливі умови, Академія започаткувала основи нової на той час вищої мистецької школи в Україні [350].

Більшовицька влада ставила питання про підготовку мистецьких кадрів, які були б спроможні не лише вирішувати проблеми промислового, декоративно-ужиткового мистецтва, скульптури, архітектури та художньо-педагогічної діяльності, а й задовольняти потреби ведення ефективної агітації та пропаганди радянського життя. З цією метою професор Г. Павлуцький розробив статут нового вищого навчального закладу, що мав функціонувати у Києві паралельно з УАМ. Згідно цього проекту, Інститут пластичних мистецтв мав об'єднувати у собі систему художньо-наукових закладів із забезпечення спеціальної професійної підготовки молоді для майбутнього фахового удосконалення в майстернях Академії. У зв'язку з тим, що існування самої УАМ опинилося під загрозою, а з ряду інших причин відкрити новий навчальний заклад не вдавалося, в 1921 році Українську Академію Мистецтв реорганізували у Київський Інститут Пластичних Мистецтв, або ж Інститут мистецтв [13, арк. 13]. Ф. Кричевський лишався ректором, проректором був М. Бойчук [8, арк. 54]. Як центральний художній вуз, Інститут мав об'єднати у собі галузі образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, узявши курс на пристосування художньої школи до культурного та промислового будівництва.

У 1923 році Інститут складався із наступних майстерень:

- 1) Ксилографічної різьби по дереву (під керівництвом С. Налепинської-Бойчук);
- 2) Театрального малярства (керував нею В. Меллер);

- 3) Художнього оздоблення (В. Кричевський);
- 4) Мозаїчна (А. Таран);
- 5) Скульптурна (Є. Сагайдачний);
- 6) Монументальна (М. Бойчук);
- 7) Декоративна (Л. Крамаренко);
- 8) Станкова (Ф. Кричевський);
- 9) Станкова (О. Богомазов).

Навчальний план був розбитий на три цикли: 1) загально-освітній, 2) фаховий, 3) роботу по майстернях. Кількість студентів становила близько 200 осіб [113, с. 219 – 220].

У 1918 році у Києві було засновано Архітектурний інститут, Статут якого затверджено 24 липня 1919 року [6, арк. 1]. КАІ, на відміну від Академії, не мав такого потужного викладацького складу. Серед його викладачів були архітектори В. Риков, Я. Германович, Д. Дяченко, художники Ф. Красицький та М. Козик [77, с. 14]. У штаті також рахувались М. Бойчук як викладач малювання та В. Кричевський – композиції осель [5, арк. 13]. Окрім освітньої функції, інститут також проводив науково-художню роботу: його співробітники збирали, обмірювали та фотографували пам'ятки архітектури, перекладали книжки з будівельного мистецтва, написали три праці з архітектури, створили архітектурний музей при інституті; у співпраці з УАМ почалася розробка української архітектурної термінології [106, с. 201]. КАІ, так само, як й інші художні вузи, мав проблеми із призначенням практики, місць на яку катастрофічно не вистачало [14, арк. 1, 4]. Вже в 1923 році НКО відзначав, що в інституті недосформований викладацький склад, до того ж був відсутній комсомольський осередок [5, арк. 12; 10, арк. 13]. У 1924 році інститут було об'єднано із КІПМта реорганізовано в Київський художній інститут [12, арк. 3]. Ректором об'єднаного закладу призначили керівника колишнього КІПМ І. Врону, а проректором – С. Драгоманова, очільника КАІ [14, арк. 34].

Практично, КХІ став спадкоємцем УАМ, адже викладацький склад лишався незмінним, не дивлячись на організаційні перетворення. Навчальні плани та методику викладання було перероблено під вимоги «нового побуту», пропагованого більшовицькою владою, приділяючи більше уваги ужитковим жанрам мистецтва, практиці та виробництву [77, с. 7]. Управлінський тандем Кричевський-Бойчук виявився неефективним. Ще у 1923 році в інституті розгорівся скандал з ініціативи першого. Ф. Кричевський звинувачував колегу в тому, що він переманював учнів із інших майстерень, брав участь у зміщенні В. Кричевського в Межигірському технікумі, розкрадав академічне майно та неприпустимо поводився із студентками [4, арк. 66 – 67]. Головнопрофос відкинув два останніх звинувачення і взяв до розгляду лише перші два. У підтвердження зловживань М. Бойчука подавалися кілька листів студентів КІПМ, які запевняли, що професор начебто таки переманював учнів, і бачили як він із братом Тимофієм виносив інститутське майно [4, арк. 69 – 87]. Очевидно, що справа закінчилася в цілому на користь М. Бойчука, адже вже наступного 1924 року ректором було призначено його однодумця І. Врону, та й сам професор зберігав значний вплив у вузі до кінця 1920-х років.

І. Врона перед призначенням написав доповідну записку до Наркомосу, в якій він висловив свої думки з приводу перспектив розвитку інституту [49, арк. 140]. По-перше, автор відзначав, що у стінах вузу вже склався сильний педагогічний колектив та самостійна художня школа під керівництвом М. Бойчука. Вона поєднала в собі елементи, які вважалися найбільш сприятливими для розвитку художньої культури майбутнього, а саме здобутки європейської культури і техніки та традиції українського народного мистецтва, цілком побутового, тісно пов'язаного із щоденними потребами життя трудящих. Проте, при всій цінності інституту, його виняткового значення, він досі не мав елементарного матеріального забезпечення. І. Врона закликав до відновлення справедливості, урівняння КІПМ із іншими вузами, інакше він не був готовий взяти на себе

відповідальність за інститут. Також він висунув пропозицію включати Київський архітектурний інститут до складу художнього вузу, адже їхнє окреме існування нелогічне, та й утримувати самостійно інститут, в якому навчається всього 150 студентів – недоцільно. Лише за умови гарантії виконання усіх нагальних потреб, І. Врона погоджувався б очолювати мистецький вуз [49, арк. 140 – 143]. Очевидно, керівництво НКО та претендент на місце ректора дійшли консенсусу, адже останній врешті решт таки прийняв пропозицію.

Отже, новий етап у розвитку вузу розпочався з 1924 року коли ректором став І. Врона, тодішній очільник художнього відділу Наркомосу, ідеолог Асоціації революційного мистецтва України. Новий керівник ставив конкретні завдання для вузу, які мали втілювати в життя партійно-державну політику в галузі культури. Перш за все – створити єдиний осередок вищої мистецької освіти в УСРР, який би охопив усі напрямки розвитку образотворчої культури в нових умовах, і водночас культурно-ідеологічні та політосвітні завдання мистецтва, до яких додавались промислово-виробничі потреби та художнє оформлення побуту. Планувалося «розширити функції» мистецтва за рахунок практичної складової через мистецьку обробку й оформлення матеріальних речей і предметів масового побутового призначення та вжитку [77, с. 9]. У зв'язку зі зміною структури вузу, діяло 3 факультети – архітектурний, поліграфічний, малярсько-скульптурний із відділеннями монументального, театрального малярства, скульптурним, майстернею художнього оздоблення будинків [17, арк. 3].

У листопаді 1924 року в Києві відбулась виставка студентських робіт Художнього інституту за 1923/1924 навчальний рік. Це був перший рік злиття Архітектурного і Пластичного інститутів. Виставка викликала велике зацікавлення громадськості – за 11 днів її відвідали більше 5000 осіб. У пресі відзначалося, що враження відвідувачів від робіт молодих митців було позитивне. У їх роботах не відчувалась гонитви за модерними

штучними ухилами в мистецтві. Проте, були критично відмічені й хиби: відірваність від сучасності, станковий, непродукційний характер робіт. За формалістичні прояви критикували роботи майстерні М. Бойчука, Є. Сагайдачного, В. Меллера. Не задовольнила критиків і майстерня В. Кричевського – «своїм кустарно-етнографічним напрямком роботи» [71, с. 2 – 3]. Для робіт майстерні Ф. Кричевського був характерний «натуралістичний реалізм з імпресіоністським нальотом» [71, с. 2]. Об'єднана майстерня А. Тарана, В. Меллера і Л. Крамаренка відзначалася за помітну дисциплінованість і планомірність роботи. Найпозитивший відгук отримала майстерня С. Налепінської-Бойчук, як єдина граверна школа із відходом від «бойчукізму». Проте загалом спроба виставки отримали схвальні відгуки і оцінку [71, с. 2 – 3]. Також КХІ брав участь у I Всеукраїнській виставці «10 років Жовтня» у 1927 – 1928 роках [38, арк. 24].

У 1920-х роках студентство КХІ брало активну участь в ідеологічних дискусіях, адже об'єднання художників розгортали свою пропагандистську роботу передусім серед молоді. Конкуренція між угрупованнями, боротьба за впливи в середині КХІ сприяли творчому самовизначенню студентів ще під час навчального процесу, тобто до завершення освіти [252, с. 9].

Матеріальна скрута післяреволюційного десятиліття відбилася і на мистецькій освіті. У 1922 році було встановлено плату за навчання із метою «покращення матеріального становища вищих шкіл» [47, арк. 46]. Окрім хронічного недофінансування в 1922 – 1924 роках спеціальні комісії при вузах займалися інспекцією студентства для їх повторного зарахування [3, арк. 13]. Існували різні категорії, під які підводили студентів для виключення. Так, наприклад, О. Сахновську зарахували до «соціально-чужих елементів», Т. Бауман (у шлюбі – Колос) виключали за «повну відірваність від суспільного життя», А. Розенблат – за «академічну заборгованість», а Г. Якубсон – за «невідповідність професії» [15, арк. 5 – 38]. Студенти приносили стоси документів, які спростовували ці

звинувачення і підтверджували протилежне, в тому числі і характеристики від ректора, і їх все ж таки поновлювали, але це забирало багато часу та енергії. Звісно, не всім вдавалося відстояти свою правоту, через що чисельність студентства за 1923/1924 навчальний рік частково скоротилась [50, арк. 84].

У 1927 році відділ мистецтв при Управлінні політосвіти Наркомосу УСРР підготував положення «Про фонд допомоги молодим талантам». Згідно з ним, для допомоги молодим талановитим митцям удосконалюватися в галузі свого мистецтва, Народний Комісаріат освіти заклав спеціальний фонд допомоги. Вона надавалася митцям із різних галузей мистецтва, що мали опубліковані твори, членам мистецьких організацій, а також студентам вузів, які позитивно проявили себе. Кандидати висувалися профорганізаціями, мистецькими громадськими організаціями, ЛКМСУ, КНС, а також управліннями вузів. Формами допомоги були:

- а) відправлення за кордон чи в інші регіони СРСР для підвищення кваліфікації;
- б) одноразова допомога;
- в) стипендії в мистецьких школах, вузах УСРР.

Розподіл допомоги проводився спеціальною комісією з представників громадських мистецьких організацій при відділі мистецтв УПО [152, с. 483 – 484].

Окремим напрямком вдосконалення викладання у КХІ для підвищення його престижу впродовж 1925 – 1926 років стало залучення нових митців до навчального процесу за рахунок персональних запрошень та двох всесоюзних конкурсів. У результаті цих заходів у вузі почали працювати місцеві та російські митці, серед яких: художник-текстильщик С. Колос, скульптори Б. Кратко, М. Гельман, П. Шерлаїмов, художники М. Козик, Ф. Красицький, М. Бернштейн, А. Черкаський, К. Єлева, К. Малевич, поліграфіст В. Кульженко, архітектори Б. Сакулін,

Г. Зейберліх, театральні художники В. Татлін та М. Тряскін, графіки І. Плещинський, А. Усачов, В. Юнг, маляри В. Пальмов, К. Федоренко, Л. Чуп'ятов, П. Голуб'ятников. З-за кордону повернулися графік В. Касіян, скульптор І. Севера [77, с. 15]. Загалом у 1925/1926 роках в УСРР нараховувалось 173 викладача у 4 мистецьких вузах (київського, одеського та 2 харківських, із архітектурним в тому числі) [51, арк. 45].

У середині 1920-х років ставлення влади до мистецьких вузів ще не було чітко окреслено у нормативних документах. Керівництво КХІ в умовах невизначеності конкретних завдань мистецької політики, системи мистецької освіти, різноманітності теоретичних поглядів на мистецтво спромоглося самостійно знайти певну провідну лінію діяльності [77, с. 15]. «Виробнича» орієнтація художньої школи, аналіз ролі митця і значення окремих мистецьких фахів у новій післяреволюційній культурі – все це лягло в основу принципів будівництва факультетів і відділень Київського художнього інституту [77, с. 10]. Саме промислове мистецтво, яке мали вивчати студенти КХІ, і визначалося як таке, що відповідає вимогам нової доби та задовольняє потреби суспільства, та протиставлялося «чистому», камерному мистецтву попередніх часів [77, с. 10]. За такою логікою і виник новий поділ факультетів за виробничою ознакою.

Найпопулярнішим був архітектурний факультет, за ним йшли малярський, педагогічний, поліграфічний і скульптурний [77, с. 17]. Структура навчального закладу, спрямовувалася головним чином на підготовку художників для оформлення побуту та навколишнього середовища загалом.

На скульптурному факультеті, поряд із станковою скульптурою, освоювалися дотичні до пластичного мистецтва художня обробка дерева та кераміка. На поліграфічному факультеті здійснювалося вивчення різних графічних технік для підготовки майбутніх художників-поліграфістів. Важливе значення мав художньо-педагогічний факультет [350].

Ще Г. Нарбут розпочав формування майстерень естампного друку, обладнуючи їх друкарськими верстатами, що з 1924 року стало навчально-творчою базою заснованого поліграфічного факультету у Київському художньому інституті. Факультет мав три відділи: високого друку (дереворит, дереворіз); глибокого друку (офорт, акватинта, мідборит, меццо-тинто) та плоского друку (літографія). До факультету відносились також навчання у майстернях фотоцинкографії, складання друку, книги та шрифту. Факультет з часу його заснування очолював досвідчений педагог і організатор А/ Серeda, який також керував майстернею книжкової графіки і шрифту.

У майстерні високого друку ще з 1922 року викладала відомий майстер гравюри С. Налепинська-Бойчук. Із 1925 року в майстерні глибокого друку почав працювати І. Плещинський [341, с. 25 – 26]. Техніку мідбориту викладав В. Касіян, котрий у 1926 році приїхав із Праги. Він також працював у майстерні плоского друку, допомагаючи студентам опановувати техніки і різновиди літографії.

Фотоцинкографію, складання та поліграфічний друк впроваджував, висвітлюючи відповідні мистецькі й технологічні засоби неперевершений фахівець поліграфічної справи В. Кульженко, син відомого українського видавця С. Кульженка. Він також читав курс історії поліграфії.

Відкриття та діяльність поліграфічного факультету в Київському художньому інституті стало важливою подією для вітчизняного мистецтва, адже раніше друкарській графіці не відводилося належної уваги, в тому числі й в Імператорській академії мистецтв, де художники переважно власними зусиллями здобували цей складний фах. Проте, наслідком перманентних, як правило, нелогічних і непродуктивних реформ освіти у ті часи стало переведення поліграфічного факультету КХІ до Харкова, де після об'єднання з подібними факультетами Харківського та Одеського інститутів було засновано Український поліграфічний інститут (грудень 1930 року). Впродовж п'ятнадцяти років, тобто з 1930 до 1945 років, у

Київському художньому інституті був відсутній факультет графіки, що суттєво звузило мистецький простір навчального закладу і негативно позначилося на професійній практиці, зокрема на книжковій графіці [341, с. 25 – 26].

Нові реалії життя вимагали змін в системі архітектурної освіти, виникла нова потреба – синтезувати будівельну техніку з мистецтвом, виховати не декоратора будинку, а художника-інженера. Скульптура відповідно до ідеологічної складової спорудження пам'ятників ставала станковою, монументальною [77, с. 12].

За ректорства І. Врони на живописному факультеті відбулася реорганізація учбового процесу, було запроваджено нові допоміжні та технічні дисципліни. У 1926 році відкрилися нові відділення, серед яких текстильне та театральное-фото-кіно [256, с. 12].

У 1926 році було відкрито художньо-педагогічний факультет. Набори проводилися на I та III курси. На перший курс вступило 22 студенти, в той час як на третьому був недобір – всього 8. Постало питання, чи доцільно утримувати цілий курс заради восьми осіб. Проте керівництво інституту все ж схвалило це рішення, адже студенти навмисне покинули навчання на інших факультетах, до того ж було багато охочих заявок на викладацький склад [20, арк. 2].

Станом на 1 жовтня 1928 року в інституті нараховувалось 103 педагоги та допоміжний персонал. Навчалось 846 студентів, а на час реорганізації у 1924 році було лише 324 (додаток Б). Додаток Б ілюструє національний і соціальний склад студентства. Чисельність студентів з роками лише зростала, що свідчило про зацікавленість влади підготовкою ідеологічно вивірених і слухняних реалізаторів її політики в мистецькій сфері. За соціальним складом студенти були вихідцями із робітників (34,8 %), службовців (25,8 %), селян (21,3), трудової інтелігенції (15 %) та кустарні робітники (3,2 %). Прикметно, що висуванці з середовища трудящих класів, котрі мали пріоритети в здобутті будь-якої освіти в

СРСР, тут не становили переважаючої більшості. Значну частину студентства складали вихідці з «співчуваючих» соціальних верств, котрі в умовах майбутніх ідеологічних чисток і масових репресій першими потрапляли у криваві жорна радянського режиму. Якщо додати до цього майже всуціль «класово непевний», з точки зору панівної ідеології, викладацький корпус, стає зрозумілим, чому майбутні розправи й чистки сталінського режиму в мистецькому середовищі мали настільки нищівний характер.

Станом на 1928 рік інститут мав п'ять факультетів:

- 1) архітектурний із запланованим в майбутньому відділенням урбанізму (*додаток В*);
 - 2) малярський із трьома відділеннями (*додаток Г*):
 - а) малярства (станкового й монументального);
 - б) текстильним;
 - с) теа-кіно-фото;
 - 3) поліграфічний (*додаток І*);
 - 4) скульптурний із двома відділеннями (*додаток Д*):
 - а) скульптури;
 - б) деревообробним;
 - 5) художньо-педагогічний з двома відділеннями (*додаток Е*):
 - а) соціально-виховально-просвітній;
 - б) політосвітній з підвідділом клубним та музейно-екскурсійним
- [77, с. 11].

Для навчального процесу важливого значення набували ліквідація індивідуальних майстерень, що унеможливили «монополізацію» впливу окремих викладачів на студентів, практичні заняття у майстернях фахового і технічного профілю, наприклад, фрески, мозаїки, темпери тощо на живописному факультеті, а також вивчення технології матеріалів [77, с. 13].

Функціональна переорієнтація художнього фаху зумовила й реформування методів навчання. Особлива увага почала приділятися викладанню циклу формально-технічних дисциплін (так званий фортех), під час яких студенти виконували спеціальні завдання з рисунка, кольору, об'єму і простору. Пильна увага приділялася виробничій практиці, проте, бажаної кількості місць на виробництвах КХІ не отримували. Так, наприклад, у 1926/1927 навчальному році із заявлених практичних місць інститут отримав: на архітектурному факультеті з 80 – 38, на малярському з 56 – 1, а скульптурний із 18 заявлених не отримав жодного [27, арк. 255]. Бували випадки, коли студенти самостійно здобували собі практику [27, арк. 255]. Інститут відправляв відомості про необхідну кількість місць до Центральної міжвідомчої комісії по практиці й стажу при Наркомосі [27, арк. 1] та безпосередньо листувався із виробництвами, на яких студенти могли б пройти практику. Натомість планувалося залучати викладачів для організації курсів-семінарів для керівників образотворчої роботи на Донбасі [29, арк. 1].

За ректорства І. Врони інститут займався видавничо-ідеологічною роботою. Новаторські позиції, які займав інститут, вимагали, на думку його керівництва, постійного друкованого органу для їх популяризації, висвітлення, відстоювання та перевірки. У 1928 році вийшов збірник КХІ «Мистецько-технічний ВИШ», який планували видавати 3 – 4 рази на рік [136, с. 3]. Видання задумувалось як друкований орган, який мав підіймати інтерес суспільства до мистецтва та спонукати його до змін [136, с. 4]. Журнал мав на меті висвітлювати внутрішню роботу вузу, принципові питання та засади цієї роботи, загальні й конкретні методологічні проблеми мистецької науки та мистецького виховання у зв'язку з вимогами радянського будівництва й соціалістичної культурної революції. Проголошувалася принципова вимога ставити мистецтво в пряму залежність і зв'язок із точною наукою, технікою, інженерією, технологією,

економікою, політикою; інформувати про стан мистецтва й роботу інших мистецьких вузів УСРР, СРСР і закордону [136, с. 4 – 5].

Завершення радянського мистецького вузу відіграло важливу роль у подальшій творчій діяльності митця. У біографічних даних обов'язково зазначалося, крім соціального походження, також вищий навчальний заклад, який закінчив художник. Показовою в цьому плані є записка «Молоді дарування в області мистецтва, виховані комсомолом і радянськими художніми ВУЗами», у якій наводяться короткі біографії художників:

«1. Сударіков Ф. – народився в сім'ї бідняка – КНС. Грамоті навчився в армії. Закінчив одеський інститут і отримував спеціальну стипендію ім. Петровського. Виставлявся на Другій всеукраїнській виставці. Потім був на викладацькій роботі. Талановитий живописець. До VI-ї виставки написав картину «Бій загін моряка Мокроуса з козаками на станції Запоріжжя».

2. Світличний Є. – син селянина. Закінчив харківський художній інститут в 1930 р. Талановитий живописець, який зображає процеси соціалістичної перебудови села. На V-й виставці був представлений картиною «Оранка вночі». До VI-ої підготував 2 картини: «Збір сіна» і «В нічному таборі».

3. Дерегус М. Син сільського фельдшера. Закінчив Харківський художній інститут 1930 р. Один з найбільш талановитих живописців України. Виставляється з V-ої виставки. До VI-й написав 3 картини «Колгоспне весілля», «Трипільська трагедія», «Купальниці».

4. Толкачов З. – Один з активних комсомольських працівників. Видатний художник України. Професор київського художнього інституту. Автор багатьох популярних картин, які зображають історію комсомолу, героїв громадянської війни і т. д. [54, арк. 12 – 13]».

Наведені відомості про митців засвідчують важливість для кар'єри соціального походження та закінчення мистецького закладу в радянські часи.

У другій половині 1920-х років вплив на студентів визначався не лише викладачами, й мистецькими напрямками та об'єднаннями, з якими вони асоціювались. Так, найбільш популярними були монументалісти, уособлені школою М. Бойчука та АРМУ, сезаністи (ОСМУ) та натур-реалісти (АХЧУ). Художні угруповання в КХІ були представлені в наступній кількості: АРМУ – 40 (14 викладачів, серед яких М. Бойчук, І. Врона, О. Богомазов, І. Севера, С. Колос, Б. Кратко та інші; 26 студентів, серед яких більшість – кандидати), ОСМУ – 13 (10 викладачів – А. Таран, Л. Крамаренко та інші; 3 студенти), АХЧУ – 5 (2 – Ф. Кричевський та М. Самокиш; 3 студенти) [21, арк. 10]. Протистояння відбувалося, головним чином, між викладачами, адже студенти становили меншість в таких об'єднаннях.

У Київському художньому інституті, найбільший вплив мали «бойчукісти». За словами опонентів, «за багато років монопольного існування цієї групи в київському художньому інституті бойчукізм зміг вишколити широкі кадри робітників цієї школи серед відсталих мас неомалоросійської громадскости, які – за браком церков – «розписують» радянські санаторії й інші радянські установи» [262, с. 100]. Лідер футуристів М. Семенко також засуджував і педагогічну діяльність «бойчукістів». Так, на його думку, у поліграфічній діяльності В. Єрмілов та І. Падалка як «послідовні бойчукісти» ущемляли студентів, які не могли погодитися з формальною методою викладання в майстерні [164, с. 59]. Саме в другій половині 20-х років сформувався тандем І. Ворони (тодішнього ректора КХІ) – М. Бойчука, який певний час домінував в українській теоретично-мистецькій думці.

З кінця 1920-х років розпочалися фаза гострої критики «бойчукістів», АРМУ та, неминує, І. Врони. Ще наприкінці 1927 року в стінах КХІ

розгорілася дискусія з проводу поведінки ректора та агресивної політики нав'язування АРМУ [22, арк. 126]. Загалом констатувався нездоровий стан атмосфери в інституті, проблеми з учбовими планами. Останнє, проте, також вважалося прогалиною Наркомосу, а не лише керівництва вузу [26, арк. 20]. Такі звинувачення були проявами боротьби між об'єднаннями за вплив в інституті. Члени ОСМУ та АХЧУ навіть об'єдналися, назвавши себе «Блоком – “Опозиція”» [22, арк. 173]. І. Врону було знято із посади керівника КХІ лише в 1930 році. В цей же час відбулася нова реорганізація інституту відповідно до змін у суспільно-політичному житті УСРР та СРСР. Навчальний заклад відтепер називався Київським інститутом пролетарської мистецької культури із наступними факультетами: художнього оформлення пролетарського побуту; скульптурного оформлення соціалістичних міст; художньо-пропагандистським; комуністичного мистецького виховання. Архітектурний факультет увійшов до складу будівельного інституту, а театрального та кіномистецтва – до інституту кінематографії [288, с. 10]. Із навчальних планів було вилучено дисципліни, важливі для формування професійних навичок [350]. Студенти інституту відправлялися на практику в робітничі райони оформлювати клуби і палаци культури в Сталіно (Донецьку) та Макіївки [94, с. 148]. Мистецький вуз долучався до пропаганди мистецтва серед робітників індустріальних районів УСРР, що вважалося важливим видом роботи для культурних установ та об'єднань.

У 1932 році за суперечливих і нестабільних умов КХІ випустив 34 студенти [46, арк. 2]. Станом на 1932 рік по всім чотирьом художнім вузам випуск становив 235 молодих митців [53, арк. 98].

Реформування художньої освіти першої половини 1930-х років, нав'язування соціалістичного реалізму негативно позначалися на мистецькій освіті [340, с. 21]. Під виглядом піклування влада використовувала художні освітні заклади для формування підконтрольного мистецтва. Із вузу пішов ряд викладачів, які не сприймали нову концепцію

закладу – М. Бойчук, Ф. Кричевський, Л. Крамаренко, П. Голубятников [256, с. 9]. Таким чином, КХІ втратив видатних митців, які за роки своєї роботи в інституті виховали плеяду своїх наступників.

Важливим мистецьким учбовим закладом 1920-х років був Межигірський художньо-керамічний технікум. Історія межигірської кераміки розпочалася задовго до заснування тут художньо-керамічного технікуму. Ще у 1790-х роках поблизу Межигір'я на території старовинного козацького монастиря було закладено Імператорську порцеляново-фаянсову фабрику, яка межувала із глиняними родовищами [338, с. 48]. Внаслідок поразки Російської імперії у Кримській війні 1853 – 1856 років, а відтак – втрати шляхів експорту фабрика потроху почала занепадати. Врешті, у 1886 році усю територію виробництва разом із приміщеннями було передано Межигірському Спасо-Преображенському монастирю, який з часом перетворили на жіночий, у підпорядкуванні київського Покровського монастиря [338, с. 59].

У 1919 році за постановою III Всеукраїнського з'їзду рад на території колишнього Межигірського фаянсового заводу було вирішено заснувати керамічну школу. Підґрунтям для цього стала Глинська школа з Роменщини [9, арк. 1]. Межигірська керамічна школа почала діяти з 1920 року і першим її директором став Л. Крамаренко, який паралельно також викладав у Київському інституті пластичних мистецтв.

Визначним для історії навчального закладу стало проходження тут практики учнями М. Бойчука, у майбутньому членів АРМУ, серед яких були В. Седляр, О. Павленко І. Падалка [105, с. 296]. Власне, В. Седляр швидко змінив Л. Крамаренка, і до осені 1930 року пробув на посту керуючого школи, а з 1923 року – Межигірського художньо-керамічного технікуму. Увесь цей період його заступником була О. Павленко. На місце керівника мав надії і В. Кричевський, і, так само як його брат Ф. Кричевський, мав претензії до М. Бойчука з цього приводу [4, арк. 66 –

67]. Проте, станом на початок 1920-х років, «бойчукісти» мали більшу прихильність влади, ніж Кричевські.

За складних економічних та практичних умов молодий колектив, завдяки засвоєним у свого вчителя М. Бойчука методам колективної роботи, у максимально короткий термін впорядкувати роботу школи-фабрики. Тісна співпраця між викладачами та учнями, фінансова скрута фактично об'єднали колектив [137, с. 1]. Окрім того, сприятливим було й розуміння «бойчукістами» системи взаємодії мистецтв, що було відображено і відмічено критиками вже на першій виставці робіт школи. В. Седляр зі своїми однокурсниками прагнули створити у Межигір'ї створити новий культурний центр на засадах співпраці учнів та вчителів, об'єднана праця яких була єдиною умовою створення прибуткового виробництва [302, с. 498].

Навчальна програма, складена педагогами нової формації, включала у себе три роки навчання. Загалом вона передбачала виховання митця із широкими навичками, адже перші два роки вивчалися загальні мистецькі та технічні предмети, і лише з третього курсу починалася спеціалізація. Так, начальна програма включала у себе наступні предмети: рисування, малювання, композицію, історію українського мистецтва, історію кераміки, скульптуру, креслення, кахлярство, керамічну технологію, хімію, фізику, керамічне, цегельне виробництва, курс складання печей та інші професійні предмети, а також загальні – рідну мову, економічну географію, українознавство, математику та німецьку мову [9, арк. 18]. У практичному виробництві заохочувалося збереження не лише традиційної техніки виготовлення виробів, але й в їх художньому оформленні. Новаторство також схвалювалося. Окрім того, студенти привчалися до обов'язкової наявності у них канцелярського приладдя для начерків поза навчального часу. Також вони відвідували виставки, музеї, екскурсії, диспути [284, с. 54].

Усередині Петропавлівської надбрамної церкви було облаштовано музей виробів технікуму. Серед інших експонатів зберігалися найбільш ранні вироби пластики малих форм, виконані у бісквіті 1852 року, - «Зима» (чоловічий образ) та вишукана за пропорціями і граціозна за позою «Дівчина з виноградом». Ці старовинні вироби слугували для учнів взірцем оформлення посуду друком, різьбленням, розписом [339, с. 60]. Крім того, школа отримала у спадок від монастиря велику бібліотеку, яку студенти також мали змогу студіювати.

Старання викладачів та студентів швидко отримали свої перші плоди. Перші невдалі спроби створити керамічну продукцію спершу закінчувались невдачею. Проте вже взимку 1922 року було отримано якісні вироби. Активний виробничий процес посприяв проведенню першої виставки школи. Виставка межигірських керамічних виробів відбулася у вересні 1922 році в Києві. Досягнення вихованців М. Бойчука – В. Седляра і Є. Сагайдачного – отримали високу оцінку [9, арк. 12]. Було відзначено, що межигірські вироби свідчили про те, що мистецтво перестало бути розвагою для багатіїв і почало наближатися до широких мас населення [9, арк. 13]. Тобто, ще на початку 1920-х роках. межигірські майстри виконували завдання, на якому пізніше наполягала радянська влада – максимальне наближення образотворчого мистецтва до побуту, спростування його виключного елітарного призначення.

Демонстрація перших досягнень школи зацікавила Укрзовнішторг, який почав замовляти вироби для експорту. Така співпраця була вигідною для викладачів та студентів, адже із ними розплачувались не грошима, а харчами, що на той голодний час стало краще за грошовий еквівалент. Власне, навчання у керамічній школі забезпечувало її випускників гарантованим робочим фахом, який завжди мав попит.

З 1923 року прийшло широке визнання межигірської кераміки. Її вироби були презентовані на Першій всеросійській художньо-промисловій виставці в Москві, що відкрилась в Російській академії художніх наук.

Восени вони ж експонувалися в українському павільйоні Всеросійської сільськогосподарської і кустарно-промислової виставки та були відзначені дипломом. Оформленням павільйону також займалися учні М. Бойчука, серед яких були М. Трубецька, І. Падалка. Кераміку Межигір'я побачили на виставках у Празі, Берліні, Венеції, Парижі [284, с. 55]. Ці успіхи дали підставу керівництву Наркомосвіти УСРР реорганізувати профшколу з січня 1923 року в Межигірський художньо-керамічний технікум [245, с. 601].

Про популярність навчального закладу свідчить зростання кількості студентів: якщо в 1924 році у Межигірському художньо-керамічному технікумі навчалось 49 студентів, то в 1926 – вже 94 [9, арк. 19; 16, арк. 112]. Стипендію у розмірі 21 крб. отримували лише 22 студенти [35, арк. 19 – 20]. Не дивлячись на несприятливе матеріальне забезпечення, у 1925/1926 навчальному році в технікумі існували хімічна і керамічна лабораторії [32, арк. 8], точильна, фаянсово-формовочна, гіпсова, скульптурна, живописна та креслярська майстерні [19, арк. 91]. Навчання студентів закінчувалося проходженням практики на різних виробництвах, серед яких були, Баранівський завод, Склозавод ім. Артема, завод «Червоний штамповець» та Інститут силікатів у Москві та інші [32, арк. 8 – 12].

Студенти та викладачі технікуму не лишалися осторонь суспільно-політичних процесів, які відбувалися у республіці. Так, у 1927 році вони власними зусиллями організували святкування Міжнародного дня трудящих для місцевих селян. Було влаштовано масове дійство на відкритому повітрі. На території учбового закладу розміщувалась велика низина, яку використали в якості своєрідного амфітеатру, таким чином глядачі розмістилися нагорі, а сама дія відбувалася у долині.

Усього в імпровізованому спектаклі брало участь близько 100 – 150 осіб. Дійство демонструвало, що лише об'єднавши зусилля трудящих усього світу можна здолати капіталізм. На думку організаторів, таке

оформлення масових свят мало б стати традиційним і привнести живі та яскраві враження як безпосереднім учасникам, так і глядачам [186].

У 1927 році Межигірський художньо-керамічний технікум, поряд із мистецькими об'єднаннями та вищими учбовими закладами брав участь у Першій Всеукраїнській художній виставці «10 років Жовтня» (додаток Є). Цей захід мав важливе значення у культурному житті республіки, адже він демонстрував здобутки за 10 років і відвідав найбільші міста країни та її промислові райони. МХКТ було відзначено за художню обробку виробів [84, с. 127], тому його експонати рекомендувалися для масового виробництва для поширення у побуті, таким чином ставши доступними для населення.

Усього на виставці було експоновано 65 виробів технікуму, серед яких майоліка, фаянс, порцеляна роботи М. Комхина, П. Іванченка, Л. Павленко, В. Седляра, І. Падалки, М. Косихина, Є. Сагайдачного, М. Плешківської, К. Кривича, В. Филянської, М. Пасько, М. Хмельницької, М. Прошко, А. Боровичко [64, с. 38]. Серед керамічних виробів технікум отримав першу премію, а також його експонати планувалося закупити до Державної галереї [64, с. 9 – 10].

Ще в 1927 році О. Павленко звільнилася з посади помічника керуючого, пояснюючи це поганим станом здоров'я та відсутністю можливості розвиватися як художник [34, арк. 62 – 63]. Як відомо, з кінця 1920-х років «бойчукісти» потрапили в немилість влади, що відобразилося на їх діяльності в учбових закладах. У 1930 році Межигірський технікум було реорганізовано у Художньо-керамічний інститут, після чого В. Седляр написав заяву на звільнення із посади керівника, адже, за його словами, статус інституту вимагав більшої та якіснішої роботи, а він, так само як і О. Павленко, хотів присвятити себе творчості [34, арк. 176]. Очевидно, таке рішення він прийняв під тиском обставин, в яких опинилися його найближчі соратники із АРМУ.

Після звільнення В. Седляра технікум очолив В. Міллер, який до того керував тарним заводом на Донбасі. За характеристикою тодішнього декана художнього факультету П. Іванченка, «розпутний і бездарний» В. Міллер вів активну роботу по його ліквідації, чого невдовзі й досягнув [105, с. 387]. Восени 1931 року художній факультет перевели до Одеського художньо-промислового училища, а фундатори МХКТ припинили викладацьку діяльність у керамічному вищому учбовому закладі [105, с. 390]. Окрім того, В. Міллер у Велику Суботу перед Великоднем 1931 року руками студентів завдав значної шкоди будівлі монастиря та знищив майже всю бібліотеку, за що його все ж було звільнено за ініціативою наркома освіти М. Скрипника [348]. Невдовзі вуз реорганізували в інститут силікатів та перевели до Києва, а в 1936 – 1937 роках об'єднали з хімічним факультетом Київського політехнічного інституту під опікою академіка Б. Лисіна [260, 285].

Таким чином, Межигірська художня школа діяла завдяки натхненню та наполегливості учнів М. Бойчука, але, через зміну політичного курсу, викладачі-фундатори на початку 1930-х років відійшли від освітньої діяльності, а наприкінці цього ж десятиліття школа взагалі перестала існувати.

Отже, із початку XX ст. в Україні попередньо склалися осередки мистецької освіти – Київ, Одеса та Харків. У 1920-х роках одеський та харківський художні учбові заклади було перетворено на Одеський художній інститут та Харківський художній технікум, які намагалися відповідати партійним настановам, вводили художньо-промислові спеціальності та оновлювали навчальні дисципліни відповідно до нових вимог. Проте на початку 1930-х років ці установи втратили статус вищих навчальних закладів.

Від часу заснування Української академії мистецтв центром художньої освіти стає Київ. За радянської влади академію перетворили на Київський художній інститут, структуру та навчальні плани в якому переробили

відповідно до завдань, які ставилися владою. Студенти під керівництвом викладачів, які входили до різних об'єднань художників, активно долучалися до виробничої та ідеологічної діяльності, проходили практику в індустріальних районах УСРР. Межигірський художньо-керамічний технікум, яким керували «бойчукісти» В. Седляр та О. Павленко, сприяв підготовці художників промислового напрямку. Проте, після вимушеного відсторонення від керівництва та навчального процесу «бойчукістів» на початку 1930-х років учбовий заклад втратив свою самобутність та в результаті реорганізацій опинився в складі Київського політехнічного інституту. Багато викладачів і студентів художніх вузів входили до різних мистецьких об'єднань, що часто впливало на долю самого освітнього закладу.

Висновки до розділу

Більшовицька партія ставилася до образотворчого мистецтва, в першу чергу, як до знаряддя, яке дозволяло сформувати світогляд нової радянської людини, візуалізувати нову дійсність у суспільних відносинах, мистецтві й побуті.

Упродовж 1920-х років в УСРР була сформована система партійно-державного керівництва, відповідно до якої мистецтво контролював Відділ мистецтв при Народному комісаріаті освіти УСРР. НКО втілюючи у життя загальнодержавну політику коренізації, своєю діяльністю сприяв розвитку культурного життя, в тому числі і мистецтва. За задумом більшовицьких керівників, українізація була способом прихилити на свій бік, чи принаймні зміцнити лояльність населення України, демонструючи національну забарвленість комуністичного режиму.

1920-ті роки характеризувалися сприянням розвитку різних мистецьких напрямків. Влада навмисне не віддавала перевагу певним художнім стилям, аргументуючи це пошуком найбільш відповідного новому часу. Проте, з кінця 1920-х років почалося поступове згортання більшовицької політики українізації, простежувалася тенденція до жорсткішого і прагматичнішого ставлення до мистецтва і тих завдань, які воно повинно виконувати. У результаті уніфікації мистецького життя, ліквідовувалися різні творчі об'єднання і мали бути створені єдині творчі спілки, визначено єдиний творчий метод – соціалістичний реалізм, впровадження якого негативно позначилось на самотутній діяльності художників, усунуло творчу конкурентність і саме співіснування різних світоглядних і стилістичних засад у мистецтві.

Окремим напрямком державної політики стало оновлення мистецьких кадрів за рахунок створення нових чи реформування вже існуючих художніх вузів. На початку ХХ ст. діяли Одеський художній інститут та Харківський художній технікум, які за радянської влади

продовжували виховувати нові покоління митців, намагаючись пристосувати систему викладання під вимоги влади шляхом додавання у навчальний процес прикладних жанрів мистецтва та виробничих спеціальностей. У Києві наприкінці 1917 року було створено Українську академію мистецтв, яку більшовики перетворили на Київський художній інститут. Реорганізація мала сприяти посиленню контролю з боку більшовицької партії та органів радянської влади. Навчальна програма та структура учбового закладу також були змінені відповідно до вимог нової влади. Багато уваги приділялося виробничій діяльності студентів, які разом зі своїми викладачами виїжджали в різні райони країни, на практиці втілюючи завдання наближення мистецтва до реального життя і проведення комуністичної пропаганди та агітації мистецькими засобами. У 1920-х роках діяв Межигірський художньо-керамічний технікум під керівництвом «бойчукістів», які вдало поєднували колективні методики навчання із виробничою діяльністю. Більшість викладачів художніх вищих навчальних закладів входила до складу українських об'єднань художників. У 1930-х роках мистецькі вузи пережили низку організаційних перетворень, які стали наслідком суспільно-політичних змін, які відбувалися в УСРР: укрупнення й створення вищих шкіл із виразно пропагандистським характером і технічним функціоналізмом, політика «зміцнення кадрів» в дусі ідеологічних кампаній, зміни у навчальних програмах в бік синтезу мистецтва й виробництва.

Державна політика в галузі образотворчого мистецтва мала безпосередній вплив на створення та діяльність об'єднань художників в УСРР. Прагнення виконувати завдання поставлені більшовицькою партією позначалося на функціонуванні творчих об'єднань, сприяло втручанню влади в їх діяльність, негативно впливало на мистецькі процеси.

РОЗДІЛ 3

СТВОРЕННЯ, ОРГАНІЗАЦІЙНА РОЗБУДОВА ТА ПРИПИНЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ ОБ'ЄДНАНЬ ХУДОЖНИКІВ УСРР

3.1. Утворення об'єднань художників в УСРР

1920-ті роки в УСРР стали часом становлення нової системи партійно-державної влади. Відбувалося поступове формування й зміцнення командно-адміністративної системи, але для заспокоєння розбурханого війнами суспільства більшовики мусили піти на тимчасову лібералізацію й поступки в економічній та національно-культурній сферах.

Зміни в суспільно-політичному житті УСРР, безумовно, впливали на культурно-мистецькі процеси. Поки влада, проголосивши завдання формувати «нову» людину та творити нову пролетарську культуру, безпосередньо не втручалась у творчість митців, склалися сприятливі умови для розвитку різних напрямків національного мистецтва. Театр, кінематограф, музика, живопис переживали період піднесення і творчих пошуків. Письменники, музиканти, художники, реалізуючи можливості, які відкривалися в умовах відсутності жорсткого диктату з боку влади, об'єднувалися у прагненні формувати нову культуру. Діяльність літературних і мистецьких об'єднань, які представляли різні напрямки, стала характерною ознакою 1920-х років.

На початку XX ст. об'єднання художників часто виникали із потреби взаємної допомоги чи спільного влаштування виставок, продажу своїх творів та залагодження інших життєвих і творчих проблем. Проте були митці, які об'єднувалися на засадах спільної мистецької та громадської позиції, як, приміром, Товариство діячів українського пластичного мистецтва, яке утворилося 1918 року на основі Київського товариства художників. Серед його засновників були тодішні викладачі УАМ М. Бурачек, М. Козик, О. Богомазов, Ф. Кричевський, Ф. Красицький,

М. Прахов, К. Трохименко, О. Мурашко та інші. Саме за ініціативою цього Товариства скликали перший Всеукраїнський з'їзд художників, який було ознаменовано ретроспективною виставкою художніх творів. Під час її проведення вирішили створити прототип загального об'єднання всіх художніх організацій – «Центральний союз мистецтв». Початок діяльності Товариства став багатообіцяючим, проте через рік воно розпалося. Йому на зміну прийшли інші об'єднання, які утворилися вже за часів УСРР.

У роки революції митці часто влаштовувалися на роботу в адміністративних структурах, які могли надати дієву підтримку в подоланні соціальних проблем, сприяти творчості (наприклад, Відділі мистецтв, Всеукраїнському комітеті з охорони пам'яток мистецтва і старовини НКО, Пролеткульті, Українському відділі Російського телеграфного агентства тощо). І лише після завершення військових дій почали утворюватися довготривалі чисельні суто мистецькі об'єднання. Найбільшими українськими об'єднаннями митців у галузі образотворчого мистецтва були: Художнє товариство імені К. К. Костанді, Асоціація художників Червоної України, Асоціація революційного мистецтва України, Об'єднання сучасних митців України, Об'єднання молодих митців України. Ці спілки – найчисельніші і до того ж багатонаціональні за складом. Їх мережі охоплювали усю тогочасну територію УСРР, а діяльність відображала загальний розвиток українського образотворчого мистецтва в 1920-х – на початку 1930-х років.

Першим об'єднанням художників в УСРР стало Художнє товариство імені К. К. Костанді в Одесі (1922 рік). Його заснували члени колишнього Товариства південноросійських художників, назвавши на честь незмінного голови свого товариства, відомого художника Киріяка Костанді, який помер у 1921 році. Думка про створення товариства виникла на одному із зібрань художників, так званих «четвергістів», оскільки зустрічі зазвичай проходили по четвергах на квартирах митців. На ці зібрання запрошувалися не лише художники, але й артисти, музиканти, науковці,

які стали активними членами товариства [172, с. 219]. Ідея Товариства, що мало стати одним із центрів культурного життя міста, полягала в об'єднанні творчої інтелігенції та поціновувачів мистецтва.

Засновниками Товариства ім. К. К. Костанді стали художники Є. Буковецький, П. Волокідін, Т. Дворників, В. Заузе, Є. Петрококіно, А. Стіліануді, П. Шварц, Б. Егіз, письменник та директор Одеської публічної бібліотеки А. Дерибас, літературознавець В. Лазурський, письменник, виноградар О. Кіпен, правознавець П. Михайлов, лікар Я. Розенблат [247, с. 6].

У 1922 році було прийнято Статут об'єднання, затверджений Одеським губвиконкомом. Статут товариства окреслював широку програму дій, зокрема, планувалася робота по пошуку та збору матеріалів про життя й творчість митців Півдня України, облаштування виставок творів художників, загальні збори митців та осіб, зацікавлених у вивченні історії, теорії та технік образотворчого мистецтва, встановлення зв'язків із аналогічними об'єднаннями, діячами літератури та музики. У програмі товариства особлива увага відводилась охороні пам'яток мистецтва та старовини, розвитку музеїв, організації виставок [213, с. 105 – 106]. Програма діяльності мала широкі теоретичні й практичні задуми, проте не включала основного критерію, актуального для чинної ідеологічної програми більшовиків, а саме творення нового мистецтва.

Натомість Київ та Харків, на відміну від Одеси, на початку 1920-х років ще не мали чисельних мистецьких об'єднань, окрім згаданого в попередньому розділі Пролеткульту. Лише в 1923 році в середовищі художників з'явилася думка заснувати мистецьке товариство на кшталт музичного товариства імені М. Леонтовича [191, с. 219], створеного 1921 року. Безпосередніми ініціаторами створення об'єднання виступили художник-символіст Ю. Михайлів та В. Кричевський. Ця активність відомих митців і посприяла їх подальшому об'єднанню в художні угруповання.

3 лютого 1923 року у Києві створено ініціативну групу Асоціації художників Червоної України (АХЧУ). Кілька відомих старших київських художників таких як І. Їжакевич, Ф. Кричевський, Г. Світлицький, М. Самокиш задекларували створення організації, метою якої була популяризація мистецтва нової доби, тематично пов'язаного із життям селянства та робітництва [23, арк. 8]. Починаючи із 1925 року до організаційно-виставкової роботи АХЧУ залучаються художники з інших міст України. Поступово асоціація організувала осередки в Харкові, Києві, Одесі, Полтаві, Чернігові, Херсоні, Миколаєві, також уповноважені члени були у Сумах, на Донбасі, в Ізюмі, Ромнах, Богодухові. До асоціації входили Ф. Кричевський, М. Козик, О. Кокель, Г. Світлицький, К. Трохименко, М. Жук, С. Прохоров, І. Їжакевич, О. Маренков, П. Мінюра, А. Комашко, архітектори Д. Дяченко, К. Мощенко та ін. [315, с. 68].

У своїй декларації 1928 року Асоціація так визначала основну мету своєї діяльності: «Наш громадянський обов'язок перед людством художньо-документально зафіксувати величезний момент історії в його революційному запалі. Ми образотворим сьогоднішній день: побут Червоної Армії, побут робітників, селянства, діячів Революції та героїв праці. Ми дамо дійсну картину подій, а не абстрактні видумки, дискредитовуючи нашу революцію перед обличчям міжнародного пролетаріату» [25, арк. 36]. Таким чином, програма Асоціації декларувала служіння ідеології партії й творення нового мистецтва в реаліях радянського життя. Основні принципи діяльності АХЧУ були подібними до підходів, які задекларувала Асоціація художників революційної Росії.

Дослідниками по-різному оцінюються взаємовідносини між АХЧУ та АХРР. Одні вважали АХЧУ філіалом російської асоціації [271, с. 87], інші звертали увагу на те, що АХЧУ із АХРРом мали договірні відносини, «як зовсім самостійна національна організація» [197, с. 72]. Спорідненість цих об'єднань полягала в загальній ідеологічній платформі та наданні

мистецтву яскраво вираженого агітаційно-пропагандистського характеру [278, с. 290]. Спільні завдання, які ставила влада перед митцями радянської держави робили схожими основні напрямки діяльності російських і українських об'єднань. Водночас, головний напрям роботи АХЧУ відповідав національним принципам і традиціям мистецьких здобутків минулого часу.

Між АХЧУ та АХРР наприкінці 1925 року було укладено договірну угоду, яка передбачала:

- 1) Сприяння створенню нового образотворчого мистецтва для агітаційно-пропагандистських завдань;
- 2) Залучення широких мас до мистецтва;
- 3) Виявлення національних компонентів у зростанні образотворчого мистецтва як міжнародного громадського фактора;
- 4) Об'єднання через образотворче мистецтво, як універсальну мову почуттів, думок громадян СРСР для піднесення їх ентузіазму та прагнення будівництва нової держави;
- 5) Утвердження розуміння людиною мистецтва як фактора місця особи в новому суспільстві;
- 6) Ототожнення художньої, естетичної та суто прикладної функцій мистецтва [25, арк. 34].

Також організації зобов'язувались спільно вирішувати питання, пов'язані із втіленням комуністичної ідеології та обмінюватись матеріалами, в яких висвітлювалася робота одна одної [25, арк. 34]. Таким чином, характер угоди був співзвучним основним напрямкам партійно-державної політики в галузі образотворчого мистецтва. Отже, своєю спільністю із АХРР та визначеними завданнями АХЧУ позиціонувала себе як об'єднання, що відповідає вимогам часу та поставленим партією завданням.

Проте, АХЧУ офіційно не була першим загальноукраїнським об'єднанням художників. Ним стала Асоціація революційного мистецтва

України (АРМУ), яка офіційно почала існувати у 1925 році. До активної діяльності об'єднання було залучено багато видатних митців, «найбільш передові та активні художні сили України».

До ініціативної групи зі створення АРМУ увійшли:

- 1) Іван Іванович Врона, Ректор художнього інституту, член КП(б)У;
- 2) Володимир Євграфович Татлін, професор художнього інституту;
- 3) Євген Якович Сагайдачний, професор художнього інституту, член КП(б)У;
- 4) Бернард Михайлович Кратко, професор художнього інституту, член КП(б)У;
- 5) Андрій Іванович Таран, професор КХІ;
- 6) Михайло Львович Бойчук, професор КХІ;
- 7) Василь Теофанович Седляр, викладач і ректор Межигірського художньо-керамічного технікуму;
- 8) Вадим Петрович Меллер, професор КХІ та керівник художнього оформлення сцени театру «Березіль»;
- 9) Горбенко Павло Дмитрович, професор КХІ, член КП(б)У [21, арк. 4].

Відносини між мистецькими об'єднаннями були досить напруженими. У публічному просторі АХЧУ показово приязно й лояльно ставилася до АРМУ, називала її «братерською Асоціацією», яка прагне здійснення спільної мети – сприяти творенню нового мистецтва. Проте, деякі члени АРМУ підтримували дискредитаційні чутки відносно АХЧУ щодо її не відповідності вимогам часу, що негативно відбивалося на репутації і авторитеті Асоціації [23, арк. 30]. Наприклад, такі звинувачення були взаємними, враховуючи перепалку між А. Петрицьким та І. Вроною на сторінках періодики.

Кінець 1920-х років характеризувався загостренням міжусобних протиріч в середині мистецьких об'єднань, що призводило до часткового виходу учасників із їхнього складу. Унаслідок таких процесів утворювалися нові об'єднання художників.

Через розбіжності у поглядах та особисті неприязні стосунки у 1927 році частина колишніх членів АРМУ вийшла зі складу асоціації, створивши натомість Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ). Його очолив А. Таран, а секретарем став Ю. Садиленко. Анонсування відділення ОСМУ від АРМУ було надруковано в щомісячнику «Плужанин» влітку цього ж року [143, с. 74]. До організації увійшли В. Пальмов, О. Жданко, М. Шаронов, Д. Шавикін, І. Штільман, А. Петрицький, І. Іванов, Л. Крамаренко, П. Голуб'ятников, О. Усачов та інші. У 1928 – 1930 роках, працюючи на посаді професора в КХІ, до них приєднався К. Малевич [231, с. 65]. Цілком поділяючи політику КП(б)У в справі української художньої літератури, вони проголосили початок активної участі у створенні нового радянського мистецтва в образотворчому форматі [40, арк. 4].

Провідним гаслом ОСМУ пролошувалося мистецтво як ідеологічна завершеність усього навколишнього життя. Ця «мораль» мусила не лише вчити робітників і селян, а й спрямовувати нову психологію суспільства, щоправда все ж спираючись на робітничо-селянський клас. Вирішальну роль в діяльності об'єднання відігравав А. Петрицький. Саме йому належить ідея щодо виховної ролі мистецтва серед широких мас трудового населення тодішньої України. Митець розумів, наскільки відірване населення республіки від мистецьких процесів світу і намагався цю прірву скоротити. Індустріальні досягнення і нова радянська людина, культивовані й глорифіковані більшовицькою ідеологією, кричущо не відповідали рівню європейського життя. А. Петрицький власним прикладом заохочував художників ставати вчителями простого люду [299, с. 51 – 52]. Так, він сам, працюючи художником-оформлювачем провідного

тодішнього мистецького часопису «Нова Генерація», ознайомлював читачів зі своєю творчістю (*додатки Ж, 3*).

У творчості митців об'єднання домінуючим був реалістичний напрямок, але досить виразно виступали модерністські впливи. Їх твори, як запевняв Ю. Шевельов, були якісно кращими за АХЧУ, бо наслідували західні тенденції «переважно в дусі сезанізму, але це вже не рівнялося з бойчукістським ядром АРМУ» [281, с. 109].

У 1930 році в Києві молоді митці вийшли із київських філій АРМУ та ОСМУ і утворила власну організацію – Об'єднання молодих митців України (ОММУ). До складу ініціативної групи входили С. Раєвський, О. Пащенко, С. Григор'єв, М. Попенко-Коханий, Г. Пивоваров. Молоді художники пояснювали свій вихід тим, що існуючі мистецькі об'єднання старшої генерації не достатньою мірою реалізовували завдання роботи серед пролетарської мистецької молоді, не охоплювали її специфічних інтересів, зокрема класовий підхід щодо сприйняття мистецької спадщини та пошуки нових форм у мистецтві. Вони обумовлювали неможливість співпраці тим, що, по-перше, старше та молоде покоління митців отримували освіту в різний час, а, по-друге, часто мали різне соціальне походження (перші – представники старої інтелігенції, другі – вихідці із робітників та селян) [88, с. 61 – 63].

ОММУ звертало головну увагу на професійну якість мистецької продукції. Об'єднання вважало, що піднесення мистецької культури в Україні та вплив на формування нового радянського побуту неможливі лише естетичними засобами й надавало великого значення виробничому мистецтву, що мало завданням задовольнити нові форми культурного будівництва [281, с. 209].

Художники сподівалися утворити ідеологічно об'єднану групу нових радянських реалістів, що прагнули на основі досягнень сучасної їм культури й мистецтва виявити новий ритм «революційної конструктивної доби». Об'єднання проголошувало для своїх членів свободу вибору

мистецького стилю. З іншого боку, передбачалося на диспутах і лекціях обговорювати теми еволюції розвитку радянського та європейського мистецтва, аби шляхом аналізу мистецьких творів зробити їх зрозумілими робітникам та селянам [281, с. 209].

Створення мистецького об'єднання було організоване за ініціативи комсомольців Київського художнього інституту та за підтримки Київського Окружного ЛКСМУ [160, с. 86]. Член ОММУ, мистецтвознавець С. Раєвський на сторінках «Нової генерації» писав: «Аби запобігти перенесення цієї боротьби [мистецьких напрямків в середині об'єднань] до своїх лав, ОММУ ставить себе під ідеологічне керівництво комсомолу й спільно з ТРОМ'ом [Театром робітничої молоді] ставить організацію ІЗО-рамівського руху на Україні» [160, с. 86]. Таким чином, об'єднання від початку свого заснування спиралося на підтримку молодіжного крила більшовицької партії, заохочуючи його до керівної ролі у власній діяльності.

Упродовж двох років, починаючи з 1929, існувало малочисельне Українське мистецьке об'єднання (УМО). Фактично, це була київська філія АХЧУ. До складу УМО входили переважно художники старшого покоління — Ф. Кричевський, К. Трохименко, М. Козик, Ф. Коновалюк, В. Коровчинський, І. Їжакевич, Г. Світлицький, О. Сиротенко, Т. Тимощук, І. Хворостецький, І. Шульга, М. Прахов. Під популярним у ті часи гаслом «Мистецтво — в маси!» УМО організувало в рік свого заснування пересувну художню виставку в Ромнах на Полтавщині, на якій експонувалося близько 150 робіт 22 художників. Об'єднання припинило діяльність у 1931 році [299, с. 52].

Кількість об'єднань художників, створених за радянської влади, протягом 1920-х років вже впевнено перекривала ті осередки, що виникли поза часовими й організаційними рамками більшовицького режиму. Першим за часом виникло Товариство ім. К. К. Костанді, яке об'єднувало в собі професійних художників та аматорів. Його особливістю було те, що

члени Товариства не належали до конкретного художнього напрямку. Пізніше в Києві та Харкові виникли АХЧУ, АРМУ, ОСМУ та ОММУ, які мали філії в Одесі, Полтаві, Чернігові, Херсоні та інших містах республіки. Митці, які входили до їхнього складу, лише формально були об'єднанні, адже всі вони працювали у різних художніх напрямках. Лише в середині АРМУ утворилася переважаюча за кількістю та впливом школа М. Бойчука, яка орієнтувалася на традиційне українське мистецтво.

Процес створення, ідеологічне оформлення та доля всіх цих об'єднань були типовими для 1920-х років у контексті суспільно-політичного життя в УСРР. До певного часу влада не перешкоджала їх утворенню, сприяючи творчим пошукам та експериментам. Усі ці угруповання об'єднувала спільна мета – творення нового мистецтва, яке відповідало б революційному духові часу й, по можливості, було б суголосним ідеологемам правлячої партії. Проте, творча свобода почала згортатися одночасно із українізацією та непом, що поступово призвело до ліквідації об'єднань та уніфікаційних процесів, які торкнулися усіх сфер життя.

3.2. Організаційні засади діяльності мистецьких об'єднань

Усі мистецькі об'єднання 1920-х років мали основоположні документи – статут та декларацію, наявність яких сприяла визнанню владою. Кожен офіційний документ організації мав проходити через затвердження у Центральній міжвідомчій Комісії у справах Спілок та Товариств при НКВС УСРР. У статуті визначалися не лише основоположні засади створення, але й організаційні. Такі положення в об'єднань митців часто були схожими, адже обов'язково зазначалися мета створення, умови членства, основні види діяльності, проте вони все рівно різнилися в залежності від часу та обставин створення. Так, статuti АРМУ та АХЧУ мали розділи про структуру, кошторис, членство, ліквідацію об'єднань. Теоретичні положення зазвичай містилися у деклараціях.

У серпні 1922 року Одеським губвиконкомом зареєстровано Статут Художнього товариства ім. К. К. Костанді. За статутом Товариства, членами організації могли бути не тільки «особи відомі своєю любов'ю та серйозним відношенням до питань мистецтва», але й усі бажаючи сприяти його розвитку [196, с. 31]. Головну роль в об'єднанні відігравали виноградар і письменник О. Кіпен (голова Товариства) та літератор О. Лазурський (секретар). Серед його членів були художники О. Стіліануді (казначей), В. Бальц, О. Шовкуненко, П. Володикін, професори-медики В. Філатов, В. Снежков, М. Куковеров та ін. Почесним його членом одноголосно обрали видатного художника-реаліста І. Рєпіна [196, с. 31 – 32]. Діяльність Товариства сприяла згуртованості одеських художників, а кількість його членів із 22 у 1922 році збільшилась до 76 у 1927 році.

Товариство розгорнуло просвітницьку роботу, яка охоплювала п'ять напрямків: 1) характеристика окремих видатних художніх діячів, а також істориків мистецтва; 2) показ сучасного художнього життя; 3) демонстрація епізодів з історії мистецтва; 4) роз'яснення з психології

творчості та загальної естетики; 5) поширення інформації про нові книги з історії мистецтв та теорії мистецтва [172, с. 221].

Перші публічні збори Товариства мали досить великий успіх, адже вони об'єднували не лише художників, але й усіх, хто цікавився мистецтвом. Товариство влаштовувало вечірні зібрання відкритого типу, на яких читалися доповіді, реферати по мистецтву, робилися огляди виставок, які проходили в радянській державі, відбувався обмін враженнями та думками між членами об'єднання. У цих дискусіях брали участь і гості, які у великій кількості приходили на збори [172, с. 221].

Крім публічних зібрань були також організовані вечори-студії для членів Товариства та їх сімей, а також запрошених гостей. Ці вечори, присвячені малюванню з живої натури, супроводжувалися музичними виступами, декламацією або просто бесідами з чаюванням, тобто мали неформальний характер [172, с. 227].

Члени товариства не обмежувалися лише обговоренням актуальних питань мистецького життя, а й брали участь у творчому житті УСРР.

Першу виставку робіт членів Товариства було вирішено провести в травні 1923 р., символічно приурочену тій порі року, яку найдужче любив К. К. Костанді, присвятивши їй чимало місця в своїй творчості. В такий спосіб художники хотіли щорічно вшановувати пам'ять видатного художника [172, с. 221]. З 1925 року кожної осені Товариством влаштовувались «осінні» виставки, на які допускалися також іногородні художники різних мистецьких напрямків [172, с. 223].

У 1925 році у зв'язку із реорганізацією Товариство сформулювало в статуті свої нові програмні засади. Воно ставило за мету об'єднання в Одесі осіб, які визначали своїм завданням в галузі образотворчого мистецтва художнє виявлення революційної сучасності, побуту, розвитку нової культури та поширення серед населення знань в галузі образотворчого мистецтва, популяризації їх, а також вивчення й винайдення нового шляху розвитку образотворчих мистецтв [196, с. 32].

Визначені завдання відповідали баченню більшовицькою владою місця і ролі мистецьких об'єднань.

Члени Товариства ім. К. К. Костанді вважали не лише неминучим, а й бажаним існування в тодішньому мистецтві різних течій і багатьох організацій, хоча в своїй діяльності орієнтувались на реалістичні вітчизняні традиції. Проте, результати роботи Товариства не влаштовували владу, адже творчість митців не відображала суспільно-політичних процесів у країні.

Інакшими були основоположні засади створення та діяльності Асоціації революційного мистецтва України, об'єднання художників, мережа якого вперше за роки існування УСРР охопила значну частину території республіки. 30 листопада 1925 року в Центральній міжвідомчій комісії в справах Спілок та Товариств при НКВС було зареєстровано Статут АРМУ, відповідно до якого Центральне Бюро знаходилося у Києві, а полем творчо-організаційної роботи її філій мали стати всі регіони радянської України [18, арк. 2]. За декілька місяців діяльністю АРМУ були охоплені головні художні та індустріальні центри України (Київ, Одеса, Катеринослав, Донбас, Харків) [146, с. 177].

Метою діяльності АРМУ відповідно до Статуту проголошувалося «об'єднати навколо себе всі активні художньо-революційні сили, що стоять на ґрунті марксистсько-матеріалістичного світогляду й прагнуть до творення в перехідну добу, в умовах нової дійсності, мистецтва в формах, відповідних до класової ідеології пролетаріату» [18, арк. 2]. У фаховій роботі АРМУ звертала особливу увагу на форму й професійну якість, що обумовлювали всякий мистецький витвір.

Форми репрезентованого АРМУ мистецтва мали відповідати потребам комуністичної ідеології. Асоціація розглядала мистецтво як суспільну ідеологію й заперечула соціально-політичний нейтралітет, у зв'язку з чим визнавала підпорядкування мистецької роботи комуністичній ідеології й інтересам класової боротьби [307, с. 23].

АРМУ мала дотримуватись ідеологічної лінії й революційного напрямку, поєднуючи їх із національними особливостями.

Основним напрямками діяльності стали: об'єднання зусиль мистецьких організацій для творення нової культури і виконання завдань, які ставила радянська влада; залучення широких мас до створення нового мистецтва; врахування в творчості особливостей національної культури [18, арк. 2]. Тобто, за заявленими напрямками діяльності АРМУ фактично мала б відповідати всім ідеологічним вимогам партії.

Ядром організації стали представники школи М. Бойчука, який вже мав за плечима неабиякий мистецький досвід. «Бойчукісти» заявили про себе ще на початку 1920-х років. Між ними та В. Кричевським йшла боротьба за впливи в Інституті пластичного мистецтва. За свідченням тогочасної преси, числом і талановитістю переважали прихильники М. Бойчука [188, с. 266 – 267]. Своєю діяльністю «бойчукісти» втілювали програмні засади АРМУ та розвивали промисловий та агітаційний напрямки мистецтва. Вони входили до монументальної, живописної та графічної груп Асоціації. У співпраці з М. Бойчуком його учні С. Налепинська-Бойчук, В. Седляр, І. Падалка, О. Павленко, Є. Холостенко, М. Рокицький, К. Гвоздик, М. Шехтман, О. Мизін, А. Іванова та інші створили низку монументальних розписів, в яких можна було розрізнити відлуння мистецтва Стародавнього Єгипту, Близького Сходу, Візантії, проторенесансу, а також старих українських сакральних розписів. Останнє викликало багато нарікань з боку критиків із закликами «негайно відвернутися від усіх фресок і відчужень монастирського монументалізму». На думку опонентів, було недоречним використання у новій архітектурі малярства, що створене «за формулою монастирських образів», ідеологія та форма якої є «реакційними» [283, с. 542]. Творення мистецької форми зі старих зразків вважалося таким, що може призвести до пасивного наслідування, і навіть просто копіювання [86, с. 215]. Власне, такі закиди складали головну лінію критики «бойчукістів».

Зустрічалися і позитивні оцінки їх творчості. Так, К. Сліпко-Москальцов у статті «Радянський художник і мистецька спадщина», характеризуючи мистецькі об'єднання, дав схвальну оцінку АРМУ і її ядру – «бойчукістам»: «Біля АРМУ об'єднуються художники ... лівого напрямку, але в кращій своїй частині група монументалістів, надзвичайно сильних майстрів, вихованих на художніх традиціях минувшини...» [171, с. 125 – 126]. Активна діяльність членів Асоціації, відповідно до накреслених концепцій і завдань, спонукала відкриту ідейно-естетичну полеміку серед однодумців та опонентів, яка розгорнулася на шпальтах тогочасної мистецької періодики. Так, І. Врона називав А. Петрицького «архаїчним, індивідуалістичним і богемського складу художником, що слабо зв'язаний з революційною радянською дійсністю» [150, с. 54 – 57]. Взагалі, керівник АРМУ І. Врона відзначався найбільшою активністю, опублікувавши у 1926 – 1929 роках низку мистецтвознавчих статей у республіканській і всесоюзній пресі [265, с. 100]. Це відіграло вагомий роль у формуванні мистецької критичної й теоретичної думки другої половини 1920-х років, але, з іншого боку, часто зводилося до утвердження канонів, схвалених партійними органами.

Для реалізації намічених завдань АРМУ планувала: організовувати постійні, місцеві, пересувні виставки робіт своїх членів та інших; видавати журнали, газети, збірники, монографії з мистецьких питань; влаштовувати диспути, доповіді, реферати, налагодити контакти із Політосвітою, проводити роботу в робітничих клубах, сільбудах, хатах-читальнях і т.п. [18, арк. 2]. Асоціація мала встановити зв'язки з підприємствами для надання практичного характеру своїй діяльності з метою переведення мистецького впливу на робітників.

Відповідно по поставлених завдань, членами АРМУ могли стати усі митці, які виявили себе в галузі мистецтва як фахівці, теоретики, які поділяли основні засади Асоціації [18, арк. 3]. Нових членів приймали за рекомендацією двох членів Асоціації постановою Загальних Зборів

місцевої організації й затверджували Центральним Відділом АРМУ. Членів комуністичної партії мали приймати без рекомендації [18, арк. 3]. Громадяни, що не мали художньої освіти, а також громадські організації могли брати участь в роботі Асоціації й входити до її складу як «сприяючі» члени без рекомендації постановою Загальних зборів місцевої організації. Такі члени мали додаткові бонуси – користувались правом безкоштовно відвідувати виставки, диспути, доповіді й збори Асоціації, користуючись на зборах правом дорадчого голосу. Членські внески вони сплачували нарівно з дійсними членами Асоціації [18, арк. 3]. Припинення членства в Асоціації відбувалося за заявою відповідно затвердженою Загальними Зборами.

Фінансувалась діяльність Асоціації за рахунок членських внесків (вступний – 2 карбованці, і щорічний – 3 карбованці), субсидій, позик та авансів державних, громадських організацій та осіб; прибутків від різних заходів, виставок, періодичних й постійних видань, доповідей, рефератів та продажу художніх виробів АРМУ [18, арк. 4]. Станом на 1925 гроші державні субсидії виділялися лише АРМУ [52, арк. 19], адже на той момент це була єдина загальноукраїнська організація митців.

Усіма справами Асоціації керувало й завідувало Центральне Бюро, яке в складі 9 членів та 4 кандидатів обиралося Всеукраїнським з'їздом АРМУ зі складу висококваліфікованих митців терміном на 1 рік. Центральне Бюро обирало зі свого складу Голову, заступника голови, секретаря й скарбника [18, арк. 4].

Всеукраїнський з'їзд членів АРМУ скликався Центральним Бюро АРМУ щороку, або в разі надзвичайних випадків. Компетенції Всеукраїнського з'їзду АРМУ належали всі питання, які передавалися на його розгляд Центральним Бюро. Виключній компетенції Всеукраїнського з'їзду підлягали питання змін або доповнень Статуту Асоціації, затвердження звітів про діяльність Центрального Бюро за минулий рік та

планів діяльності на майбутній, а також розв'язання питання про закриття АРМУ та ліквідацію його діяльності та справ [18, арк. 4].

Для попереднього розгляду звітів про діяльність Центрального Бюро Асоціації, Всеукраїнський з'їзд обирав Ревізійну комісію в складі 3 членів та 1 кандидата. З'їзд міг доручити Ревізійній Комісії контроль й інших видів діяльності Бюро Асоціації [18, арк. 4]. Центральне Бюро АРМУ складало річний звіт, який надсилався Народному комісаріату освіти УСРР до відома.

На місцях справами АРМУ керували Бюро місцевих організацій, сітка яких формувалися по мірі розгортання роботи Асоціації. Склад Бюро обирався Загальними Зборами місцевої організації й затверджувався Центральним Бюро [18, арк. 4]. Про створення місцевих організацій мали повідомляти відповідний Окружний адміністративний відділ.

Обрані загальними зборами й затверджені Центральним Бюро члени місцевого Бюро Асоціації обирали зі свого складу Голову, Секретаря та Скарбника. Загальні Збори місцевих організацій вважалися правомірними за присутності не менше 1/5 частини загальної кількості місцевих дійсних членів. Удруге скликані по цьому ж питанню Загальні Збори вважалися правомірними при будь-якій кількості присутніх на загальних зборах [18, арк. 4].

Асоціація могла бути ліквідована розпорядженням відповідних державних органів і за постановою Всеукраїнського з'їзду. Ліквідація справ АРМУ в разі закриття переводилася Ліквідаційною комісією, спеціально обраною для цього Всеукраїнським З'їздом. Асоціація повинна бути ліквідована в тому разі, коли кількість членів стане меншою за 10 [18, арк. 4]. У разі ліквідації АРМУ Центральне Бюро мало представляти про це мотивовану доповідь Наркомосу і керуватися вказівками останнього. Після покриття всіх боргів та зобов'язань АРМУ все майно передавалося в розпорядження Наркомосу [18, арк. 4]. Асоціація звітувала про свою діяльність Управлінню політичної освіти та відділу мистецтв НКО.

В Асоціації наголошували на тому, що АРМУ не була організацією якогось одного мистецького напрямку, а репрезентувала себе як асоціація федеративного характеру, яка об'єднувала художників різних напрямків, що сприймали комуністичну ідеологію і стояли на ґрунті пошуків нових форм мистецтва, критично ставилися як до мистецької спадщини минулих часів, так і сучасних їм «непролетарських» напрямків в образотворчому мистецтві [146, с. 177]. У цьому полягала відмінність АРМУ від інших об'єднань.

На початок 1926 року до АРМУ вже входило більше 100 осіб. На чолі Асоціації були:

- голова Центрального та Київського Бюро – І. Врона;
- відповідальний секретар – В. Седляр;
- заступник голови – Б. Кратко;
- Бюро Київської філії: І. Врона, П. Горбенко, Б. Кратко, В. Седляр, А. Таран, М. Бойчук, В. Татлін;
- Бюро Харківської філії: М. Бурачек, П. Горбенко, О. Довженко, Дрюченко, Шаропов;
- Бюро Одеської філії: М. Жук, М. Сирота, Г. Довженко, Є. Шатов, Г. Комар;
- Бюро осередку Артемівська: Матвієнко, Літвер [24, арк. 42].

Станом на третій квартал 1926 року АРМУ нараховувало вже 197 членів, ще за півроку кількість збільшилась до 259 осіб, із них у Києві – 129, Харкові – 38, Одесі – 40, Артемівську – 11, Дніпропетровську – 18, Умані – 4, Межигір'ї – 12, індивідуальних членів – 7 [24, арк. 58]. Навіть у скрутні часи, кількість бажаючих вступити до АРМУ не зменшувалась. Так, до лав Асоціації хотіли долучитися художники Житомира і зверталися із проханням утворити її філію у своєму місті [18, арк. 23]. Ці факти свідчили про популярність об'єднання серед мистецьких кіл.

Станом на 1927 рік більшість членів АРМУ були безпартійними, лише 18 членів входили до КП(б)У чи були кандидатами в члени партії та 36 членів ЛКМСУ.

Членів Асоціації за освітнім рівнем можна розподілити наступним чином: вища фахова освіта або середня – 92 члени; ті, що закінчували вищу фахову – 64; студентів вузів – 76; викладачів і професорів – 39; викладачів у профшколах – 42.

За мистецьким фахом члени Асоціації представляли різні напрямки. Так, у Києві: 19 архітекторів, малярів 46, скульпторів 11, театральних художників 13, керамістів і текстильщиків 17, мистецьких теоретиків 4, поліграфістів 12, художніх педагогів 11. У Харкові: малярів 18, театральних художників 4, теоретиків мистецтва 2, поліграфістів 8. В Одесі: архітекторів 4, малярів 29, скульпторів 2, театральних художників 3, кераміст і текстильщик 1, поліграфіст 1, «сприяючий» 1. У Дніпропетровську: малярів 16, скульптор 1, поліграфістів 4. В Артемівську: малярів 4, 6 членів «сприяючих» [24, арк. 59].

Станом на середину 1929 року АРМУ нараховувала 180 членів [18, арк. 25].

Таке чисельне об'єднання, однак, мало притримуватися спільних поглядів стосовно сучасного мистецтва та інших угруповань. Керівники АРМУ розмежовували новітнє мистецтво на дві групи: 1) представників, що виходять в своїх шуканнях революційного мистецтва з форми (супрематисти та деякі кола ЛЕФ'а) та 2) митців, які спираються на зміст (АХРР) [75, с. 91]. АРМУ, синтезуючи ці поняття, утворила власну мистецьку ідеологію, згідно з якою форма та зміст мистецького твору є рівнозначними складовими і утворюють цілісну структуру [87, с. 121]. АРМУ гостро вороже поставилася до АХЧУ головним чином через те, що це об'єднання не виявило свого політичного та ідеологічного погляду на мистецтво і взагалі не оголосило жодної чіткої платформи [24, арк. 48]. Проте, ці суперечки, в першу чергу, були викликані боротьбою за першість

серед мистецьких об'єднань, а теоретичні розходження між ними грали другорядну роль.

Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. «бойчукістам» закидали «виконання соціального замовлення дрібної української буржуазії», що підкреслювало «політичність цієї групи і вміння її приховувати своє справжнє єство» [173, с. 52]. Їх також критикували за те, що вони «ховали свою безсилість та творчу бездарність за великою спиною справді цінного стародавнього іконопису» [165, с. 52]. Критика «бойчукістів» не скінчилася навіть після розпуску АРМУ, хоча в своїх теоретичних і практичних засадах об'єднання, з усіх існуючих на той час, максимально наблизилось до виконання завдань партії.

АХЧУ мала схожі з АРМУ організаційні засади. Хоча Асоціація почала формуватися ще з 1923 року, офіційно її зареєстрували лише в 1926 році. Статут АХЧУ було затверджено Центральною комісією у справах товариств і спілок НКВС УСРР 27 серпня 1926 року Відповідно до документу, АХЧУ об'єднувала діячів мистецтва на підставі їх активної участі в соціалістичному будівництві радянської України. Це завдання згідно Статуту вирішувалося шляхом «організації художніх сил образотворчого мистецтва на ґрунті взаємодопомоги, самодисципліни, самовдосконалення» [23, арк. 8]. Художники мали бути «непорушно зв'язані з революційними робітничо-селянськими масами УСРР та виявляти в своїй творчості почуття, ідеї, волю цих мас в зрозумілих, реалістичних образах співголосних героїчній Жовтневій добі» [23, арк. 8]. Мета об'єднання формулювалися більш чітко: 1) утворення сприятливих умов співробітникам образотворчого мистецтва, членам асоціації, шляхом допомоги: матеріальної, наукової та технічної; 2) всебічно сприяти розвитку здібностей до образотворчого мистецтва серед пролетаріату.

Для досягнення цієї мети АХЧУ планувалося у творчій сфері: командирувати окремих своїх членів і організовувати спеціальні відрядження по УСРР, СРСР та закордоном з метою пошуку й вивчення

матеріалів соціального та професійного побуту; налагодити контакт із різними художніми асоціаціями СРСР та художниками комуністичного спрямування за кордоном; влаштовувати постійні та пересувні виставки по УСРР, СРСР та за кордоном; видавати (періодично й постійно) свої друковані праці (книги, монографії, брошури майстрів, журнали, художні видання та ін.), а також підручники, що пропагують роль й значення образотворчого мистецтва в ідеологічному становленні асоціації; розробляти колективне вирішення різних питань, завдань та тем з образотворчого мистецтва; реалізовувати твори різних митців на умовах угоди з автором.

Пропагандистський напрямок діяльності передбачав організацію фахових студій та лабораторій (клуби, курси, картинні галереї, лекції тощо); теоретичну й практичну розробку мистецьких технік, художнього виховання.

Організаційна робота була спрямована на те, щоб захищати авторські права членів об'єднання як в межах СРСР, так і за кордоном; упорядковувати комісії для преміювання конкурсних ескізних та великих робіт своїх членів; упорядковувати фонд допомоги членам Асоціації, що не мають матеріальної змоги працювати; відкривати власні робітничі підприємства з виготовлення художніх матеріалів, необхідних для мистецьких робіт щоб здешевити їх вартість матеріалів; скликати з'їзди, конференції своїх членів, попередньо узгоджуючи із Управлінням Політосвіти НКО та Всесоюзною спілкою робітників мистецтва [23, арк. 8 – 9]. Отже, діяльність Асоціації охоплювала широкий спектр завдань у яких значною мірою відбивалися керівні настанови партії щодо виховної ролі мистецтва в радянському суспільстві.

Члени Асоціації поділялися на дійсних (ними могли бути художники, що представляли на обговорювання Асоціації свої художні роботи та прийняті Асоціацією до складу її членів), почесних (особи, відомі своєю творчістю, або ж мали великі заслуги перед Асоціацією). Почесних членів

обирали на зборах з'їзду, за постановою центральної президії. Вони користувалися всіма правами дійсних членів. Кандидатами у члени Асоціації були особи, займалися мистецтвом, але ще не визначились із художнім напрямком. «Змагачами», або ж сприяючими могли бути особи, які хотіли допомагати Асоціації у розвитку її роботи [23, арк. 10]. Кандидати й «змагачі» на зібраннях Асоціації користувалися правом дорадчого голосу й не могли обертися на посади.

Члени Асоціації платили вступний внесок розміром 3 крб один раз і ще по 50 копійок щомісячно. Почесні члени звільнялися від усіх членських внесків [23, арк. 10].

Кошти АХЧУ склалися із: членських внесків; пожертвувань; прибутків від влаштованих виставок, конкурсів, лекцій, зборів та ін.; субсидій урядових та громадських організацій; прибутків від реалізації робіт членів АХЧУ; від експлуатації власних та орендованих підприємств, а також майна, що належало Асоціації; із часткових відрахувань з реалізації членами АХЧУ своїх художніх творів; від видавничої діяльності [23, арк. 11 – 12].

Керівництво діяльністю АХЧУ здійснювали З'їзд та Центральна Президія. У повноваженнях Центральної Президії було, відповідно до Статуту: скликання З'їзду АХЧУ; виконання представницьких та виконавчих функцій Асоціації; контроль за виконанням постанов З'їзду та правильним проведенням роботи Асоціації; нагляд за адміністративно-фінансовою та господарчою частиною; відповідальність за напрямки та наслідки діяльності Асоціації; право складання різних угод, видача розпоряджень про користування майном і коштами АХЧУ, призначення представників від імені Асоціації по всіх урядовим установам, громадським, професійним з'їздам, найм та звільнення адміністративно-господарського персоналу. Центральна Президія складалася не менш як з 5 членів та 3 кандидатів до них, обраних з'їздом на 1 рік. Про склад обраної Президії й за всі зміни, що відбувалися в ній, звітувалося в відповідному

органу НКВС. ЦП зі свого складу обирала голову, заступника, секретаря та скарбника. Збиралася в призначені дні, але не менш як один раз на два тижні, за рішенням голови або за проханням 3-х членів Президії [23, арк. 14].

До повноважень З'їзду входили: обрання голови Президії, його заступника, членів Президії та інших службових осіб, дійсних і почесних членів Асоціації, а також членів Ревізійної комісії; затвердження інструкції для Ревізійної комісії, службових установ Асоціації та її філій; відкриття філії АХЧУ та затвердження Президією при цих філіях; вирішення питання про виключення членів із АХЧУ; розгляд й затвердження пропозиції, що вносилися через Президію, у тому числі й питання про придбання та відчуження майна, а також збір позики; розгляд та затвердження висновків Ревізійної комісії, звітів Президії про діяльність Асоціації; розв'язання питань про зміни та доповнення статуту Асоціації; обговорення й затвердження питання про закриття Асоціації; розгляд тем, внесених на обговорення з'їзду за ініціативи ЦП. З'їзд дійсних членів Асоціації мав скликатися не менше одного разу на рік, повідомленнями або оголошеннями за місяць до дня зборів, і вважався дійсним, коли на ньому було не менше, ніж дві третини кількості дійсних членів [23, арк. 12 – 13]. Таким чином, Президія АХЧУ займалася розробкою теоретичних питань, вирішення яких виносилося на З'їзди.

Справами філій Асоціації мала керувати президія філій, яку обирали на загальних зборах. Філії відкривалися лише в тому разі, коли в данній місцевості було не менше, ніж 10 дійсних членів Асоціації. На випадок того, якщо ЦП вважала яке-небудь розпорядження або дію місцевої президії, чи то її членів шкідливими для Асоціації, або такими, що не відповідали загальному напрямку, вона мала право припинити виконання цих розпоряджень [23, арк. 15]. Тобто, центральним органом була ЦП АХЧУ, яка контролювала діяльність філій.

Для встановлення зв'язку на місцях, пропаганди ідей, яких дотримувалась АХЧУ, розвитку її діяльності, керуванням майном та захисту інтересів Асоціації на місцях, де не було філій, розглядом ЦП затверджувалися уповноважені, умови й порядок роботи яких визначався інструкцією, виробленою ЦП й затвердженою з'їздом [23, арк. 15].

Питання про ліквідацію Асоціації могло бути піднято через ЦП по мотивованій заяві двох третин дійсних членів АХЧУ, що користувалися правом вирішального голосу. На випадок ліквідації об'єднання з'їзд зі своїх членів обирав ліквідаційну Комісію й встановлював порядок ліквідації. Все майно й грошові кошти угруповання передавалися у розпорядження НКВС. Філії могли ліквідовуватись вмотивованою постановою ЦП та за затвердженням з'їздів. Майно й грошові кошти, що перебували у розпорядженнях філій на випадок їх ліквідації, передавалися у розпорядження ЦП АХЧУ [23, арк. 17].

Визначені завдання Асоціації та умови набуття членства сприяли її швидкому зростанню. За даними на 1 жовтня 1926 року, в лавах об'єднання нараховувалося 60 осіб, а через рік вже 196 осіб [23, арк. 26], у 1929 – 263 [23, арк. 19]. АХЧУ не обмежувалася діяльністю у вузькому колі власного існування. Відбувалися творчі відрядження по території УСРР, СРСР та за кордон.

Згідно з пунктом «б» §1 Статуту АХЧУ про сприяння розвитку художньої творчості та здібностей трудящих мас, така робота проводилася в Донбасі. В Харкові діяли «студії для підняття кваліфікації художників та педагогів», курси для підготовки до вступу в художні вузи і профшколи [278, с. 191 – 192].

На I Всеукраїнському з'їзді АХЧУ, який відбувався 7 – 10 квітня 1928 року, продовжився процес визначення напрямків діяльності об'єднання. На ньому зібралися представники із Києва, Одеси, Дніпропетровська, Чернігова, Полтави, Миколаєва, Херсона та інших міст. Завданням з'їзду було остаточно оформити ідеологічно-мистецьку

платформу Асоціації, накреслити та затвердити план для подальшої роботи, переобрати керівні органи [81, с. 238]. Діяльність з'їзду почалася із затвердження декларації АХЧУ, далі робота тривала в окремих комісіях. Організаційна комісія опрацювала завдання структури осередків Асоціації та їх зв'язок із центром. Політосвітня комісія розглядала питання масової роботи шляхом влаштування виставок, педагогічних студійних робіт. Виробничо-фінансова комісія розробила питання матеріальної бази, забезпечення членів АХЧУ потрібними для роботи матеріалами, організація видавничої справи тощо [81, с. 238]. Таким чином продовжувався процес оформлення теоретичних засад та практичного становлення об'єднання.

Загальні засади та прийняття нових рішень з приводу діяльності сприяли розширенню Асоціації, і вже влітку 1928 року з'явилася її нова філія у Миколаєві. Нова філія, як й інші подібні організації, займалася влаштуванням зустрічей у робітничих студіях, лекцій, сприяла виявленню аматорів та їх навчанню [175, с. 182]. Утворення ще однієї філії в одному із робітничих центрів УСРР сприяло залученню Асоціацією широких мас населення. З іншого боку, під час перевірки діяльності АХЧУ інспектором адміністративного управління НКВС станом на 1929 рік відзначався слабкий зв'язок центральної організації із філіями [23, арк. 59]. Власне, ситуація із поганою координацією центру та периферії була характерною для всіх великих художніх об'єднань, що призводило або до їх реорганізації, або ж до виділення з їхнього складу нових угруповань. Так, в АХЧУ відбувся розкол, в результаті якого частина її колишніх членів утворили УМО, а та частина, що лишилась, трансформувалася у ВУАПМИТ.

У 1928 році група митців вийшла зі складу АРМУ та утворила Об'єднання сучасних митців України. Основні критерії мистецького напрямку учасники об'єднання виклали у Статуті, зареєстрованому в Центральній Міжвідомчій Комісії 29 березня 1928 року [40, арк. 3]. До

списку правління об'єднання входили: А. Таран, М. Ткаченко-Шулімова, Ю. Садиленко, Б. Грозін, Л. Крамаренко, П. Дейнека, Л. Усачов.

Членство в об'єднанні було поділено на кілька видів. Членами-фундаторами вважалися особи, які підписали Статут. Дійсним членом об'єднання міг стати будь-який художник, який досяг 18-річного віку та розділяв засади ОСМУ. «Експоненти» – митці, які за тих чи інших умов не могли вступити до об'єднання, проте брали участь у його виставках. «Сприяючими» могли стати особи, які не брали участь у виставках, проте були зацікавлені у розвитку ОСМУ – письменники, історики мистецтва, громадські діячі, представники виробництва тощо [40, арк. 4]. На момент заснування загальна кількість членів становила 89 осіб, з них дійсних – 31, членів-експонентів – 44, сприяючих – 14 [40, арк. 2]. Філії працювали у Києві (50 митці), Харкові (24), Умані (3), Одесі (6) та Житомирі (6).

ОСМУ щорічно скликало свій Всеукраїнський з'їзд, на якому заслуховувався звіт Правління, затверджувався план роботи на наступний рік, обирався склад Правління на 1 рік та ревізійної комісії. Також скликалися загальні збори із 1/3 членів об'єднання, на яких вирішували поточні питання, затвердження нових членів або виключення зі складу [40, арк. 5]. Кошти ОСМУ складалися з щорічних внесків членів, прибутків від виставок та видань, державних видатків [40, арк. 7]. Відповідно до Статуту об'єднання мало ліквідовуватись за ухвалою 2/3 З'їзду та за його постановою або ж рішенням державних органів. На відміну від АРМУ та АХЧУ, ОСМУ організувало виробниче бюро із трьох осіб, яке зв'язувалось із підприємствами, робітничими районами для утворення виробничої бази тощо [40, арк. 7]. Проте, за всіма іншими параметрами Об'єднання мало досить типові організаційні засади. Проіснувавши менше трьох років, під тиском ідеологів «пролетарського» мистецтва, ОСМУ самоліквідувалось на початку 1932 року.

На відміну від згаданих угруповань Об'єднання молодих митців України, останнє з найчисельніших і найвпливовіших, не мало статуту.

Натомість, у декларації ОММУ також висловило своє відношення до найбільших тогочасних існуючих мистецьких об'єднань. Фактично, це було приводом для обґрунтування неможливості співпраці з ними. «Молоді митці» звинувачували АРМУ, основу якої складали «бойчукісти», в тому, що члени об'єднання поєднували нову революційну тематику із старою формою релігійного мистецтва, не могли відігравати будь-якої ролі в процесі будівництва радянського мистецтва. Беручи участь у мистецьких дебатах на сторінках авангардного журналу «Нова генерація», члени ОММУ долучалися до ініціативи «передової мистецької громадськості щодо зниження громадської ролі бойчукізму і проф. Бойчука, який до цього часу встиг покалічити немало мистецьких сил своїм дутим авторитетом» [127, с. 63]. ОММУ вони звинувачували в тому, що, орієнтуючись на мистецтво Заходу, нав'язувало незрозумілі пролетаріату високі мистецькі форми, розраховані на окрему інтелектуально розвинуту групу. АХЧУ дісталось за консервативні тенденції [80, с. 62]. Окрім того, серед молоді, яка входила до лав цих об'єднань, буцімто не проводилось ідеологічне виховання [160, с. 86]. Члени молодіжного об'єднання прагнули виправити хиби своїх колег.

ОММУ мало на меті об'єднати молоді робочі сили, які працювали в галузі образотворчих мистецтв, стоячи на ґрунті марксистського матеріалістичного світогляду та прагнули до творення мистецтва у формах, відповідних до класової ідеології робітників, «проводити роботу над собою, щоб бути в авангарді мистецьких об'єднань, засвоїти та просякнути мистецьку роботу марксистсько-матеріалістичним світоглядом» [88, с. 62 – 63]. Результатами своєї роботи члени об'єднання прагнули ідеологічно формувати світосприйняття та активно сприяти оформленню нового побуту. У практичній роботі ОММУ планувало: тематичне насичення творів; роботу в сфері ідеологічної пропаганди (через картину, портрет, фреску, скульптуру, поліграфію, фото, театр, кіно, оформлення клубів, сільбудів, масових робітничих свят та політичних

кампаній) та у виробництві та безпосередньому будівництві нового побуту [88, с. 62 – 63]. Молоді митці планували здійснювати художнє оформлення клубів та палаців культури, предметів масового споживання, масових свят та політичних кампаній, а також проводити внутрішню виховну роботу серед молоді, влаштовувати виставки своїх робіт, видавати журнали, бюлетені, збірники з питань мистецтва [88, с. 62 – 63]. Ці напрямки діяльності теоретично відповідали усім вимогам влади.

Об'єднання відстоювало принципи реалізму та відкидало натуралістичне пасивне зображення дійсності, зобов'язувалося взяти активну участь у піднесенні широкого самодіяльного мистецького руху, особливо молодіжного, поширюючи досвід, знання та техніки професійного мистецтва. Відповідні до Декларації ОММУ мала налагодити ділове співробітництво з художніми організаціями, які були близькі йому як принциповими позиціями, так і фактичною трактовкою.

Нове об'єднання дуже імпонувало робітничій молоді. В одному з випусків «Нової генерації» було розміщено звернення молодих митців з Горлівки, які захоплювались ідеєю ОММУ охопити своєю роботою лише робітничо-селянську молодь, що працює в галузі образотворчого мистецтва, і заявили, що бажають вступити до об'єднання [91, с. 68]. З однієї сторони, це свідчило про успішно вибудовану ідеологічну лінію об'єднання, а з іншої, враховуючи умови створення ОММУ та роль ЛКСМ у цьому процесі, можна поставити під сумнів щирість такого бажання з боку митців Донбасу. Проте угруповання проіснувало не довго. Його спіткала та ж доля, що й інші мистецькі об'єднання.

Таким чином, у 1920-х – на початку 1930-х років в Українській СРР діяли різні мистецькі об'єднання художників, найбільшими з яких були АХЧУ, АРМУ, ОСМУ та ОММУ.

Художнє товариство ім. К. К. Костанді було першим об'єднанням художників, яке офіційно утворилося в УСРР. Воно стояло на традиціях передвижників та реалізму XIX століття, і об'єднувало не лише

професійних художників, але й аматорів, тому за формою, стилем та складом викликало багато нарікань зі сторони більшовицьких ідеологів та критиків. Хоча, враховуючи, що до Товариство входили люди, яких об'єднувала спільна пристрасть до образотворчого мистецтва, воно було найбільш згуртованим. І навіть коли його примусово закрили у 1929 році, його члени продовжували таємно збиратися до самого початку німецько-радянської війни у 1941 році.

АРМУ була найчисельнішим та найвпливовішим мистецьким об'єднанням в УСРР. Її філії були представлені у найбільших містах республіки, а організаційні засади були найбільш демократичними, адже ідеологи угруповання обумовлювали свободу форми та напрямку, за що, власне, критикувались опонентами. Через кризу всередині АРМУ об'єднання його Київська філія, яка була найчисельнішою та найсильнішою у професійному плані, вийшла зі складу, утворивши ОСМУ.

АХЧУ за чисельністю та професійним потенціалом дещо поступалося АРМУ. До складу асоціації входило багато художників старшого покоління, які були представниками реалістичного напрямку, за рахунок чого вона зазнавала меншої критики, ніж інші аналогічні об'єднання. Наприкінці 1920-х всередині АХЧУ відбувся розкол, в результаті якого частина її колишніх членів утворили УМО, а та частина, що лишилась, трансформувалася у ВУАПМИТ. Обидва об'єднання було ліквідовано у 1932 році, а замість них утворилось Оргбюро СРХУ, до якої увійшли їх колишні митці.

Усі ці угруповання, користуючись ліберальним ставленням влади до різних мистецьких напрямків та стилів, сповідували різні погляди на форми втілення своїх ідеологічних засад. Такі протиріччя викликали постійні суперечки не лише між об'єднаннями, а й в середині їх самих, що призводило до переформатування або ж виокремлення нових угруповань. Проте, їх усіх об'єднувала спільна мета – творення нового мистецтва шляхом його популяризації через виставкову, виробничу діяльність та

оформлення побуту, залучаючи до цього процесу широкі маси населення, в першу робітників.

Організаційні засади більшості товариств майже не відрізнялися одне від одного, базуючись на загальнопоширених у СРСР принципах «демократичного централізму» з колегіальною формою прийняття рішень, з'їздами членів, контрольно-ревізійними органами та звітністю. В цих організаційних сегментах чітко прослідковувався принцип наслідування роботи рад, що до певного часу гарантував відносну самостійність цих спільнот, відкритість і демократичність їх роботи, врівноваження інтересів різних груп митців. Втім, уже на ранніх етапах роботи деяких об'єднань відбувалися прецеденти втручання партійних і державних органів у їх внутрішню роботу; деякі спілки відкрито заявляли про себе, як про «мистецький авангард» культурно-ідеологічного фронту, розраховуючи на преференції та адміністративно-фінансову підтримку комуністичного режиму.

3.3. Ліквідація об'єднань художників в умовах уніфікації мистецького життя

Із другої половини 1920-х років у СРСР та УСРР зокрема розпочалося згортання політики коренізації, яке супроводжувалося частковим демонтажем її здобутків і посиленням контролю над усіма сферами життя. Не оминули ці процеси й культури, в якій влада обрала шлях ліквідації художнього різноманіття та зведення його до єдиного стильового стандарту, найбільш придатного для ідеологічних спекуляцій. Зручним приводом для цього стала ідейна боротьба між об'єднаннями, єдиний вихід із якої керівники держави вбачали у ліквідації та злитті усіх митців в єдиній республіканській організації.

Відносно лояльне ставлення більшовицької партії до різнобарв'я мистецьких течій у 1920-х роках, було прихованою маніпуляцією. Мистецькі об'єднання боролися за домінування та прихильність влади. Вітчизняна творча інтелігенція робила усе можливе, щоб продовжити розвиток мистецтва в нових умовах. Відбувалися перегрупування, переорієнтації, шукалися компромісні шляхи співіснування між собою та виживання в нових політичних умовах. Значні зміни сталися і в художніх організаціях.

У 1928 році Головмистецтво почало ревізувати статuti усіх художніх та мистецьких об'єднань, аби пов'язати їх творчість із вимогами політики Наркомосу й ліквідувати «зайві» структури. Засобом радикальних змін стала ревізійна комісія, в якій третина відводилась членам товариства, інша частина складалася із представників профспілок, комуністичної партії [213, с. 110]. Подібні комісії мали проводити ревізію ідеологічної відповідності об'єднання й робити висновок з приводу доцільності його подальшої діяльності.

Невипадково напередодні відкриття п'ятої «осінньої» виставки Товариства ім. Костанді у 1929 році на нього почалися напади з боку

преси, проведення виставки опинилося під загрозою зриву. У одеській пресі почали з'являтися критичні замітки. Товариство звинувачувалося в тому, що творчість його членів відірвана від життя і нарочито відволікає від соціальних проблем, сучасності. Винним у цьому вважали голову Товариства та інших членів об'єднання, яких називали дилетантами, а їх роботи «пейзажиками, букетиками та портретиками, які виражають такий старезний і обивательськи міщанський умонастрій, від якого стає смертельно нудно» [163, с. 3]. Але автори або замовчували, або ж не знали, що з 13 осіб адміністрації Товариства 9 належали до професійних художників. Вже коли виставка була готова до відкриття, художники Д. Крайнев, В. Заузе, П. Волокидін, не дивлячись на те, що лише їх картини викликали позитивні відгуки у критики, зняли свої роботи з участі і заявили про вихід із Товариства [115, с. 3]. В день відкриття виставки у художників Товариства вже було передчуття, що це останнє експонування їх робіт, і що саме об'єднання необхідно ліквідувати [172, с. 229]. Згодом колишні члени Товариства погоджувались, що їх творчість дійсно не відповідала тій добі [172, с. 230 – 231]. Проте, такі висловлювання можна пояснити тим, що митцям під тиском ідеології та влади важко було об'єктивно оцінити свою діяльність і вони фактично наговорювали на себе, каючись в уявних «ідеологічних гріхах».

Наприкінці жовтня 1929 року в «Чорноморській комуні» з'явився фейлетон з підписом Т. С. Автор гнівно питав, як професійні і суспільні організації допускають існування такого Товариства. Після цього фельєтону професор В. Лазурський склав Загальний звіт діяльності товариства, який було направлено у відповідні державні інстанції, і загальні збори членів Товариства 25 листопада 1929 року 16-ма голосами проти 9-ти постановили закрити Товариство [172, с. 229]. На цьому його офіційна історія закінчилась. До початку війни колишні члени Товариства продовжували неофіційно збиратися, але це не потягло за собою відновлення діяльності.

Усередині АХЧУ також назрівали протиріччя. Ідеологічні розбіжності почалися у 1927 році й визріли у прямий конфлікт у 1929 році. Митці старшого покоління заснувала нове «Українське мистецьке об'єднання» (УМО). Нове об'єднання, проголошуючи гасло «Мистецтво в маси», демонстративно відмежувалися від комуністично налаштованих українських і російських художників. Діяльність цього угруповання критикували члени АРМУ і АХЧУ за «назадництво й реакційність» [299, с. 52].

На початку 1931 року АХЧУ, намагаючись підлаштуватися під зростаючий ідеологічний тиск влади, трансформується у Всеукраїнську асоціацію пролетарських митців (ВУАПМИТ). До її складу увійшли також члени Об'єднання сучасних митців України. Було створено філії у Харкові (голова – І. Бойченко), Києві (О. Комашка), Запоріжжі, Херсоні, Донбасі, Білій Церкві та інших містах. Асоціація підтримувала «платформу консолідації пролетарських сил на ізофронті», обстоювала класове розмежування художніх сил і вела боротьбу за встановлення «пролетарського мистецтва». Асоціація планувала розгорнути масову культурно-просвітницьку діяльність на заводах і фабриках, розвинути мережу ізогуртків, налагодити зв'язки з пролетарськими художніми організаціями Угорщини, Німеччини, Японії. Київська філія встигла організувати три пересувні виставки [237, с. 209]. Проте, бажання вгодити владі все ж не вберегли об'єднання від реорганізації в дусі уніфікаційної політики.

Наприкінці 1920-х років ще складнішою була ситуація в АРМУ. Зовнішнє переслідування керівників об'єднання відбувалося на тлі внутрішньої кризи. Другий Всеукраїнський з'їзд АРМУ 4 квітня 1929 року оголосив про кризу як всередині організації, так і у відносинах з навколишнім світом. Керівництво АРМУ перейшло до київських художників, але й цей крок організацію не врятував. Постало питання про розпуск організації, але більшість членів проголосувала проти цього,

засудила внутрішню колотнечу і заявила про необхідність перебудувати роботу організації, переглянути її особовий склад [66, с. 179].

На пленарному засіданні Центрального Бюро АРМУ 20 вересня 1929 року про становище організації доповідав Павло Горбенко. За його словами, у філіях, особливо Одесі, накази часто не виконувались. У Києві молодь також не прагнула до вирішення проблем. Загострювали ситуацію особисті непорозуміння. Відбувалися неузгоджене із Центральним Бюро видання брошур, самовільна поїздка Є. Холостенка і М. Рокицького до Донбасу. П. Горбенко бачив два варіанти входу з важкої ситуації: або чистка, або федералізація. Друге, на його думку, було найоптимальнішим варіантом. Це стало б змогою для різних художників вступити до АРМУ та АХЧУ. Розпуск вважався недоцільним [18, арк. 29]. Отже, перерозподіл мистецьких сил між об'єднаннями мав стати найдоцільнішим виходом із ситуації внутрішнього непорозуміння.

Коментарі до виступу відбивали ситуацію всередині Асоціації. В. Седляр підтримав ідею федералізації, проте вимагав визначити ставлення АРМУ до суперечок на сторінках «Нової генерації». В. Касіян констатував, що критика М. Бойчука у пресі дала позитивні наслідки, на що І. Врона відповів, що травля «бойчукістів» Є. Холостенком і М. Рокицьким є не припустимою, оскільки це прояв деструктивних тенденцій в середині угруповання [18, арк. 30, 31, 32]. Очевидно, що така неоднотайність стосовно ключових питань об'єднання свідчила про його глибоку внутрішню кризу.

У результаті, на засіданні ухвалили перетворити АРМУ на федерацію і провести перемовини із ОСМУ з приводу його можливого приєднання, а І. Вроні доручили написати роз'яснення, що виступи одного члена АРМУ проти іншого є неприпустимими [18, арк. 35]. Однак, подальші розмови про федерацію ні до чого не призвели. Всі варіанти об'єднання були відкинуті. Єдине, що було узгоджено – це спільні виступи АРМУ та ОСМУ з метою пропаганди образотворчого мистецтва. І. Вроні та

Є. Холостенку категорично заборонили співпрацю із журналами «Нова генерація» та «Авангард» [18, арк. 38]. Такий крок мав зменшити напругу серед членів об'єднання.

У січні 1930 року в наслідок непорозумінь між окремими групами, що локалізувалися в Київській філії АРМУ, члени якої становили 30 % усієї організації, це відділення самоліквідувалося [66, с. 179]. Центральне Бюро Асоціації також було переведено до тогочасної столиці [18, арк. 23]. Таким чином, центральною стала Харківська філія, менша за кількістю членів та бідніша на фахові сили.

На III з'їзді АРМУ у 1930 році було взято курс на чистку особового складу, його пролетаризацію і перебудову роботи так, щоб кожен член асоціації був залучений до процесів соціалістичного будівництва. Передбачалося значну частину роботи перенести безпосередньо в робітничі райони. Завданням такої роботи було виховання комуністичного світогляду [66, с. 179]. В. Седляр вів від імені об'єднання переговори з представниками російських художніх об'єднань щодо створення єдиного в союзі художнього фронту, але вони не увінчалися успіхом [300, с. 69]. Фактично, найбільше об'єднання українських митців розпалося, адже найактивніші та найталановитіші митці залишили його склад.

Наприкінці 1920-х років, в умовах оголошення «культурної революції» на XV з'їзд ВКП(б), комуністична партія стала на шлях реалізації концепції розвитку радянської літератури і мистецтва, як засобів ідеологічного впливу. Влада перейшла від негласного нагляду за митцями до відвертого цькування й масових «чисток» у рядах мистецьких та художніх об'єднань під гаслом, озвученим російським дитячим письменником М. Огнєвим: «Сьогодні ти ще не ворог, але завтра можеш стати ним» [130, с. 127]. Поширилися публічні «каяття» митців, об'єднання зрікалися колишніх ідейно-естетичних платформ. Критика діяльності окремих мистецьких об'єднань ставала все більш різкою, було запущено механізм «саморуйнування» творчих спільнот.

Атмосфера принизливої «міжусобної війни» об'єднань, засилля низькопробних «агіток» замість дійсної творчості надзвичайно пригнічувала митців [300, с. 69]. Загострювалося протистояння між окремими об'єднаннями. Так, АХЧУ на початку 1930-х років звинувачувало АРМУ у веденні антиленінської, антипартійної, антипролетарської лінії [119, с. 12]. Комуністичною партією це використовувалось як ознака того, що об'єднання вичерпали себе, а вихід із організаційної кризи вбачався у їх ліквідації.

Влада прийшла до висновку, що чисельні мистецькі об'єднання через кілька років свого існування перестали бути надійним засобом згуртування художніх сил, консолідації їх навколо завдань партії, інтереси організацій часом заступали інтереси розвитку нового мистецтва. Це чітко усвідомлювали державні структури, на які покладалися функції здійснювати нагляд та керування художнім процесом.

Зі свого боку під керівництвом М. Скрипника Народний комісаріат освіти УСРР, починаючи ще з 1927 року, проводив політику загальнореспубліканської «консолідації» мистецьких сил. Для реалізації цього завдання стали організовувати Всеукраїнські художні виставки, учасниками яких ставали представники різних мистецьких об'єднань. Характерно, що експонування творів за об'єднаннями, на чому цілком для них логічно наголошували самі організації, було застосовано лише в експозиції Ювілейної виставки «10 років Жовтня», а в наступних експозиціях від такого підходу відмовилися (зазначалась лише приналежність автора до певного угруповання) [196, с. 43].

Наркомос висунув ідею федеративного об'єднання усіх існуючих угруповань, доцільність якого визнали і АРМУ, і АХЧУ. До цієї ідеї приєдналися й інші організації, однак до втілення справи так і не дійшло. Була зроблена спроба з'ясувати принципові розходження між двома найчисельнішими об'єднаннями. Однак ні АРМУ, ні АХЧУ сформулювати їх чітко не змогли. Усі мистецькі об'єднання декларували одну мету –

творення нового мистецтва, яке за формою та методами мало б відповідати вимогам влади, тому розбіжності між ними носили характер творчого протистояння.

У журналі «Нове мистецтво» у зв'язку з ідеєю федерації у редакційній статті наголошувалося: «... Є боротьба, що виходить за межі етики, це вже не боротьба ідей, переконань, а брудне барахтання в особистих якостях того чи іншого індивіда, а то й цілої організації. Така боротьба не припустима, вона абсолютно не веде до позитивних наслідків і в кожному випадку не сприяє розвитку образотворчого мистецтва. Треба розчистити шлях, давши можливість нашим художникам і цілим організаціям проводити творчу роботу в обстановці дружнього співробітництва, направити творчу енергію їх на створення культурних цінностей, що їх вимагають від наших художників маси споживачів» [196, с. 43 – 44]. Спроби створити Всеукраїнську федерацію художніх об'єднань не увінчалася успіхом.

У мистецькій періодиці з кінця 1920-х все більше наростала критика окремих угруповань. Читачам нав'язувалась думка, що мистецькі об'єднання віджили себе. У періодичних виданнях підкреслювалося, що об'єднання художників, такі як АРМУ, АХЧУ, ОСМУ поступаються літературі, музиці та театру, в яких час від часу спалахують «іскри шукань» [147, с. 72]. Враховуючи тодішнє ставлення влади до угруповань художників, не слід сприймати таку точку зору за об'єктивну і применшувати внесок тогочасних митців до розвитку українського образотворчого мистецтва навіть за умов ідеологічного наступу на них.

У листопаді 1930 року у тодішній столиці УСРР Харкові відбулась міжнародна конференція революційної літератури. На ній також працювала секція мистецтва. Вона утворила Міжнародне бюро революційних художників (МБРХ) на чолі з угорським художником-комуністом Белою Уїтцем, який проживав у Радянському Союзі. Це Бюро організовувало широкі конференції мистецьких об'єднань України, а

також збори художників у Харкові та Києві, на яких обговорювалась звернена до художників усього світу декларація. Головні її положення були покладені в основу платформи Всеукраїнської федерації художніх об'єднань (ВУФХО), що її розробили представники Наркомосу і профспілки. Однак і цього разу ідея федеративного об'єднання усіх існуючих художніх організацій не знайшла свого втілення [196, с. 43 – 44]. Лише наприкінці 1930 – на початку 1931 років справа про створення Федерації на Україні конкретизується. З грудня 1930 року працює оргбюро з представників ВУАПМИТ, ОММУ, «Жовтень», АРМУ, ОСМУ [119, с. 50].

Партійне керівництво використовувало ним же створену кризу в об'єднаннях як ситуацію, в якій самі митці начебто не зовсім чітко уявляють собі ті принципи, які мають їх консолідувати, натомість більшість з них керується у своїх вчинках і творчості суто особистісними мотивами, груповими інтересами, і взагалі в цьому середовищі панують анархія і розбрат. У країні йшло формування командно-адміністративної системи, і влада вирішила ліквідувати всякі прояви організаційної самодіяльності творчої інтелігенції та розпустити усі мистецькі та літературні об'єднання, створити спілки літераторів, музикантів, архітекторів з неодмінним партійним осередком у кожній із них. Так з'явилась відома постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року з визначенням єдиного творчого методу радянського мистецтва – соціалістичного реалізму [196, с. 44].

Згідно з постановою ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій» розмаїття літературних та інших мистецьких товариств ліквідовувалося і мали бути створені єдині централізовані об'єднання. Мета цієї постанови полягала у необхідності подолати гальмування художньої творчості, «захованої» у вузьких рамках літературно-художніх організацій, завдяки утворенню спілки радянських письменників та аналогічних спілок в галузях мистецтва [328, с. 146].

Згодом були створені Спілка радянських письменників України (СРПУ, 1934), ядро якої склали члени ВУСПП [241, с. 213] та Спілка радянських художників України (СРХУ). Оргбюро СРХУ працювало з 1932 року, але перший з'їзд відбувся тільки у 1938 р. [300, с. 66 – 69]. 5 травня 1932 року оргбюро ЦК ВКП(б) видало постанову про виконання постанови Політбюро від 23 квітня 1932 р. [321, с. 169], в якій деталізувався процес злиття усіх угруповань та діяльність єдиного об'єднаного органу.

Постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року вимагала творчої перебудови радянських художників [139, с. 5 – 6]. Перед ними ставилося завдання відобразити не голу схему боротьби і будівництва, а показати діалектику життя, труднощів на цьому шляху та їх героїчне подолання, показуючи це все на конкретних прикладах, користуючись при цьому марксистсько-ленінською теорією [138, с. 6 – 9]. Література та мистецтво також мали сприяти роботі комсомолу, утворити збірний тип героя комсомольця, який став би прикладом для всієї робітничої молоді [117, с. 79]. Як наголошував І. Микитенко, таким чином партійне керівництво збиралося боротися проти «лівих» опортуністів, контрреволюційного троцькізму, гнилого лібералізму, а також остаточного знищення капіталістичних елементів в країні [132, с. 15].

Владою було визначено, що єдиний творчий напрям, який дозволить втілити поставлені перед митцями задачі, – це так званий соціалістичний реалізм. Змістовну основу «соцреалізму» становила «міфологія» нової комуністичної ери: прославлення більшовицької революції та соціалістичного будівництва, сакралізація вождів, протиставлення «червоні-білі», міфологема «радянський народ» тощо. Всеохоплююча цензура виключала можливість прояву свободи творчості. Таким чином, нові республіканські спілки перетворилися на величезні установи, що виробляли і пропагували естетизовані ідеологічні стереотипи [301, с. 71]. Держава, у свою чергу, забезпечила шляхи поширення творчої продукції.

Термін «соціалістичний реалізм» та його зміст остаточно були визначені на I з'їзді письменників СРСР, який відбувався із 17 серпня по 1 вересня 1934 року у Москві. Згідно з ухвалою з'їзду, соціалістичний реалізм вимагав від митця правдивого зображення дійсності у поєднанні із завданнями ідейної переробки і виховання соціуму у дусі соціалізму, притримуючись при цьому свободи форм, жанрів та стилів [261, с. 2967 – 2968]. Насправді ж зображення дійсності мало під собою глорифікацію політики влади, видавати бажане за дійсне. Відхилення від цього кваліфікувалось як антирадянська діяльність і агітація.

В УСРР проблема переходу до єдиного художнього методу підсилювалася необхідністю відмовитися від ідей національного відродження 1920-х. Задекларована соцреалізмом нова формула мистецтва — «національного за формою та соціалістичного за змістом», відкидала не тільки намагання залучити українське мистецтво до європейських культурних надбань, а й осмислити зміст та тенденції національного художнього досвіду, що визначав творчі позиції М. Бойчука та багатьох інших провідних вітчизняних митців. Промовисто з цього приводу звучать слова І. Падалки: «Ніхто з нас, вивчаючи свій фах в минулому, не міг передбачати сучасні вимоги щодо мистецтва і, звичайно, не міг намалювати картини бездоганні на сьогодні» [309, с. 272].

Навіть формально обираючи шлях реалістичного мистецтва, не всі художники забезпечували собі відносно спокійне майбутнє. Так А. Петрицький наголошував у своїй автобіографії, що з 1922 по 1932 роки був у полоні «формалізму», проте лише в театральній сфері, адже в живописі він завжди притримувався реалізму [311, с. 173]. Не дивлячись на його членство в СРХУ, ідеологічній та практичній відданості реалізму, велика частина його робіт загинула в пожежах, а твори його все одно піддавались критиці, хоча ще в 1920-х роках про його творчість давалися лише позитивні відгуки. «Не пізнаєте ви в усіх цих /сучасних його/ полотнах бунтаря, що 1917-18 рр. наводив жах на академічні уми...

Веселкові фабри футуристичних етюдів київського періоду і постаті запорожців, зумисне незграбні, примітивні, немов зроблені спеціально для образи почуття «прекрасного»... Художник тоді переживав момент схожий у великій мірі на той, що нині позначився в бойчукістів» [56, арк. 7]. Творчі пошуки митців під впливом нової художньої політики та напрямку – соціалістичного реалізму були згорнуті.

Отже, на початку 1930-х років процес самоорганізації вітчизняних творчих сил і розбудови української національної культури було штучно перервано. Боротьба між об'єднаннями використовувалася владою як причина для їх ліквідації та злиття в єдину організацію. Цей процес у мистецькому житті був складовою державної політики, пов'язаною зі згортанням коренізації та українізації, а також наступом на будь-які свободи в усіх сферах життя.

Численні літературні та художні об'єднання ліквідували відповідно до Постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року Тоталітарний режим здійснював політику уніфікації, централізації і бюрократизації літературно-художнього життя країни. 1932 рік став переломним у житті багатьох митців СРСР. Проголошувалася ліквідація усіх художніх об'єднань та створення замість них відповідних професійних спілок. Художники та скульптори тепер мусили гуртуватися навколо єдиного централізованого органу Оргбюро Спілки художників Радянської України. Окрім уніфікації, постанова визначала провідний художній метод – соціалістичний реалізм, що мав на меті прославлення радянської влади та ідеалізацію суспільно-політичного життя в СРСР.

Створені за ініціативою офіційної влади союзні об'єднання письменників та художників стали єдиною можливою формою згуртування літературно-мистецьких сил України на весь наступний період існування радянської держави. Соціальною базою новоутворених організацій виступала нова інтелігенція радянської формації, яка була практично ізольована від світових культурних процесів. Спілка радянських

письменників України та Спілка радянських художників України являли собою державно-монопольні творчі організації з чіткою партійно-бюрократичною структурою і відповідною документальною фіксацією. Вони існували за територіально-адміністративним і галузевим принципами, об'єднуючи сотні митців різного віку, статі, національності та соціального походження.

Радянським творчим спілкам належала важлива роль у системі ідеологічного керівництва суспільством з боку компартії і держави. Проводячи у суспільну свідомість ідеологічні міфи, спілки виконували соціо-консолідуючу функцію. Професійно-селекційна робота була спрямована не на виховання творчих індивідуальностей, а на відтворення молодोї зміни «служилої» творчої інтелігенції.

Висновки до розділу

У 1920-х – на початку 1930-х років в Українській СРР діяли різні мистецькі об'єднання художників та скульпторів, найбільшими з яких були АХЧУ, АРМУ, ОСМУ та ОММУ. Всі ці об'єднання задекларували, що метою їх діяльності стане створення нового мистецтва, зрозумілого широким масам, що сприятиме побудові нового суспільства трудящих. Значна частина мистецьких об'єднань із готовністю зголошувалася стати дієвою ланкою «культурного фронту», утвореного комуністичною владою.

Обов'язковими елементами діяльності всіх мистецьких організацій, що прагнули інституціалізації, стали установчі документи, затверджені місцевими або центральними органами державної влади. Затверджені владою установчі документи творчих об'єднань містили основні принципи радянської побудови громадських організацій, базованих на колегіальному управлінні. Такі документи мали обов'язкові параграфи в яких викладалася мета створення об'єднання, регулювалися питання прийняття чи виключення членів із його складу, різновиди членства, визначалися основні виконавчі органи та процедурні питання пов'язані з ухваленням рішень, матеріальні підстави існування та функціонування, види діяльності та умови припинення існування організації. Деякі об'єднання задекларували не лише втілення в своїй діяльності ідеологічних настанов більшовизму, а й безпосередній вплив КП(б)У та ЛКСМУ на творчий процес.

Першим об'єднанням художників, яке офіційно було зареєстровано в 1922 році на теренах УСРР, стало Художнє товариство імені К. К. Костанді. Усі члени Товариства долучалися до нього лише за власним бажанням, через спільні інтереси, адже більшість із них були аматорами й не мали фах пов'язаний з образотворчим мистецтвом. Малювання для них було хобі, яке приносило задоволення. Критика у пресі та негативне ставлення до об'єднання влади через непрофесійний

склад та передвижницьке минуле призвели до його ліквідації, проте митці таємно збиралися аж до початку німецько-радянської війни.

Одним із найчисельніших митецьких об'єднань була Асоціація художників Червоної України. Офіційно вона організувалася лише 1926 року, проте ініціативна група утворилася ще в 1923 році. Часто її ототожнювали із Асоціацією художників Радянської Росії, адже вони мали одну платформу – боротьбу за «нове радянське образотворче мистецтво», яке мало пропагувати героїку, життя і побут Червоної Армії, робітників і селянства. Влада була достатньо лояльною до Асоціації у порівнянні з іншими об'єднаннями, що можна пояснити членством у ньому митців старшого покоління, які виступали прибічниками реалістичного мистецтва та охоче відображали нові реалії радянського суспільства. Проте, така ідеологічна відданість партії не врятувала АХЧУ від внутрішніх непорозумінь і розколів. Ф. Кричевський, який не був прихильником такого яскраво вираженого ідеологічного мистецтва, разом із І. Їжакевичем та Г. Світлицьким ініціювали відокремлення і у 1929 році заснували Українське мистецьке об'єднання.

Асоціація революційного мистецтва України створена у 1925 році стала найчисельнішим всеукраїнським об'єднанням художників. АРМУ не сповідувала якогось певного художнього напрямку, навпаки, виступала за вільне змагання, в результаті якого мало витворитися нове мистецтво. Найбільшу групу митців становили «бойчукісти» – однодумці та учні художника-монументаліста М. Бойчука, який у своїй творчості орієнтувався значною мірою на візантійське та традиційне українське мистецтво. «Бойчукізм» мав великий вплив і в Київському художньому інституті, студенти якого також долучалися до АРМУ і виконували із М. Бойчуком спільні завдання. Сам М. Бойчук та його найближчі соратники з кінця 1920-х років зазнавали нищівної критики з боку влади. У 1936 році М. Бойчука, В. Седяра, І. Падалку, С. Налепинську-Бойчук було

заарештовано органами НКВС та згодом розстріляно за участь у «контрреволюційній організації».

У 1927 році внаслідок розколу група художників із АРМУ виокремилась в Об'єднання сучасних митців України. До його складу входили В. Пальмов, О. Богомазов та інші відомі митці. В установчих документах об'єднання було записано, що мистецтво — це ідеологічна надбудова суспільного життя, тому його завданням мало стати формування нової психології широких робітничо-селянських мас. Проте, об'єднання виявилось не достатньо активним та брало участь переважно у виставковій діяльності.

У 1930 році нове покоління художників зі складу АРМУ та ОСМУ утворили Об'єднання молодих митців України. Головною причиною виокремлення вони називали нездатність художників старшого покоління творити нове мистецтво. Це було єдине із найчисельніших мистецьких об'єднань, яке створювалося за ініціативою ЛКСМУ, хоча в подальшому це аж ніяк не врятувало його від цькувань і ліквідації.

З другої половини 1920-х років більшовицька влада розпочала згортання політики коренізації та українізації, яке супроводжувалося посиленням контролю в усіх сферах життя суспільства. Цей процес не оминув і мистецьку сферу. Почався наступ на різноманіття художніх форм та стилів. Зумовлені значною мірою самою більшовицькою партією ідеологічні розбіжності між творчими об'єднаннями були використані як одне з пояснень причин розпуску. У наслідок прийняття постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій» колишніх членів об'єднань було згуртовано в єдиний Оргкомітет СРХУ, а соціалістичний реалізм визначено єдиним можливим художнім напрямком, який мав сприяти більшій ідеологізації образотворчого мистецтва. Після організаційного об'єднання ідеологічно вивірених мистецьких кадрів у одну фахову спільноту, комуністична партія здобула необмежений і ефективний

контроль над художнім середовищем, а саме образотворче мистецтво почало виконувати виключно пропагандистсько-агітаційні функції.

РОЗДІЛ 4

УЧАСТЬ ОБ'ЄДНАНЬ ХУДОЖНИКІВ УСРР У СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ ПРОЦЕСАХ

4.1. Культурно-просвітницька діяльність об'єднань художників УСРР

Радянська влада, впроваджуючи нові суспільно-політичні відносини та цінності, ставила перед митцями завдання – творчими засобами формувати людину нового суспільства. Художники мали відшукати нові форми мистецтва, які якнайкраще сприяли б ідеологічній обробці громадянина СРСР. Відповідно до таких настанов творчі об'єднання, які існували в УСРР, декларували виконання цілої низки завдань, що їх вимагали партія та уряд.

Творчу діяльність об'єднань художників, в якій знайшло відображення суспільно-політичне життя, можна умовно поділити на кілька напрямків: виставкову, теоретико-ідеологічну (проведення лекцій, диспутів, екскурсій, виїзні семінари в індустріальні райони тощо), практично-творчу (виконання розписів, барельєфів для оздоблення санаторіїв, клубів, театрів, адміністративних установ тощо), агітаційну (виготовлення плакатів, продукції ужиткового призначення), видавничу (організація видавництв, видання книг), а також міжнародну (участь у міжнародних виставках, закордонні відрядження, встановлення зв'язків із зарубіжними колегами).

У 1920-х – на початку 1930-х років важливе місце в діяльності мистецьких об'єднань займали організація та проведення виставок, які не лише демонстрували їхні творчі здобутки, але також виконували ідеологічну функцію, залучаючи відвідувачів до нового радянського мистецтва. Організація виставок часто відбувалася відповідно до політичних подій і мала на меті привернути увагу до чергової річниці,

нового свята чи кампанії. Водночас виставкова діяльність була проявом реалізації завдань, які влада ставила перед мистецькими об'єднаннями. Поширеними стали подорожі митців до робітничих районів, організації там виставок, що вважалося «ознакою посилення пролетарської ваги нової української радянської культури» [97, с. 77].

Виставки організовували всі мистецькі об'єднання. Хронологічно перші виставки, на яких представлені результати діяльності, провело Товариство ім. К. К. Костанді. Так, у 1924 році відбулася меморіальна виставка робіт К. Костанді, а згодом у 1926 році подібна Т. Дворникова. Починаючи з 1925 року, члени цього об'єднання влаштовували щорічні «осінні» виставки [196, с. 32]. Всього відбулося п'ять таких виставок.

На «осінніх» виставках (1925 – 1929 роки) Товариства ім. К. К. Костанді експонували свої твори більше 100 художників, переважно мешканців м. Одеса. Також виставлялися експонати мистецьких зібрань з інших міст. Так, на одеських виставках охоче експонував полотна кримський майстер К. Богаєвський, з Коктебеля надсилав поетичні акварелі М. Волошин, із Москви – О. Кальнінг, з Ленінграда – О. Гауш. Експонувались також роботи М. Кузнєцова та П. Нілуса, які в той час вже проживали за кордоном. Рівень мистецьких досягнень товариства визначали твори Д. Крайнева, В. Заузе, П. Волокидіна, К. Ковтурмана, О. Шовкуненка, Є. Буковецького, В. Бальца [196, с. 32]. Експоновані твори, на думку критиків, здебільшого демонстрували відсутність повноцінного відображення сучасності, що часто інкримінувалося товариству напередодні ліквідації [115; с. 188].

Виставкова діяльність інших об'єднань більшою мірою відповідала вимогам влади. У роки непу більшовики відновили у Києві Контрактові ярмарки задля оживлення внутрішнього ринку республіки. У 1925 році АХЧУ взяла участь у влаштуванні образотворчого відділу ярмарки [20, арк. 59], популяризуючи в такий спосіб нове радянське мистецтво. Проводили також виставки філій АХЧУ в Києві (1926 р.), Полтаві (1927,

1928 рр.), Чернігові (1928 р.), Ізюмі (1928 р., 1929 р. – «Мистецтво в кустарній промисловості») [23, арк. 59].

АХЧУ у березні – травні 1926 року, організувала виставку у Києві, в якій взяли участь 40 художників. В експозиції були представлені 177 робіт. Цього ж року відбулася пересувна виставка «По селах, містечках і містах України» [37, арк. 49]. Виставку критикували за недостатні реалістичність і станковість, але наголошували на її важливості, заохочуючи відвідувачів до висловлення власної думки, до якої митці мали прислухатися [37, арк. 46].

Стримуючим фактором у розвитку виставкової роботи виступали фінансові проблеми. Так, наприклад, АХЧУ восени 1926 року проводило виставки в Донбасі, однак через матеріальні проблеми реалізувати заплановані проекти в повному обсязі не вдалося [107, с. 538].

У травні 1927 року відбулася чергова виставка АХЧУ. В пресі зазначалося, що вона була меншою, ніж виставка АРМУ цього ж року, та й за змістом одноманітнішою [82, с. 16]. Експонувалася графіка, скульптура, архітектурні проекти, фотографія, виробниче мистецтво, але переважало малярство. До I Всеукраїнської виставки АХЧУ у Харкові 1927 року був підготовлений каталог, у вступній частині якого Асоціація закликала до співпраці з окремими об'єднаннями та «федеративного» співіснування. Саме на цій виставці, як стверджували учасники АХЧУ, підсумовували загальні результати їх діяльності. На ній було представлено 760 робіт 125 художників. Вона так само, як і виставка АРМУ, була ретроспективною. Демонструвалися переважно твори станкового живопису, серед яких роботи Н. Герасимлюк, Ю. Михайліва, М. Сапожнікова, М. Уварова, скульптури І. Кавалерідзе, Л. Блоха, М. Новосельського. Серед молодих художників було відзначено Г. Світлицького, серед скульпторів – М. Новосельського [184, с. 202]. За 6 тижнів експозицію виставки відвідали близько 12 тис. осіб. Не зважаючи на збитковість заходу, його результати мали вагоме значення. Асоціація отримала замовлення на

оформлення вулиць Харкова до святкування 10-ї річниці Жовтневої революції [330, с. 11], що свідчило про довіру і визнання з боку влади. Цього ж року була організована виставка в Полтаві [278, с. 294 – 296].

Окремі філії мистецьких об'єднань часто організовували виставки на регіональному рівні. Так, у 1927 році відбувались виставки філій АРМУ в Дніпропетровську та Одесі із залученням робіт київських художників-членів Асоціації [176, с. 43 – 44]. Артємівським бюро АРМУ була проведена перша районна виставка самодіяльного мистецтва в Горлівському районі на Донбасі. Експонувалися роботи гуртків ІЗО, роботи аматорів, а також художників-членів АРМУ, які працювали на Донбасі [181, с. 37]. Уманська група АРМУ провела власну виставку за участі відділу графіки та кераміки Київської філії (В. Касіян, С. Налепинська-Бойчук, О. Павленко та інші) [73, с. 77]. Саме з 1927 року почали організовувати виставки, які носили загальний всеукраїнський характер.

У 1927 році відбулася перша виставка АРМУ в Києві, яка тривала з 4 по 25 січня. Проте це була виставка лише київської філії, а не всієї Асоціації, хоча планувалося залучити до неї всіх членів організації та митців, які до неї не належали. Прибуток від виставки АРМУ планувалося передати страйкуючим англійським шахтарям [37, арк. 41]. Виставка носила ретроспективний характер, продемонструвала мистецькі досягнення за два роки діяльності [312, с. 24]. Найпомітніше місце на виставці зайняли роботи художників Е. Шехтмана («Діна» і «Автопортрет»), В. Седяра (портрет О. Павленко), О. Мізіна («Барикади», «Базар», «Вступ Червоної армії»), І. Липківського («Робітник», «Шоста домна», К. Гвоздика («Не доорали» і «Трус»), О. Павленко, М. Плєсківської, Є. Холостенка, С. Томаха, К. Єлеви («Портрет», «Страйк зірвано»), Е. Штейнберга («Засідання Комінтерну»), Г. Хижняка («Портрет Н. Н.»).

З 19 березня по 25 квітня 1927 року проходила виставка АРМУ у Харкові. Це була перша ретроспективна виставка Асоціації, в якій брали участь представники її філій із різних міст. Керівник об'єднання, І. Врона, стверджував, що ця виставка стала першою широкою демонстрацією стану і досягнень післяреволюційного періоду всього українського мистецтва [78, с. 166]. На ній експонувалися роботи видатних художників старшої генерації і талановитих молодих митців, які закінчили художні вузи УСРР. Окрім того, АРМУ, трохи більше ніж за рік свого існування, встигла провести низку диспутів, доповідей. Представники Асоціації друкувалися в періодиці, а також вийшло дві публіцистичні брошури І. Врони та В. Седяра. Саме це, на думку ректора Київського художнього інституту давало йому право високо оцінювати значення виставки. АХЧУ ж як конкурент не розглядалась, адже сприймалась як прототип АХРРу. «Одиниці, які стоять поза АРМУ, навряд чи додадуть в своїх методах і досягненнях щось нового, не репрезентованого на виставці АРМУ», - безапеляційно писав керівник КХІ [78, с. 166].

На I Всеукраїнській виставці АРМУ було репрезентовано близько 130 художників із різних міст УСРР (Києва, Харкова, Одеси, Дніпропетровська, Умані, міст Донбасу), а також кілька представників з-за меж республіки – з Москви, Ленінграду та Парижу. Експозицію було поділено за функціонально-виробничим принципом на наступні сектори: малярство, скульптура, графіка, архітектура, театральні декорації, фотографія, кераміка і текстиль, самодіяльне мистецтво [296, с. 10].

Графіка на виставці у Харкові була представлена В. Касіяном (12 робіт), С. Нелепинською-Бойчук («Фабзаєць», «До світла»), О. Рубаном («Кози», «Свині»), О. Сахновською. У відділі скульптури експонувалися роботи Ж. Діндо (15 скульптур із гіпсу та дерева – «Голова дівчини», «Безпритульний», «Піонери», «Старий єврей», «Фігура життя»), М. Панасюка (великий барельєф – деталь пам'ятника повстання саперів в Києві 1905 р., портрет Седяра), К. Бульдїна (горельєф «Нова пісня» і

барельєф «Жниця»). Важливе місце на виставці займав відділ театрального оформлення, який був презентований роботами В. Меллера (біля 70 проектів костюмів, виконаних із 1919 по 1926 рр. – оформлення театру «Березіль» для вистав «Газ», «Джімі Гігінс», «Золоте Черевко», «Седі»), І. Курочки (ескізи костюмів до п'єс В. Шекспіра). Відділ художньої промисловості складався з двох елементів: тканини (С. Колос – зразки килимів «К. Маркс», «Собака і птах») та кераміки. Молоді митці І. Мілініс, М. Холостенко, Г. Волошинов, В. Заболотний представили свої архітектурні проекти. Із доробку старших архітекторів експонувалися роботи В. Троценка [75, с. 220 – 225]. Загалом, виставка мала велике значення, оскільки на ній вперше широко презентувалися роботи представників АРМУ.

Серед митців старшого покоління, представлених на виставці, були: М. Бурачек – професор КХІ, тонкий і чутливий пейзажист-імпресіоніст, та професор С. Прохоров, роботи якого згодом звинуватять у фальші і невідповідності епосі. Схвальні відгуки отримали майстри О. Сімонов та М. Шаронов, перший – за свої пейзажі, другий – за реалістичні портрети. Подружжя скульпторів – Ж. Діндо та Б. Кратко, очільник скульптурного факультету та майбутній ректор КХІ, були відзначені критиками як такі, що не проявили ніякої визначеності у мистецьких напрямках [78, с. 170].

Схвальну оцінку отримали роботи В. Пальмова та П. Голуб'ятникова, вихідців із Росії. Перший був представником московської художньої школи, а його роботи отримали позитивні відгуки за вдачі формальні рішення й символізм. Другий – лєнінградець, який знаходився під впливом К. Петрова-Водкіна, його звинуватили у «голому формалізмі», який проте в якості етапу творення революційного мистецтва [78, с. 170].

Серед закордонних членів АРМУ на виставці були представлені роботи українських емігрантів, які мешкали у Парижі І. Бабія та

М. Глуценка, а також емігрантів з Москви, які на той час жили в Угорщині – В. Тоота та Г. Кізавальтера.

Найбільш широке представництво на виставці мала група «бойчукістів». Роботи самого М. Бойчука не експонувалися, проте його послідовники блискуче представили цю школу. Виставлялися роботи Т. Бойчука, Е. Шехтмана, В. Седляра, О. Мізіна, І. Липківського, К. Гвоздика, С. Рокицького, К. Бородіної, І. Падалки.

На думку керівника Асоціації, І. Падалка вирізнявся власним способом трактування сюжету, гумористичними підходами, барвами, формами, живим рухом (роботи «Молочниці», «Фотограф на селі» та портрети) [78, с. 171]. Натомість, Е. Шехтман виділявся емоційними, гостро національними єврейськими полотнами («Погромлені», «Мати», «Портрет», «Діна»). Найкращим полотном найстаршого з «бойчукістів» – Василя Седляра – визнали «Портрет Оксани Павленко», який нині виставлений у постійній експозиції Національного художнього музею України. Також позитивно були відзначені роботи К. Гвоздика («Пастухи»), портрети К. Бородіної [78, с. 171].

Безпредметність зображення притаманна дизайнерським ескізам В. Єрмилова. Різноманіттю підходів вирізнялися графічні роботи В. Касіяна, С. Налепинської-Бойчук, О. Рубана, О. Довгаля, М. Котляревської, М. Фрадкіна. Театрально-декораційний відділ репрезентували видатні майстри В. Меллер та О. Хвостенко-Хвостов [283, с. 543 – 544].

Переважно київською молоддю представлені архітектурні проекти, простежувалось спрямування до конструктивно-утилітарного стилю [78, с. 175].

Відділ художньої фотографії став новинкою для художніх виставок, адже фотографія лише стверджувалася як окрема галузь мистецтва на рівні із малярством та графікою. Зразки фотографічної майстерності демонстрував Д. Демуцький [78, с. 174].

На виставці знайшов відображення і новий напрямок – виробниче мистецтво. У цьому відділенні експонувалися в кераміці В. Седляр, О. Павленко, С. Томах та С. Колос у ткацтві. Незначна удільна вага цього сектору показала Асоціації, в якому напрямку потрібно далі рухатись, адже це і була та основна галузь, яку відстоювали члени асоціації [78, с. 173]. Характерною ознакою такого підходу став органічний зв'язок із традиціями українського народного декоративно-прикладного мистецтва, лише піднесеного на рівень тогочасних потреб, а також початок просування його у промислове виробництво, зокрема в кераміку [78, с. 174]. Виставка спонукала організаторів до роздумів щодо необхідності розширення виробничих функцій мистецтв. Хоча виставка, за твердженням критиків, і не репрезентувала повною мірою всі пропаговані ідеї АРМУ, проте загалом дала багатообіцяючий початок новітніх проявів розвитку національного мистецтва [283, с. 543 – 544].

АРМУ виступала за різноманітність форм і течій, головним показником успішності яких визначалася відповідність вимогам часу. За переконанням І. Врони, виставка для того й організовувалась, щоб виявити хиби та визначити перспективні напрямки діяльності [78, с. 169]. «Історичний та діалектичний розгляд виставки АРМУ та її експонатів дає нам цілковиту підставу, не вважаючи це за протиріччя, висловити твердження, що виставка становить явище великого культурно-мистецького значіння для УСРР» [78, с. 167], - впевнено стверджував керівник Асоціації. АРМУ була впливовим об'єднанням, до лав якого входили видатні митці.

Важливою подією у культурному житті УСРР стала Перша Всеукраїнська виставка, на якій були заявлені усі мистецькі об'єднання, вузи, технікуми та художники, які не входили до творчих об'єднань. Перша Всеукраїнська художня виставка планувалася ще весною 1926 року [37, арк. 63], проте її було відкрито 8 листопада 1927 року в Харкові на десяти роковини захоплення влади більшовиками. НКО планувалося, що

виставка окрім мистецької та просвітницької функції, має матеріально допомогти найбільш талановитим художникам [37, арк. 62]. Матеріальні винагороди за кращі твори становили: 1000 карбованців за перше місце та 750 карбованців за друге [79, с. 72]. До відвідування виставки жваво закликала преса: спілчанським функціонерам йшлося про з'ясування реакції глядацької аудиторії, котра мала виявити недоліки й прогалини у творчому доробку митців [162, с. 1 – 2].

Проведення першої Всеукраїнської художньої виставки мала кілька позитивних наслідків. Завдяки їй в одному місці було зібрано митців з усієї УСРР, що давало змогу ознайомитися із українським образотворчим мистецтвом за останні 10 років. До того ж, виставка відвідала низку міст, що також давало змогу ознайомитися з нею якомога більшої кількості громадян. Експонувалися не лише звичні живопис, графіка, скульптура, але й графіка, художнє виробництво, фотографія, кінематограф, демонструючи, як мистецтво ставало частиною повсякденного життя [93, с. 2, 5].

Всеукраїнська художня виставка «10 років Жовтню» була організована відділом мистецтва Народного комісаріату освіти УСРР для популяризації сучасного мистецтва серед широких мас [79]. Адже, на думку радянських ідеологів, прірва, яка існувала на той час між робітничими та мистецькими колами, шкодила як митцям, самим робітникам, так і радянському будівництву загалом. Організатори виставки розраховували, що вона допоможе виявити й вивчити вимоги та смаки мас, реакцію населення на творчість художника-професіонала і сприятиме подальшому розвитку радянського мистецтва в Україні. Під час виставки на місцях організовувалися диспути для митців, студентів, відвідувачів із метою обговорення самої виставки [135] та поширення розуміння сучасного мистецтва [37, арк. 85]. Планувалося видати каталоги-збірники зі статтями з питань мистецтв та репродукції творів з експозиції [36, арк. 5].

За офіційними даними, лише у Києві виставку в період з 5 по 22 лютого 1928 року відвідало 25 тис, з яких 18 тис – екскурсантів. Усього було проведено 207 екскурсій, які більше всього відвідували школярі та студенти, службовці, робітники та червоноармійці [185, с. 5].

Загалом на виставці у 1927 – 1928 роках було представлено живопис – 427 експонатів, графіка – 205, скульптура – 32, архітектура – 28, виробничі мистецтва, театральний відділ – 249, кераміка – 153, мистецько-образотворчі виші – Київський художній інститут (22 роботи), Одеський політехнікум образотворчого мистецтва (98 робіт) [64, с. 3]. Відповідно до каталогу виставлялося 1300 експонатів [64, с. 3]. Секції були поділені за образотворчими техніками та приналежністю до мистецьких об'єднань. На виставці експонувалися твори Асоціації революційного мистецтва України, Асоціації художників Червоної України, товариства імені К. К. Костанді та Об'єднання сучасних митців України.

Фактично в усіх техніках була представлена творчість членів АРМУ. Представлені роботи створені переважно на тему революції, селянського та робітничого побуту [130]. 138 малярських робіт, серед яких твори одного з лідерів українського авангарду О. Богомазова («Пильщики»), М. Бурачека («Пейзажі»), К. Гвоздика («Пастухи»), О. Мізина («Оборона Луганського» та ескізи), В. Седляра («Розстріл», «Портрет»). Показово, що в пізнішому перевиданні каталогу редактори вилучили роботи В. Єрмілова та Е. Шехтмана. У відділі графіки членам АРМУ належало 173 роботи: О. Довгаль («Розділ пайка», «Стайня», «Кравчиха», «Червоногвардійці», «Етюд», «Голова», «Чайня», «По воду», «Гостина», «Ілюстрація», «Камера одиночка»), В. Касіян («У трамваї», «Горе», «Сплячі», «Гуцул», «Гайдамаки», «Робітники на мості» та інші), С. Налепінська-Бойчук («Перед наступом білих», «Голодні діти», «Гармоніст», «Пастушок», «Ілюстрації до Шевченка» та інші), І. Падалка («Несуть товариша», «Яблучко», «Будинок Держпром»). Експонувалися скульптури членів АРМУ Ж. Діндо («Делегатка», «Пастушка», «Наймичка», «Голова»),

Б. Кратка («Складають план», «Портрет матері», «Червоноармієць», «Портрет»), Г. Писаренка («Портрет Миколи Скрипника», «Мати») та інших. Архітектура була представлена роботами М. Гречини (проект дачі художників, павільйон для Київського Зоологічного саду), Є. Холостенка (проект агітпункта, проект кінотеатру та інші), кераміка – О. Павленко. Виставлялися роботи учнів М. Бойчука із малярського факультету – О. Беклемішова (станкова картина «Пральня», К. Бородіна (розпис клубу «Культурна праця робітників-шефів на селі», В. Кисиленко («На металургійному заводі»), І. Липківського (фрагмент «Розпис вокзалу»), Е. Шехтмана («В полоні у бандитів») та інші [64, с. 12 – 40]. В другому виданні каталогу учні маститих художників також нічим особливим не виділялись. З усіх членів АРМУ нагороду отримали лише графіки В. Касіян (2-га премія) та О. Усачов (5-та премія) [64, с. 9].

АХЧУ була представлена 170 малярськими роботами художників переважно на революційну тематику [130]. Серед них М. Жук («Портрет Єфремова», «Портрет жінки», «Декоративне пано», ілюстрації до казки «Три глечики»), І. Їжакевич (ілюстрації до «Катерини» та «Сорочинського ярмарку»), М. Козик («Портрет матері», «Пристань на Дніпрі», «Портрет Т. Шевченка», «Робітниця», «Два світи», «Квіти»), А. Комашка («Перше Травня», «Портрет командувача УВО т. Якіра»), Ю. Михайлів («Натюрморт», «Музика зір», «Відпочинок косаря», «Прометей»), П. Носко («Приказ № 1», «Портрет батька», «Портрет Черняхівської В. О.», «За працею», «Буржуазія тікає», «Незаможники стережуть ворога», 3 олівцевих рисунка «Дитячі роки Т. Шевченка» та інші), Г. Світлицький (етюди), К. Трохименко («Дніпрельстан», «Україна», «Свято 1-го Травня», «Портрет Ярослава Сангіна та інші), Т. Фраєрман («Натюрморт», «На околиці», «Портрет», «Кравець»). У скульптурному відділенні АХЧУ експонувалися роботи В. Клімова («Дівчина», «З циклу – місто», «Юнацтво»). Архітектуру від Асоціації представляв К. Мощенко. Виробничі мистецтва включали у себе вибійку (І. Кисіль) та

металопластику (К. Мощенко) [64, с. 16 – 40]. 1-ою премією нагородили А. Петрицького, 4-ою – Т. Фраєрмана.

ОСМУ на виставці було представлено живописцями: В. Пальмовим («За радянську владу», «Жовтень у касарні», «Будівники», «Дачник» та інші), А. Тараном («Спуск в шахту», «Коксові печі», «Робітниче селище»), Д. Шавикіним («Розправа білих», «Махно», «Металургійне виробництво»), І. Штільманом («Дніпрельстан», краєвиди). Графічний відділ репрезентували Д. Шавикін («Завод Югосталі») та О. Усачов («Великий театр у Москві», «На Дніпрі», «Пейзаж коло Києва» та інші) [64, с. 21 – 31]. Всі роботи загалом відповідали революційній тематиці, зображали робітничий побут, зокрема Донбасу та Дніпропетровщини [130]. За підсумками виставки 3-ю та 5-ту премії отримали відповідно художники І. Іванов та М. Шаронов.

Художнє товариство імені К. К. Костанді на виставці 1927 року презентували живописці П. Волокидін («Портрет в овалі», «Жіночий портрет», «В порту») та Д. Крайнів («Портрет», «Комсомолец») [64, с. 23 – 25].

Планувалося видати серію листівок із репродукціями творів виставки. Кожен художник за надруковану роботу отримував по 50 карбованців за умови випуску до 10 тис примірників [37, арк. 76]. Це був ще один аспект матеріальної підтримки митців-учасників виставки. До списку кольорових репродукцій потрапили роботи: «В українській хустці», «Натюрморт», «Зелений базар» О. Шовкуненка, «В порту» П. Волокідіна, «Дніпрельстан» К. Трохименка, «На варті» О. Кокеля, «Сама собі господиня» М. Козика, «Кравець» Е. Фраєрмана, «Розстріл» В. Седляра, «Задиміла домна» А. Тарана, «Ленін» В. Пальмова, «Домашня хазяйка» О. Довгаля та інші [37, арк. 77]. Між видавництвом «Український робітник», Відділом мистецтв НКО та художниками укладався спеціальний договір про умови використання їхніх творів [41, арк. 32].

Частину експонованих картин планувалося закупити до Київської картинної галереї: «Пильщики» О. Богомазова, «Пастух» К. Гвоздика, «Атака Червонної кінноти» І. Падалки, «Погром» Е. Шехтмана, «Робітниця» М. Козик та інші [116].

Не зважаючи на організаційні вади (підготовка до виставки розпочалась буквально влітку 1927 року, ще й співпала у часі із московською виставкою народів СРСР [111, с. 523]), критики її оцінили позитивно. У пресі наголошувалось, що виставка виявила великі досягнення в галузі образотворчого мистецтва за 10 років [84, с. 127].

За словами сучасників, значення виставки «10 років Жовтня» було величезним з декількох причин. По-перше, виставка показала «незворотній перехід від примітивного українського мистецтва лубка та консервативних форм до мистецьких пошуків нових художніх течій, таких як, наприклад, об'єднання лівих художників України ОСМУ». По-друге, виставка знаменувала «підйом українського мистецтва на загальноєвропейський рівень. На виставці експонувались роботи, які могли стати прикрасою виставки будь-якої європейської держави» [114, с. 52]. Виставку оглядали переважно робітники великих підприємств, червоноармійці, студенти та учні трудових шкіл. Широке коло відвідувачів давало підстави стверджувати про втілення у життя завдання наближення мистецтва до трудящих мас.

Регулярно відбувалися виставки АРМУ й на регіональному рівні. Восени 1927 року в Одесі місцева філія Асоціації влаштувала виставку творів своїх митців. Експонувалися тематичні роботи до захоплення влади більшовиками П. Митковіцера, В. Котляра, М. Павлюка, та інших [189, с. 159].

АРМУ цього ж року брала участь у виставці «Гравюра СРСР за 10 лет», яку влаштував музей мистецтва у Москві. Асоціація була представлена 77 експонатами авторства київських і харківських митців [92, с. 576].

Наприкінці 1927 року АРМУ спільно з Культвідділом ОРПС Артемівська влаштувала ювілейну округову виставку самодіяльного робочого мистецтва в місті Артемівську, на якій було представлено роботи 30 гуртків, художнє оформлення клубів. П'ятьом найбільш здібним митцям надавалася можливість навчатися у художніх вузах зі стипендіями до закінчення навчання. Також відбулися підготовчі виставки в районних містах (наприклад, у Костянтинівці) [190, с. 91 – 92].

У жовтні 1928 року АРМУ відкрила в приміщенні Київського музею Революції виставку гравюри й рисунку. Крім експонатів АРМУ тут були представлені роботи митців інших радянських республік. Графічне мистецтво членів АРМУ репрезентували В. Касіян, І. Падалка, О. Довгаль, С. Налепинська-Бойчук, Г. Пустовійт, О. Рубан, М. Котляревська, О. Павленко, В. Седляр, М. Рокицький, О. Мізин та О. Богомазов [180, с. 234 – 235].

Цього ж року відбулися регіональні виставки ОСМУ в Запорізькій області та АХЧУ в Харківській та Чернігівській областях та Миколаєві. Восени 1928 року Харківська філія АХЧУ організувала Всеукраїнську пересувну виставку, яка мала відвідати українські робітничі міста і селища Донбасу [144, с. 261]. У 1929 р. відбулася низка виставок філіалів АХЧУ (Ізюмського, Миколаївського та Полтавського).

У квітні 1929 року в Харкові в приміщенні Музею українського мистецтва відбулася виставка книжкової графіки. На хвилі українізації тривало співробітництво із художниками Західної України. На виставці були представлені роботи не лише радянських українських графіків (С. Налепинська-Бойчук, О. Сахновська, О. Рубан, І. Падалка, О. Довгаль, В. Єрмілов, В. Касіян, В. Кричевський), але й митців із західно-українських земель (П. Ковжун, О. Кульчицька, Р. Лисовський та П. Холодний) [103, с. 208 – 210].

Київською філією АХЧУ було організовано виставку «Культпохід на Донбас». Функціонувала вона з грудня 1929 по липень 1930 року в 12

містах Донбасу. У виставці взяли участь 67 художників. Експонувалося близько 300 експонатів, які розподілялися по 2 відділах: 1) живопис, скульптура, графіка; 2) «10-річчя визволення гірняцького Донбасу». Перший блок демонстрував мистецькі досягнення художників України, другий – досягнення робітників в господарстві та культурі [96, с. 99]. Було видано ілюстрований каталог. Експонувалися роботи М. Бурачека, П. Волокидіна, М. Жука, А. Кокеля, Г. Комара, А. Комашки, Ю. Михайлова, С. Прохорова, П. Тарнавського, О. Шовкуненка, І. Шульги та інші [345]. Керівники виставки проводили також художньо-літературну роботу: читали лекції, організовували нові образотворчі гуртки, давали художні консультації. Лише за три перші місяці проведення виставки її відвідало понад 50 тис. робітників [96, с. 99].

У квітні 1929 року відкрилася Друга Всеукраїнська художня виставка. Вона експонувалася у Києві, Одесі, Луганську, Горлівці, Донецьку, Маріуполі, Дніпропетровську, Кам'янському, Харкові [37, арк. 148]. Планувалося також привезти виставку до Мінська, проте через брак коштів цей задум не вдався [37, арк. 386]. У ній брали участь 203 художника, експонувалося 735 творів живопису, графіки, скульптури, театрального оформлення, фото-кіномистецтва. Експонувалися твори усіх найбільших мистецьких об'єднань – АРМУ, АХЧУ, ОСМУ та Товариства ім. К. К. Костанді. Вперше були представлені роботи молодих художників ОММУ. У каталозі до виставки діяльність цих об'єднань оцінювалась як позитивна, яка відображала тенденції бурхливого зростання нового мистецтва в Україні [65, с. 4 – 5]. Якщо I Всеукраїнська художня виставка 1927 року була ретроспективою мистецьких здобутків за останні 10 років, то II виставка мала демонструвати його якісне та ідеологічне зростання. Прикметно, що в каталозі зазначалося, що саме ця експозиція доводить, що творчим силам необхідна федерація художніх об'єднань як культурна та політична вимога часу [65, с. 5].

Експонувалися роботи учасників найбільших мистецьких об'єднань. АРМУ була представлена живописцями та графіками О. Богомазовим («Праця пильщиків»), О. Бізюковим («Пильщики, Тирса, «Гармоніка», «Прачки» та ін.), К. Гвоздиком («Картоплю беруть», «Жнива», «Білі» та ін.), П. Голубятниковим («На ставку», «Діти»), М. Козиком «Завком», «В шахті», «Вулиця», «Шахтарка» та ін.), О. Постелем («Демонстрація»), М. Рокицьким («Беруть руду», «Доменщик», «Біля домни»), О. Сиротенком («Шахтарі»), Є. Холостенком («Мітинг», «Гуляють», «Навантажують»), Г. Епштейном («Натюр Морт», «Мати з дитиною»), Е. Шехтманом («На базар», «Переселенці», «Безпритульні»), скульпторами Ж. Діндо («Молочниця»), Б. Кратком («Голова жінки»).

АХЧУ репрезентували художники А. Комашко («Нікітін Г., комсомолец»), Прохоров С. («Редколегія дитбудинку», «Голова селянки», «Хлопець»), О. Саєнко («Екран», «Пано», «Полиця», «Вибійка»), П. Тарнавський («Дахи», «Хата», «Осінь», «Хата на основі»), К. Трохименко («Сніданок на яворах», «Двір», «Весна в старій Україні», «На просторі лани революції», «За віконвічну кривду», «Щоб і сліду не залишилось від ганебного панування двору»), О. Шовкуненко (етюд «У порту»), графіки А. Комашко («Селянин та селянка», «Наркомосвіти Скрипник», «Завод», «Комсомолец», «Читач»). Від ОММУ експонувалися роботи графіка О. Пащенко («Мілітаризм», емблема «Єдність», «Характер дерева»). ОСМУ представляли: І. Іванів («Прогулянка», «Карнавал комсомольців»), В. Пальмов («Перше травня», «Ніч», «Рибалка», «Покритка», «Врожай», «Жінка», «Середняк», «Бандити», «Повстання»), Г. Світлицький («З вікна вагону»). Від Товариства ім. К. К. Костанді експонувалися твори П. Волокидіна («Вітрила», «Портрет Северіна»), В. Сніжкова («Чумаки», «Старий город», «На дачі», «Горіхова алея»), Т. Фраєрмана («В майстерні капелюхів», «Задвірря заводу», «Пастух», «Вулиця») [65, с. 17 – 42].

Виставку відвідало близько 400 тисяч відвідувачів, що було вдвічі більше, ніж на виставці «10 років Жовтня». Проведено 1000 екскурсій [95, с. 98 – 99]. Як зазначалося в одному з тогочасних періодичних видань, Друга Всеукраїнська виставка значно більше і глибше, ніж перша, зібрала і продемонстрували графічне мистецтво і скульптуру, які мають для радянського будівництва особливе значення [163, с. 3].

Наприкінці 1929 – на початку 1930-х років у найбільших містах УСРР проходила Третя Всеукраїнська художня виставка. Вхід на виставку був безкоштовним із метою привабити і долучити широкі верстви трудящих до сучасного українського мистецтва. Проведення виставки всіляко рекламувалося через місцеву пресу, радіо, оголошення в театрах, кінотеатрах, і навіть окремими афішами у цехах підприємств та трамваях [44, арк. 10]. Виставка користувалася популярністю. Так, наприклад, у Костянтинівці Донецької області за 12 днів експонування її відвідало 19308 осіб, із них індивідуальних відвідувачів – 14693. Для порівняння, у столиці виставку відвідали близько 25 тисяч осіб [37, арк. 22]. У Костянтинівці було проведено 36 екскурсій для 4042 осіб, 8 ознайомлювальних виступів на виробництвах для 573 слухача. Завдяки анкетам, які роздавалися усім відвідувачам [37, арк. 2], можна визначити їх соціальне представництво. Так, із загальної кількості 14 130 відвідувачів були робітниками, 2859 – службовцями, 104 – селянами, 98 – червоноармійцями, 294 – учнями та 13 – інших [37, арк. 1]. В Одесі виставку відвідало 23 677 осіб, з яких 6866 – робітників, 5182 – службовців, 11029 – учнів, 104 – червоноармійців, селян – 196 [44, зворот арк. 10]. Не дивлячись на широке коло відвідувачів, були нарікання на нестачу різноманіття художніх напрямків, які власне б дозволили визначити «пролетарське мистецтво» [37, арк. 2]. Загальна кількість відвідувачів становила 297 тис осіб [42, арк. 138].

У 1931 – 1932 роках в Харкові, на Донбасі, у Кривому Розі, Дніпропетровську, Дніпрелістані, Києві та Одесі проводилася Четверта

Всеукраїнська художня виставка. Ще по закінченню попередньої всеукраїнської виставки мистецтвознавець Я. Затенацький закликав мистецькі об'єднання до соцзмагань перед IV Всеукраїнською виставкою, що мало призвести до якісного і кількісного покращення виконання темплану сектору мистецтв НКО [102, с. 30]. Проте, розпуск угруповань лишався питанням часу, тому ніяких заходів для такої ініціативи не було створено. Натомість, в Харкові виставку відвідало 39 тис осіб [42, арк. 138], і це була рекордна кількість для столиці, що свідчило про підняття популярності художніх виставок і використання їх для пропаганди сучасного мистецтва та комуністичної ідеології мистецькими засобами.

На наступний період 1932 – 1933 років планувалося, окрім П'ятої Всеукраїнської художньої виставки, також провести виставки «За соціалістичний побут», та Театральну республіканську, яка висвітлювала б розвиток українського радянського театру за 15 років [43, арк. 14]. Проте, у зв'язку із розпуском художні об'єднання не брали участі у цих заходах.

Загалом, виставки 1920-х – початку 1930-х років мали або ретроспективний характер, або ж демонстрували останні досягнення митців. Не зважаючи на закиди критиків, що діяльність художників представлена переважно картинами, які не пов'язані із оздобленням побуту, проте навіть у такому складі вони репрезентували мистецтво даного періоду і ознайомлювали із ним широкі маси населення.

Мистецькі об'єднання також брали участь у виставках за межами республіки. Так, 7 листопада 1927 року в Москві за сприяння Державної Академії художніх наук було відкрито Ювілейну Виставку Мистецтв Народів СРСР. Виставка мала три відділи: народного мистецтва, образотворчого мистецтва та художньої літератури. У відділі Української СРР брали участь усі найбільші мистецькі організації: АРМУ (290 експонатів у відділах малярства, графіки, скульптури), АХЧУ (20 малярських творів), ОСМУ (33 експонати у відділі малярства та графіки). Серед членів АРМУ експонувалися роботи В. Седляра, К. Єлеви,

М. Бойчука, М. Глуценка, І. Бабія, Г. Хижняка, О. Павленко, О. Мізіна, Е. Шехтмана, Б. Кратка, І. Липківського, К. Бородіної, А. Черкаського, Є. Холостенка, А. Іванової, Ж. Діндо, П. Короля, К. Гвоздика, М. Рокицького, В. Касіяна, С. Налепинської-Бойчук, І. Падалки, О. Рубана, О. Довгаля, М. Фрадкіна, Б. Бланка, І. Шаповала; від АХЧУ – М. Гусаченка, Ю. Михайлова, Ф. Кричевського, К. Трохименка, М. Козика; ОСМУ – П. Голуб'ятникова, В. Пальмова, А. Тарана, І. Жданко, Л. Крамаренка [74, с. 159].

За свідченням тогочасної преси, українські експонати мали шалений успіх, головним чином серед спеціалістів. Заговорили про високий рівень українського мистецтва, про його оригінальність. Найбільшу популярність мав М. Бойчук зі своєю школою. Завдяки їм збільшилося й значення Київського художнього інституту в очах московських фахівців. Про «бойчукістів» заговорили і з'явився попит на репродукції їх творів [69, с. 213].

За результатами виставки було придбано до Музею Революції в Москві роботи графіків-членів АРМУ: В. Касіяна («Робітники», «Погром», «Під Перекопом», «Ілюстрація до Стефаніка», «Голод», «Гайдамаки», «Жебраки»), С. Налепинської-Бойчук («Перед наступом білих»), О. Сахновської («Радіо») та інших. До Третяковської галереї планувалось закупити роботи Михайла Бойчука [100, с. 160]. Факт придбання московськими музеями робіт українських митців зі складу АРМУ свідчив про продуктивність їхньої промоційної діяльності, яка в цілому йшла у річищі схваленого владою курсу на «просування мистецтва в маси».

У 1928 році митці харківських, київських та одеських філій АХЧУ та АРМУ представили понад 600 своїх робіт на виставці в Голландії. В тогочасній українській пресі відзначалося, що українське малярство у всій експозиції відділу СРСР якісно і кількісно було презентовано набагато повніше, ніж мистецтво інших радянських республік [173, с. 165].

У 1929 році АРМУ взяла участь у виставці графіки, організованій Державним музеєм Вірменії у Єревані. Було експоновано близько 200 робіт членів Асоціації [67, с. 214].

За рахунок закордонних зв'язків митці не лише обмінювались досвідом і досягненнями із зарубіжними колегами, але й в якості ідеологічної складової зовнішньополітичної пропаганди демонстрували рівень радянської культури на міжнародній арені.

Окрім виставок, діяльність мистецьких об'єднань включала теоретично-ідеологічну роботу, проводилися лекції, диспути, екскурсії, виїзні семінари в індустріальні райони, які демонстрували поєднання творчої та ідеологічної складової.

Так, 3 березня 1926 року відбувся диспут, влаштований АРМУ, на тему «Шляхи революційного мистецтва». Були зачитані дві доповіді членів Центрального Бюро АРМУ Івана Врони та Василя Седляра. Доповідь І. Врони на тему «АРМУ й завдання радянської мистецької культури» складалась із тез: загальна мета АРМУ і об'єднання мистецьких сил. У виступі В. Седляра «АРМУ і АХРР» детально висвітлювалася різниця в підходах до мистецтва художників з АХРР і АРМУ [90, с. 211]. У 1927 році члени АРМУ брали участь в диспутах: «АХРР в Харкові», «АХРР в Художньому технікумі в Харкові», «АХРР в Художньому технікумі в Києві», «Виставка АХЧУ в Києві»; виступали із доповідями про закордонне мистецтво: В. Седляра в Києві, в Одесі, у Харкові, у клубі РОБМИС у Києві та на виставці самоуків, про українських митців в Празі. За два роки існування Асоціація встановила контакти із різними мистецькими організаціями й об'єднаннями: в УСРР із «Березіль», «Забой» (Донбас), «Плужанин» і «Плуг», ВУСПП. Таким чином, члени АРМУ обумовлювали теоретичні та практичні позиції об'єднання, пов'язуючи їх із виконанням завдання влади.

Ще одним проявом практичної діяльності у АРМУ мало бути створення експериментального лялькового театру під егідою Асоціації,

проте, через загострення внутрішніх непорозумінь цей задум не вдалося втілити в життя [18, арк. 23].

АХЧУ провадила роботу щодо організації в Києві студії соціального живопису. З одержанням дозволу окружної політосвіти організовувалась робота «Бюро допомоги художникам», завдання якого полягало в безкоштовній допомозі художникам-аматорам, які з різних причин не могли вступити до художньої школи [70, с. 287].

Залучення робітників до творення нового образотворчого мистецтва проголошувалося одним із важливих завдань АРМУ. Так, за ініціативою Асоціації організовувалися об'єднання «Образотворчі Забої» за аналогією із літературними робітничими угрупованнями Донбасу [182, с. 104].

На початку 1930-х років мистецькі угруповання закликали до відвідувань виробництва для того, щоб художники краще зрозуміли умови праці робітників. В такий спосіб митці мали через малюнки, плакати, гасла допомагати робітникам виконувати промфінплан та «п'ятирічку за чотири роки» [108]. На практиці нічого подібного не відбувалося, однак мистецькі асоціації продовжувало активно відвідувати із різними програмами робітничі райони УСРР.

Окрім просвітницької діяльності із робітниками, з січня 1928 року АХЧУ, наприклад, організувала у Харкові мистецьку студію для художників, в якій незалежно від мистецького напрямку та приналежності до тої чи іншої асоціації змогли працювати всі бажаючі. У студії, поруч із практичною мистецькою роботою, проводилися відкриті лекції з теорії та історії мистецтва. Відвідувати заняття могли як дорослі, так і діти [134, с. 28]. Така теоретична та практична робота із населенням, на думку мистецьких функціонерів, мала сприяти ознайомленню сучасників із новим мистецтвом та залучати до його створення.

Мистецькі об'єднання піклувалися не лише про просвітницьку роботу, але й намагалися реагувати на запити суспільства. Художники уважно відстежували кон'юнктуру ринку. Поряд із виробництвом муляжів

і діапозитивів, більш широкого застосування набувало інтер'єрне оздоблення. Увага митців була прикута до виконання продукції для реальних об'єктів: оздоблення клубів, сільбудів, робітничих жител. Для таких цілей, виконували різноманітні вироби. Так, улітку 1926 року члени АРМУ працювали у виробничій майстерні у істі. Артемівську, де обслуговували потреби робітничих клубів міста та району (шахти, копальні та інше) [179, с. 26]. Прикладом виконання такого ужиткового замовлення може бути оформлення Палацу культури в Одесі.

Маючи великий авторитет серед студентів і викладачів КХІ, М. Бойчук охоче брався за виконання монументальних розписів як у Києві, так і в інших містах УСРР [307, с. 152]. Так, наприкінці листопада 1928 року М. Бойчук разом зі своїми учнями закінчили художні роботи у Всеукраїнському селянському санаторії ім. ВУЦВК у Хаджибейському лимані. Не лише в межах УСРР, але й у масштабі усього СРСР, це була одна з найбільших робіт художнього оформлення будинків громадського призначення [83, с. 32]. Ідея розписів полягала у відображенні нового місця і ролі селянина в житті суспільства, зв'язок селянства із пролетаріатом, що повністю відповідало партійних настановам. Зважаючи на попередні звинувачення критики, М. Бойчук змушений був поступитися учнівській молоді, зробивши крок у бік «революційно-пролетарської динамічності» у вирішенні форми та простору. Суспільно важлива функція архітектури обумовлювала стилістику розписів, звернених до головного глядача – селянина. Тематичний цикл зображень будувався на співставленні давнього минулого – кріпацтва, війни, революції, яким протиставлялися зображення змін на краще, що відбулися на селі за радянської влади. У межах бачення М. Бойчука зберігся єдиний принцип композиційно-ритмічної побудови і колориту, а також певною мірою – площинність стін, статика та умовність форми.

Робота тривала майже півроку, в ній брало участь 12 художників і 6 скульпторів. Так, О. Мізин виконав фрески «Індустріалізація сільського

господарства», «Кооперація» та спільна робота з М. Рокицьким фреску «Наука», М. Рокицький (фрески «Заходи радвлadı» та «Селянський санаторій»), Е. Шехтман (фрески «Пани на селі в минулому та їх життя», «Страхіття імперіалістичної війни та життя трудящих»), К. Гвоздик (фрески «Револуція на селі» та «Розподіл панської землі»), М. Бойчук (пано «Селянська родина» й «Робітнича родина»), О. Бізюков, А. Іванова, М. Юнак (портрети І. Франка і Т. Шевченка), В. Кисіленко (портрети К. Маркса і В. Леніна), М. Павлюк, Є. Холостенко, Г. Довженко, скульптори та архітектори Б. Кратко, А. Писаренко, Ж. Діндо, К. Бульдін, М. Василевич, О. Білоскурський [183, с. 74 – 83]. Кожен з авторів робив свою композицію і переносив її на картон самостійно, готові картони прибивалися на стіну й потім ставали предметом колективного обговорення. Без коректив М. Бойчука ескізи не вважалися закінченими. Надаючи особливого значення цим розписам, він повторював, що вони є його звітом перед нащадками [255, с. 55]. М. Бойчук спільно з А. Івановою працювали над втіленням образів селянина і селянки. У завершеній фресці художниця відмовилася від ефектного ракурсу й узагальнила складки одягу жниці заради цілісності композиції з чоловічою фігурою, яку зобразив М. Бойчук [279, с. 108].

Класична простота живопису, висока пластична культура, майстерність, поставили ансамбль Селянського санаторію в ряд найвизначніших творів монументального мистецтва епохи. Написані по тиньку фрески – тепло-золотаві, в обрамленні чудових орнаментів, справляли на глядачів сильне враження. Художники називали їх дивом ХХ століття, а селяни, відчуваючи себе в атмосфері близьких і зрозумілих образів говорили: «Гарно, як у церкві» [255, с. 55]. Подібного новітнього цілісного ансамблю не було на той час ні в Росії, ні в Європі.

Виконанням фресок Селянського санаторію для М. Бойчука закінчився складний, суперечливий, але й успішний період цілеспрямованого творення мистецтва національного стилю. В умовах

здійснення примусової колективізації і ліквідації найбільш заможних і працюючих селян як класу. М. Бойчук і його мистецькі твори, присвячені селянству, потрапили до категорії ідеологічно «ворожих» [255, с. 55]. Загалом, розписи Селянського санаторію стали наймасштабнішим виконанням художниками завдань влади, проте, не дивлячись на захоплене сприйняття цієї роботи публікою, її було знищено [257, с. 24 – 25].

У 1930 році «бойчукісти» виконали монументальні розписи в КХІ, які згодом були затицьковані на хвилі боротьби із М. Бойчуком, і виявлені лише під час «перебудови» [306, с. 149 – 150]. На початку 2017 року в ЗМІ з'явилося повідомлення, що в Одесі у Палаці студентів (приміщенні колишнього Селянського банку) виявлено розпис, виконаний у 1928 році М. Бойчуком та А. Івановою. На жаль, інші розписи до наших днів не збереглися. Фреску в приміщенні Палацу знайшли випадково під товстим шаром фарби, який почав руйнуватися внаслідок погодних умов [349]. Колишня будівля Селянського банку, збудована Ю. Дмитренком, наразі є пам'яткою архітектури та перебуває у власності обласної ради.

У виробничій сфері найактивнішою була АХЧУ. Реалізуючи партійно-державну політику, вона виконувала соціальні замовлення, які мали суто виробничий характер. Митці цього угруповання розробили декорації для десяти палаців культури Спілки гірників у Донбасі (1927 р.). Наближення до потреб реального життя знайшло втілення у виготовленні призів Головміліції та ювілейних міліцейських емблем, портсигарів зі знаком ТСОАВІАХІМ («Товариство сприяння обороні, авіації та хімічному будівництву»). Хоча самі виконавці вважали роботи такими, що не мали прямого стосунку до основних задач АХЧУ в мистецтві [25, арк. 54 – 60]. З іншого боку, практичний характер застосування мистецтва був одним із пріоритетів у творенні нової культури, легітимізуючи творчі пошуки митців.

АХЧУ також організовувала виробництво художніх матеріалів – олії, гуаші, темпер для власних потреб. Проте підприємство не спромоглося на випуск великих партій товару через брак якісних пігментів.

У 1929 році за рішенням Центральної Президії АХЧУ, було утворено Всеукраїнське Художнє Видавництво АХЧУ для реалізації одного із завдань «засобами художнього впливу, своїми виданнями бути агітатором, пропагандистом завдань великого соціалістичного будівництва з одного боку, наближення досягнень української образотворчої культури до широких кіл робітництва, висвітлюючи в своїх творах величезну напруженість класової боротьби, агітуючи за новий побут, практично виконуючи гасло культурної революції, допомагаючи в цьому своїми виданнями» [63, арк. 54]. Саме ця організація займалася виданням пропагандистських плакатів, дитячих книжок-картинок, серії листівок, методичної літератури для художнього оформлення клубів, міст та сіл, альбомів картин [63, арк. 10, 12, 189]. Таким чином, безпосередньо пов'язувалося образотворче мистецтво із життям і побутом.

Видавничою діяльністю мистецтвознавчого характеру займалася й АРМУ. За ініціативою Асоціації були надруковані брошури І. Врони «Мистецтво революції й АРМУ (35 стр., тираж 1000 примірників), В. Седляра АХРР та АРМУ (32 стр., тираж 1000 примірників), каталоги виставок Київської, Одеської, Уманської філій, Всеукраїнської виставки (ілюстрований 112 стр., тираж 2200 прим), архітектурного та скульптурного проспектів. Члени АРМУ надрукували близько 90 статей і заміток у газетах і журналах УСРР [18, арк. 60]. На відміну від АХЧУ, видавнича робота АРМУ мала переважно теоретичний, а не прикладний характер.

Після встановлення дипломатичних відносин із країнами Західної Європи за ініціативою А. Луначарського надавалися відрядження творчим працівникам – «для вдосконалення за фахом і зміцнення мистецьких

зв'язків з іншими державами» [195, с. 288]. Це була не лише можливість перейняти досвід, але й показати власні напрацювання й здобутки.

На початку 1927 року члени АРМУ М. Бойчук, А. Таран та В. Седляр виїжджали за кордон у відрядження для переймання зарубіжного досвіду [28, арк. 295]. Під час поїздки вони відвідали низку міст Німеччини, Італії, Чехословаччини, Польщі та Австрії. Оглянули музеї і художні виставки Парижа, керамічні заводи, налагодили контакт із французькими мистецькими колами [151, с. 29]. Окрім того, за цей же рік АРМУ встановила зв'язки в СРСР із ОСА (Об'єднання сучасних архітекторів, заснованим членами ЛЕФу) й редакцією журналу «СА» («Современная архитектура»), «Аснова», ВХУТЕМАС, музеями Москви, мистецькими організаціями Німеччини та Франції [24, арк. 60 – 63].

Отже, культурно-просвітницька діяльність українських мистецьких об'єднань була досить різноплановою. Вона включала у себе виставкову, теоретично-ідеологічну (проведення лекцій, диспутів, екскурсій, виїзні семінари в окремих регіонах), практично-творчу (виконання розписів, барельєфів для оздоблення санаторіїв, клубів, театрів, адміністративних установ тощо), агітаційну (виготовлення плакатів, продукції ужиткового призначення), видавничу (організація видавництв, видання книг) та міжнародна співпраця (участь у виставках, встановлення зв'язків із зарубіжними колегами). Наймасштабнішою була виставкова діяльність, яка включала у себе виставки як окремих об'єднань та їх філій, так і всеукраїнські, а також участь українських художників у всесоюзних та зарубіжних виставках. Об'єднання художників, втілюючи партійно-державну політику, проводили активну ідеологічну та агітаційно-пропагандистську роботу під час читання лекцій, проведення екскурсій виставками тощо. Безпосередньо зв'язок мистецтва із вирішенням питань повсякденного життя втілювався членами АХЧУ та АРМУ. АХЧУ мала своє видавництво, в якому видавалася художня та мистецтвознавча література. Важливим напрямком діяльності митців стали поїздки в

індустріальні райони для поширення мистецтва серед робітництва, роз'яснення завдань нової пролетарської культури. Об'єднання та їхній керівний склад добре розуміли, що їх активність в ідеологічній та пропагандистській роботі є запорукою підтримки з боку комуністичної партії та органів радянської влади, відкриває перед ними ширші можливості для творчої самореалізації. Більшість членів об'єднань вірили в те, що засвідчення власної лояльності шляхом відображення «гостро актуальних тем» гарантує їм сприяння і підтримку в конкурентній боротьбі художніх течій.

4.2. Відображення комуністичної ідеології та пропаганди у творчості художників

У радянській державі образотворче мистецтво мало виконувати ідеологічну функцію та сприяти пропагуванню радянського способу життя. Від художників вимагалася чітка громадянська позиція, активна участь у суспільному житті, відстоювання та збереження «здобутків революції», боротьба з ворогами, посилена робота над економічним зростанням республіки, вшанування пам'яті більшовицьких революціонерів, трактування історичного минулого через призму більшовицької ідеології та інше. Суспільно-політичні процеси, які відбувалися в країні, безпосередньо впливали на творчість митців, формували тематику робіт, вимагали пошуків форми втілення партійно-державної політики в галузі культури. В образотворчому мистецтві 1920-х років можна виділити три основні тематичні групи – втілення в роботах історії революції та встановлення більшовицької влади, представлення історичного минулого українського народу через призму класової боротьби, зображення повсякденного життя радянського суспільства.

Однією із важливих тем у образотворчому мистецтві 1920-х – початку 1930-х років була історична, яка висвітлювалася художниками у контексті соціального протистояння. Перш за все її пов'язували із Хмельниччиною, селянськими повстаннями, революційними подіями 1905 – 1907 років, діячами української культури попередніх століть, і в першу чергу – Т. Шевченком, якого більшовицька ідеологія охрестила революціонером та зробила активним борцем за права трудящих.

У кожному об'єднанні художників історичній тематиці приділялася значна увага. Так, серед членів АРМУ наймасштабнішу роботу з історичної тематики виконували «бойчукісти». Історія в розписах Селянського санаторію ім. ВУЦВК, знайшла втілення в темі минулого українського селянства. На фресці Е. Шехтмана (*додаток II*), спокійна

ідилічна картина виїзду панської родини, контрастувала зі сценою знущання поміщика над селянином, вміщеною в нижньому кутку композиції. У фресці К. Гвоздика (*додаток І*) зображено повсталих селян та робітників, які штурмують панський маєток. Художниця О. Юнак виконала портрети українських поетів Т. Шевченка та І. Франка [223, с. 116].

В одеському Будинку преси «бойчукіст» М. Павлюк виконав велике монументальне панно, присвячене трагічному минулому України під гнітом самодержавства (*додаток ІІ*) [223, с. 117].

У приміщенні Всеукраїнської Академії Наук монументальні портрети К. Маркса, Т. Шевченка, І. Франка та інші виконав Ф. Кричевський. В основу декоративного оформлення приміщень історичної секції ВУАН було покладено українські народні орнаменти, знавцем яких був В. Кричевський. Вони обрамляли декоративні панно на фольклорні та історичні теми «Мамай», «Бранці в турецькій неволі» тощо, які виконав із чистої і пофарбованої соломи художник О. Саєнко [223, с. 113].

Історична тематика широко представлена у творчості Ф. Кричевського. У 1931 році він створив велику картину «Довбуш». Тема селянського повстання на Прикарпатті під проводом легендарного Олекси Довбуша захопила художника, він багато працював над нею, старанно вивчав життя і побут гуцулів. Про це свідчить велика кількість майстерних малюнків олівцем. До відтворення народного побуту звернувся художник у картині «Свати» (1928), зобразивши обряд сватання в українському селі [222, с. 128].

Впродовж 1929 – 1933 років М. Самокиш написав ряд картин на теми з історії Визвольної війни українського народу XVII ст. На картині «В'їзд Богдана Хмельницького в Київ» художник зображує гетьмана верхи на коні, який після перемоги над військом польської шляхти урочисто в'їжджає через Золоті ворота в Київ [287, с. 181]. Схожою за

тематикою було полотно художника «Бій Івана Богуна з польським магнатом Чарнецьким» (1932).

Зображення минулого українського народу займало важливе місце і в творчості І. Їжакевича. Його картини відзначалися великою соціальною загостреністю й емоційністю («Бунт селян у селі Веселому», «Уманська різня», «Привели до пана», усі 1926 – 1928 років, та інші) роки. У роботі «Продаж кріпаків» («Поміщик міняє кріпаків на собак»), подвійна назва якої говорить сама за себе, художник зобразив жорстоке ставлення панів до своїх кріпаків.

Прославився своєю графікою В. Заузе, член Товариства ім. К. К. Костанді, який до 20-річчя революції 1905 – 1907 років створив літографію «Барикади 1905 року» [251, с. 130, 132].

Звісно, що всі ці твори зображали не просто історичні події українського народу, але вони мали й ідеологічне спрямування. Так звана «класова боротьба» в минулі часи опосередковано обґрунтовувала право більшовиків на владу в теперішньому.

До теми історичного минулого в образотворчому мистецтві також відноститься зображення постаті Т. Шевченка та звернення до його творчості. З 1920-х років «Шевченкіана» поряд із революційною тематикою посідала одне з провідних місць в ієрархії офіційних тем в українському мистецтві. Більшовицька влада зарахувала Т. Шевченка до офіційного радянського пантеону «прогресивних діячів». Його ім'я було зазначене в проекті плану монументальної пропаганди в переліку осіб, яким республіка планувала встановити пам'ятники. Формувався образ поета як борця за соціальне визволення, передвісника перемоги пролетарської революції.

Головний теоретик радянського комунізму В. Ленін ще у 1914 році, розглядаючи постать Т. Шевченка через призму національного та соціального питань. Він зазначав, що російські царські урядовці своєю політикою самі підштовхують українців імперії до ідеї відокремлення

українських земель від Росії саме через заборону вшановувати поета [125, с. 67]. Саме теза про загострення міжкласових суперечностей та зростання революційного руху лягла в основу головної ідеологічної лінії більшовиків щодо формування та використання образу українського поета та художника [305, с. 140].

Народний комісар освіти РСФРР А. Луначарський розмірковуючи над питаннями створення нової літератури, значну увагу приділяв і шевченкознавству. У його інтерпретації український поет був одним із діячів слов'янської літератури, яка стала підґрунтям для створення нової соціалістичної культури [129, с. 414]. У свою чергу, нарком освіти УСРР (1927 – 1933) М. Скрипник, активний провідник українізації, зазначав, що постать Т. Шевченка та її вивчення символізують соціально-політичну й історичну вагу справи наукового марксистсько-ленінського дослідження класичної літератури [166, с. 45]. Тараса Григоровича М. Скрипник подавав як чи не єдиного українського представника в галузі образотворчого мистецтва робітничого походження, протиставляючи йому Іллю. Рєпіна, який, не дивлячись на тематику його картин, через своє соціальне походження не сприймався більшовиками [167, с. 186].

У періодичній пресі 1920-х років Т. Шевченко подавався найпершим революціонером з народу, інтелігентним і освіченим, хоча й був простим селянином за походженням, пристрасним борцем за соціальне визволення пригноблених трудящих мас [159, с. 3]. Поетові присвячували величезну кількість художніх творів (живописних картин, скульптур, графічних зображень, кінофільмів), більшість з яких мала апологетичний або ілюстративний характер, вибудовуючи «через Шевченка» радянський канон національного бачення [316, с. 79]. Г. Грабович підкреслює: «...найрішучий наступ проти Шевченка розпочався, коли він став об'єктом офіційного святкування – не просто культу, а культу, твореного тією системою, тією державою, яка стояла проти всього, що він представляв» [233, с. 129]. І саме через ідеологічно

затверджене образно-тематичне прочитання біографії Т. Шевченка (найпоширенішими сюжетами були «Тарас-пастух», «У засланні», «Шевченко в гостях у російських письменників» інші) й образів його творів у суспільній свідомості формувався «статус України» та ідея підрядності, «молодшого брата», що вимагає постійної опіки, яка відводилася Україні в СРСР.

До зображення Т. Шевченка та ілюстрування його творчості вдавалися представники різних мистецьких об'єднань, серед яких і члени АРМУ – С. Налепинська-Бойчук (*додаток К*), В. Седляр (*додаток Л*), В. Касіян, Б. Кратко, АХЧУ – М. Козик, П. Носко, І. Їжакевич та інші.

Тема революції та громадянської війни у 1920-х роках ставала все популярнішою, адже вона глорифікувала подвиги більшовиків, їх героїзм, не лишаючи таким чином питань і сумнівів з приводу «історичної закономірності» та захоплення більшовиками влади.

«Бойчукісти» як представники АРМУ, ставлячи собі за мету максимально наблизитися до ужиткового мистецтва, зверталися до актуальних революційних тем. Так, під час робіт у Селянському санаторії ім. ВУЦВК «бойчукіст» В. Кисленко виконав два монументальних портрети — Карла Маркса, В. І. Леніна. На картині «Розстріл» (1927) В. Седляр зобразив жорстокість білогвардійців. На композиції І. Падалки «1919 рік» (1931, *додаток М*) було зображено натовп людей біля жертви так званого «куркульського бандитизму». О. Мизін присвятив навіть дипломну роботу темі революції, створивши полотно «Оборона Луганська» (1927) [222, с. 132]. М. Єлева «Січневе повстання залізничників» [177, с. 3].

Серед графіків, членів АРМУ до революційної теми звертався В. Касіян («Повстання Арсенальців у Києві», «Герой Перекопу», «Перекоп») [222, с. 130, 132].

На I Всеукраїнській виставці (1927 р.) члени АРМУ представили наступні роботи на революційну тему: «Розстріл» В. Седляра,

«Червоногвардійці» О. Довгаля, «Перед наступом білих» С. Налепинської-Бойчук, «Червоноармієць» Б. Кратка та інші [64, с. 12 – 40]. На II Всеукраїнській виставці К. Гвоздик виставив свій твір «Білі» [65, с. 17 – 42].

Активніше до теми революції звертались художники з АХЧУ. До її складу входили митці старшого покоління, реалісти, які часто зображали батальні сцени.

Так, основоположник радянського батального живопису М. Самокиш прославився полотнами, що відображали дії червоної кінноти в боях із військами білих у Криму («Атака будьоннівської кавалерії» (1923), «Напад на білих» (1927, *додаток Н*) [222, с. 129]. У таких творах, як «Розвідка», «Захоплення врангелівських танків у Північній Таврії», «Щорс у бою під Черніговом», «Радянська кавалерія під Перекопом», «Напад на обоз врангелівців», «Бій за прапор. Атака», художник зображав військові дії більшовиків у 1919 – 1920 роках [287, с. 181]. М. Самокиш, співпрацюючи з НКО, уклав навіть спеціальну угоду, яка визначала перелік сучасних та історичних тем, з яких митець мав написати картини, зокрема «Кулеметна тачанка», «Панцерник та кіннота на маневрах», «Епізод з часів боротьби Червоної Армії з Махновцями», «Епізод з військової біографії т. Котовського», «Гайдамаччина», «Хмельниччина» [42, арк. 181], частину з яких він виконав.

До революційної тематики звернувся у своїй картині «На варті» (або «Вартовий революції») О. Кокель (1927), на якій зобразив літнього червоногвардійця біля дверей революційного комітету.

Серед митців старшого покоління революційні події відтворював Г. Світлицький на картині «Перехід богунців через Дніпро». Полотно було написане у 1928 році на замовлення Київського музею революції [287, с. 182].

Портрети більшовицьких революціонерів виконали члени АХЧУ Жалко-Титаренко (портрет Г. Петровського), Комашко (портрет Якіра).

Серед молодих митців І. Бойченко присвятив свою роботу жовтневому перевороту («10 років Жовтня») [131, с. 5].

Художник старшого покоління В. Кричевський у 1931 році на замовлення Українфільму виконав рекламний плакат для фільму «Розгром» за романом О. Фадєєва. Митець відповідально підійшов до виконання завдання, передивився стрічку і зобразив кадри із фільму. Українфільм прийняв цю роботу, проте Київський Міськліт заявив, що вона є контрреволюційною. Підставою для критики став вираз обличчя та брови одного із більшовиків-партизанів намальовані так, як їх малюють закордонні художники [42, арк. 171].

Натомість, боротьбу із «контрреволюцією» зобразив на своїх картинах «Трипільська трагедія» та «Окупанти на Україні» (1932 р.) І. Шульга.

На І Всеукраїнській виставці революційну тематику АХЧУ представили роботи: А. Комашка («Портрет командувача УВО т. Якіра») [57, с. 18], на II же відзначився художник старшого покоління К. Трохименко («На просторі лани революції», «За віконвічну кривду») [64, с. 20].

Серед членів ОСМУ кілька творів, присвячених подіям революції, належать В. Пальмову. Картина художника «За владу Рад!», створена в 1927 році, на якій зображено загиблого в боротьбі за владу більшовицькому робітника. На картині «Червоний прапор» (1927) художник подав образ В. Леніна як вождя комуністичного руху.

Революційна тематика у творчості митців 1920-х років займала одне з провідних місць, адже відповідала більшовицькій ідеології та завданням сформувати незворотність приходу до влади і приходу комунізму.

Популярною серед художників стала тема повсякденного життя за нового політичного ладу. Зображення сучасності в гіперболізованому ідеальному вигляді знаходили відображення в монументальних розписах будівель, картинах, графічних зображеннях. Митці 1920-х років

зверталися до неї в монументальному та станковому живописі, графіці та скульптурі.

Тема зображення трансформацій, які відбувалися в житті українського села ставали однією з обов'язкових у творчості художників з усіх об'єднань. Однак, українське село знайшло найбільше відображення у творчості членів АРМУ і «бойчуків» зокрема, адже селянство як основний компонент традиційної культури мав для них наріжне значення. Так, до відтворення образу нового українського села втілене у роботах «Портрет селянина» І. Липківський (темпера, 1927), «Селяни» та «Куткові збори» В. Коровчинського, «Відпочинок» (1927) О. Сиротенка, «Рибальський колгосп» (1932) І. Шульги [222, с. 141].

Серед фресок Селянського санаторію частина також виконувалася на відповідну тему. Так, колективна фреска, у виконанні якої брали участь М. Рокицький, О. Мизін, К. Гвоздик, Е. Шехтман, мала назву «Свято врожаю» (додаток О). На фресці, над якою працювали А. Іванова та М. Бойчук (додаток П), зображені селянин з газетою, молода жінка з серпом, хлопчик з книжкою – ідеалістичні образи мешканців українського села. М. Рокицький та О. Мизін, присвятили свою фреску картині українського села перших років колективізації [223, с. 116].

Пропагандистський характер мала картина «Радіо на селі» К. Гвоздика (1929), яка відтворює переживання людей – старих і молодих, – що вперше почули голос гучномовця. Життя села в нових умовах привертало творчу увагу й І. Падалки («У колгоспному садку», «Збирають баклажани», «Сіножать», «Молочниці», «Фотограф») [222, с. 143].

Над зображенням життя села багато працювала представниця школи М. Бойчука О. Павленко. У 1920 – 1930-х роках це була провідна тема її творчості. Художницю найбільш цікавили нові явища, що виникли на селі із встановленням влади більшовиків («Збори делегаток», «Обговорення плану 2-ї п'ятирічки», 1932, та інші). У центрі її уваги – сільська жінка,

жінка-громадянка, яка активно прилучається до нового суспільного життя («Делегатка», «Комсомолка» тощо). До цієї ж теми звертались член АРМУ М. Шаронов («Голова робітниці») та АХЧУ М. Козик («Шахтарка»).

Змінене зусиллями нової влади навколишнє середовище з'являється у творчості члена АХЧУ Г. Світлицького у 1930-х роках, коли були створені такі його полотна, як «Колгосп у цвіту», «Гідроелектростанція» тощо [222, с. 151].

Нове місто зображалося переважно на пейзажах. Багато працювали у цьому напрямку одеські художники – В. Бальц («День згасає», «Прибій», «Загибель крейсера «Очаков»), П. Волокидін («В порту», «Вітрила», «Кам'янець-Подільська фортеця»), В. Синицький («Рання весна», «Вікно», 1929, тощо), Т. Фраєрман, який малював околиці Одеси, порт, зимові краєвиди тощо [222, с. 139].

Художником, який розробив і утвердив жанр індустріального пейзажу та індустріальної теми в українському пейзажі, був член Товариства ім. К. К. Костанді О. Шовкуненко. Він створив сюжетний цикл акварелей з життя Одеського суднобудівного заводу (1920-ті – початок 1930-х років) – «Ремонт криголама», «Монтаж пароплавного гвинта», «У плавучому доці», «В доці суднобудівного заводу», «Судна на ремонті», «Ремонт пароплава «Роза Люксембург» (додаток Р) [222, с. 134]. Серія акварелей (понад 70 робіт) присвячена Дніпробуду. В ній відбито етапи послідовного будівництва: «ГЕС – початок греблі», «Гребля», «В доці», «Гідроелектростанція» та інші.

Процеси, пов'язані із розбудовою радянської промисловості відображені на роботах членів ОСМУ А. Тарана («Задиміла домна», цикл «Дніпрельстан», Д. Шавикіна (монументальний розпис «Металургійне виробництво»), Ю. Садиленка («Буденний ранок»), Л. Крамаренка («Навантажують пароплав»), П. Голубятникова («Літак на селі»), М. Шаронова («Робітниця») та інших [124, с. 4 – 5].

До індустріальних пейзажів можна віднести серію напіветюдних за характером виконання робіт Л. Крамаренка. Серед них – мотиви повсякденного життя великого морського порту: «У Новоросійському порту», «Навантажують пароплав», «Біля причалу» [222, с. 156].

Поруч із темою становлення нового села та міста широке відображення у мистецьких творах знайшла й індустріалізація міста, яка супроводжувалася соціально-економічними змінами УСРР. Показово, що до неї зверталися усі ання художників.

Із кола АРМУ в 1930 році І. Жданко та Ю. Садиленко під керівництвом Л. Крамаренка виконали фрескові розписи в конференц-залі Всеукраїнської Академії Наук у Києві [223, с. 118]. Дві великі багатофігурні композиції, вписані в ніші на торцях залу, були присвячені темам будівництва радянської індустрії, «змички міста з селом».

З другої половини 1920-х років митці приділяли багато уваги зображенню сучасності, індустріалізації та колективізації сільського господарства. Вони почали приїжджати в індустріальні центри УСРР – на Донбас, Дніпробуд тощо. Темати їхніх творів дедалі частіше ставали мотиви індустріальної роботи та колгоспного будівництва. Прикладом цього були картини випускників Київського художнього інституту Д. Шавикіна («Металургійне виробництво», 1927) і О. Сиротенка («Відпочинок», 1927) та випускників Харківського художнього інституту М. Рибальченка («Зміна. Шахтарі», 1931) і О. Любимського («Спуск до шахти», 1932) [222, с. 134]. До цієї ж тематики звертався й А. Таран, виконавши роботи «Задиміла домна», «Спуск до шахти», «За чотири роки» та інші.

Багато художників як старшого покоління, так і молоді, працювали над темами пов'язаними із будівництвом Дніпровської ГЕС. Серед перших полотен була картина «Дніпрельстан» члена АХЧУ К. Трохименка, експонована в 1927 році на виставці «10 років Жовтня». Постаті робітників, зображені на тлі широкої панорами Дніпра,

позбавлені тут індивідуальних рис і характерів. За 10 років по тому художник виконав за тим самим сюжетом картину «Кадри Дніпробуду», яка, на відміну від першої, вже була виконана за канонам соціалістичного реалізму із детально виписаними індивідуальними рисами робітників.

Поруч із процесом індустріалізації актуальним стало й зображення повсякдення нового найчисельнішого й найбільш «прогресивного» з точки зору комуністичної ідеології прошарку суспільства – робітництва. Тема життя та діяльності робітників знайшла відображення в роботах члена АРМУ, графіка Василя Касіяна [77, с. 6]. Образи радянських робітників розкривалися в картинах «Шахтарі. Зміна» С. Прохорова, «Змагання шахтарів» І. Падалки, «Шахтарі» О. Сиротенка, «Монтажники» О. Довгаля, «Портрет кочегара» (1927), «Рибалка» (1928) П. Васильєва.

З метою більш реалістичного відображення робітничої тематики художники, особливо молоді, відвідували Донбас, де вивчали побут робітників [85, с. 6]. Фіксація типів робітників та індустріального виробництва, близьке знайомство з життям робітників давало матеріал для художників. Формальне наближення митців до робітництва, зростання молодих художників із робітничих кіл подавалося як досягнення нового радянського мистецтва.

Характерним для творчості художників 1920-х років стали пошуки узагальненого образу всього робітничого класу. Сюжети, пов'язані з життям робітників, з'являються у творчості членів АРМУ М. Рокицького (цикл «Доменний цех», 1929; «Ковалі», 1929, та інші), О. Бізюкова («Пилярі», «Тирса», 1929), О. Богомазова («Правка пил» (1926, *додаток С*) та «Пилярі» (1929) [222, с. 136], члена АРМУ та пізніше ОСМУ Ю. Садиленка («Сталевари», 1930, *додаток Т*) та члена АХЧУ А. Петрицького («Шахтарі» («На штурм»), 1932).

У малярстві 1920-х років знаходили відображення процеси та події, безпосередньо пов'язані із суспільно-політичним життям: комсомол,

партійці, піонерія, Червона Армія, селянські та робітничі збори, робкорівський рух, ліквідація неписьменності в роки «коренізації» тощо.

Перші жанрові полотна на теми сучасності часто мали характер майже документального відображення. До таких творів належали «Жінвідділ» та «Сільська комуна» (обидві 1923 р.), «Робітфаківці» (1926) та «Засідання редколегії дитбудинку» (1929) С. Прохорова, «Консультація на селі» художниці О. Павленко (1925) (обоє – члени АРМУ), «Монтують газету» В. Коровчинського (1926), «Рубають дуби» К. Трохименка (1926), «Незаможники стережуть ворога» П. Носка (1926) (усі – члени АХЧУ).

Одеський художник, член Товариства ім. К. К. Костанді Д. Крайнів на своїй картині «Кадри» (1925, *додаток У*) зобразив комсомольця, який захоплено декламує, намагаючись передати піднесений настрій та ентузіазм [222, с. 138].

Не залишилося поза увагою українських, митців актуальні соціальні проблеми, такі як безпритульність. Цьому явищу тогочасного життя присвячені картини С. Прохорова «Безпритульні» та однойменне полотно художниці І. Жданко (1927). Остання передала гнітюче враження бездомності двох напівроздягнутих хлопчиків серед осінньої ночі на безлюдних вулицях міста. До теми безпритульності митці 1920-х років зверталися часто як до явища, яке виникло після Першої світової війни та революції, і вимагало уваги та вирішення.

Виконуючи завдання влади в українському живопису 1920 – 1930-х років знаходить втілення тема Червоної Армії (полотна В. Бальца «Червонофлотці на Чорному морі», Г. Комара «Червона Армія – вартовий СРСР» (1929)).

На Всеукраїнських художніх виставках, які з 1927 року щорічно експонувалися у різних містах УСРР, також було представлено багато робіт на згадані теми. Так, на першій Всеукраїнській художній виставці «10 років Жовтня» виставлялись картини, присвячені тематиці новим

реаліям суспільного життя УСРР: «Перш травня», «Комуна» С. Прохорова, «На варті» О. Кокеля, «Свято Першого травня», «Україна», «Мітинг» К. Тимощука [64, с. 12 – 40].

На Другій Всеукраїнській виставці експонувалися картини, присвячені різним темам радянського життя: «Червонофлотці на Чорному морі» В. Бальця, «Завком», «У шахті», «Коксові печі» М. Козика, «Редколегія дитбудинку» С. Прохорова, «Вітрила» П. Волокидіна [65, с. 17 – 42] та інші.

Не завжди відображення згаданих соціальних, історичних та політичних тем забезпечували успіх твору чи митця. У розпал «червоного терору» у Київському державному музеї українського мистецтва було створено так званий «Спецфонд», до якого звозили експонати з усієї УСРР. Вони вважались такими, що спотворюють образ радянської людини, її життя та не мають мистецької цінності. На свій страх і ризик співробітникам музеї вдалося зберегти частину затаврованих робіт, серед яких «Голова робітника» К. Єлеви, «Безпритульні» І. Джанко, «Кулак» Л. Крамаренка, «Будівники п'ятирічки» Б. Крюкова, «Катали» М. Рокицького та інші [303, с. 70 – 71]. Таким чином, існування «Спецфонду» демонструє, що навіть відтворення ідеології та завдань більшовиків не рятувало митців від прагнення влади стерти імена негідних на її думку художників зі історії українського мистецтва.

Художників, які на думку влади найбільш активно та якісно долучалися до творення нової культури, всіляко заохочували до подальшої роботи. Щоб зосередити у Києві найбільше видатних митців, серед яких були Ф. Кричевський, А. Петрицький, М. Шаронов, Б. Кратко, І. Падалка, В. Седляр, П. Волокидін, М. Дерегус, В. Касіян, І. Шулька, М. Козик, було вирішено виділити їм нові квартири [55, арк. 9 – 10].

Серед них, наприклад, скульптор Б. Кратко, чий мистецький доробок, життєвий та творчий шлях стали досить показовими як для радянського митця. На відміну від інших «бойчукістів», Б. Кратко був ще

й активним членом партії, що до другої половини 1930-х років допомагало йому уникнути репресій.

На прикладі біографії Б. Кратка можна прослідкувати ставлення влади до художників. На відміну від багатьох інших художників – членів мистецьких об'єднань, про Б. Кратка практично не було окремих наукових досліджень, за винятком декількох поверхових праць [178]. Український, польський та єврейський митець Бернард (Арон-бер Шимон) Михайлович Кратко (Кратка) народився 17 січня 1884 року в єврейській сім'ї у Варшаві. Ще з дитинства він захоплювався малюванням: рисував на стінах, у книжках, вирізав на лавицях коней, пожежників, військових та все, що спостерігав на вулиці [60, арк. 2].

У 12 років Бернард почав працювати учнем у літографічній майстерні, і за рекомендацією її власника вступив у вечірню рисувальну школу при промисловому музеї [60, арк. 4].

Потім навчався у Варшавському художньому інституті (Академії красних мистецтв), на факультеті живопису, який у ті роки очолював професор К. Кжижановський [58, арк. 6].

В інституті, в якому навчався Бернард, вирував революційний рух, видавався підпільний революційний журнал, відбувались вечори, на яких читали лекції з марксизму. Вуличні демонстрації спочатку охопили передмістя, а потім поширились і на саму Варшаву. Популярністю користувалися політичні партії Польська соціалістична партія та Бунд («Загальний єврейський робітничий союз у Литві, Польщі і Росії»). З часом виділилась окрема робітнича партія – Польська партія соціалістів «Пролетаріат», до якої вступила молодша сестра Бернарда і втягнула його із собою. Він офіційно не входив до складу партії, проте числився в бойовій частині, яка у поїздках супроводжувала агітаторів та протистояла поліції.

У 1906 році Бернард закінчив навчання. Інститут виділив йому гроші на поїздку за кордон для ознайомлення із музейними колекціями. Він відвідав Німеччину, Італію, Єгипет.

Повернувшись, Б. Кратко став працювати у літографії, зодом – художником-скульптором на заводі художньої промисловості у Варшаві [263, с. 119].

У 1915 році Б. Кратко переїхав до Петрограда, де влаштувався на художню фабрику. Після скинення самодержавства в Росії, він виготовляв плакати, прапори та транспаранти для робітників та солдатів. Робітники фабрики, на якій працював Б. Кратко, висунули його в Раду робітничих депутатів Виборзького району [57, арк. 2]. Він симпатизував більшовикам, проте в партію не поспішав вступати. Проте, очевидно, що приблизно в цей час долучився до них, про що свідчить його швидке просування по професійній лінії в державних установах. Був членом утвореного у Петрограді Союзу художників, на зборах його члени обговорювали перспективи формування нового мистецтва.

У 1918 році його делегували в Україну і в Києві Б. Кратко працював у позашкільному секторі освітнього відомства [60, арк. 16]. Він організував виробничі учбові майстерні по виробництву агітплакатів, і як згодом стверджував, дав можливість художній молоді розвиватись поза Академію мистецтв [60, арк. 18], яка була відкрита у Києві Центральною Радою. Б. Кратко став одним із тих, хто заклав основи радянської художньої школи. Продовжуючи займатися не тільки організаційною роботою, а й творчою діяльністю, у 1919 році він створив для Києва погруддя Т. Г. Шевченка, яке спорудили на місці пам'ятника княгині Ользі роботи І. Кавалерідзе на сучасній Михайлівській площі (додаток Ф). На відкритті цього погруддя урочисту промову проголосив народний комісар освіти УСРР В. Затонський. Та стояло воно не довго, адже незабаром було знищено денікінцями [313, с. 53]. У 1920 році Б. Кратко виконав ще одне погруддя Т. Шевченка, на цей раз для Харкова, яке

збереглося до наших днів лише на фото (*додаток X*), та скульптурне зображення голови червоноармійця [178, с. 9].

У травні 1920 року під час наступу польських та українських військ на Київ, Б. Кратко евакуювався до Харкова, де працював у відділі образотворчого мистецтва при Народному комісаріаті освіти УСРР. У тогочасній столиці радянської України він організував виробничу школу. Саме Б. Кратко спроектував перший прижиттєвий пам'ятник В. Леніну, який було встановлено у Харкові. Відкривав цей пам'ятник голова Всеукраїнського революційного комітету Д. Мануїльський у 1920 році.

У 1922 році Б. Кратка призначили ректором Харківського художнього технікуму [60, арк. 20]. На цій посаді він працював до 1925 року, коли відомого скульптора перевели на роботу до Київського художнього інституту. На момент переїзду скульптора до Києва, ректором інституту був мистецтвознавець І. Врона. На думку Б. Кратка, саме через те, що І. Врона не художник, а теоретик, в інституті панувала атмосфера хаосу, протистояння різних течій та професорів. Б. Кратко очолив факультет скульптури у 1925 році [60, арк. 20]. До того ж, розроблена ним навчальна програма зі скульптури була прийнята Москвою для всіх художніх шкіл СРСР. З 1925 року Б. Кратко став членом мистецького об'єднання «Асоціація Революційних Митців України», числився в ініціативній групі та заступником Голови Центрального бюро організації [24, арк. 42].

Достатньо плідними виявилися 1920-ті роки у творчій діяльності Б. Кратка. Найвідомішими його роботами стали портрет революціонера Ф. Кона (1921 р.), погруддя Г. Сковороди (1923 р.), «Червоноармієць» (1924 р.), барельєф «Складають план великих робіт» (1926 р.), портрети робітника-арсенальця А. Іванова (1927 р.) [290, с. 52], актриси М. Заньковецької (1928 р.). У 1928 році разом із іншими «бойчукістами» Б. Кратко працював над оформлення Селянського санаторію ім. ВУЦВК.

У творчому тандемі зі своєю дружиною Ж. Діндо він виконав два барельєфи, які прикрашали портал будинку (*додаток Ц*) [223, с. 113].

Яскравим прикладом відображення суспільно-політичних процесів у мистецтві може слугувати робота Б. Кратко «Складають план великих робіт» (1926 р). Він працював над барельєфом у період розгортання політичної боротьби у верхівці більшовицької партії. Це обумовило композицію твору. На лівій частині барельєфу зображений Й. Сталін в оточенні членів партії, які складають план завдань та робіт, а на правій – опозиція, яка готує документи проти влади [178, с. 10]. Робота митця свідчила про насичення творчості політичним змістом, що відповідало тогочасним вимогам до образотворчого мистецтва.

На початку 1930-х років Б. Кратко підготував проект пам'ятника Т. Шевченку у Харкові; для Щербанівської рудні – моделі погрудь К. Маркса та Ф. Енгельса, ударників Погребіженського, Рябошапка, Козодоева, два барельєфи, пам'ятник Щорсу для Палацу праці тут же; пам'ятник Щорсу у Житомирі в якості керівника студентів КХІ [178, с. 10 – 11].

У 1930-х роках інститут, у якому працював Б. Кратко, зазнав кількох реорганізацій. Так, у 1933 році інститут було перейменовано на Всеукраїнський художній інститут, а з кінця 1930-х років – Київський державний художній інститут. Внаслідок перетворень творчий пріоритет було надано станковим формам. Б. Кратко на рік зайняв посаду ректора, проте по завершенню реформування інституту повернувся до керівництва скульптурним факультетом.

У 1937 році в умовах розгортання масових репресій скульптор займав посаду секретаря партійного комітету і його самого звинувачували у підтримці очільника «бойчукістів», групи художників зі складу АРМУ та студентів і професорів інституту. Б. Кратко добре ставився до М. Бойчука та поважав його як майстра, проте відкидав близький зв'язок, хоча й був членом АРМУ як один із її організаторів. Б. Кратко виключили

з партії та заарештували [61, арк. 1]. Через деякий час заарештували його дружину Ж. Діндо [59, арк. 3]. У 1938 році Б. Кратка вислано до Туркменії в Чарджоу.

У 1945 році скульптору було дозволено повернутися до Києва. Проте на викладацькій роботі в інституті його не поновили. У післявоєнний час він проживав у Києві, Сталіно (Донецьку), продовжував займатися творчістю.

Форма та зміст творчості, приналежність до партії не давали гарантії захисту від репресій та переслідувань, що яскраво прослідковується на житті й творчості Б. Кратка. Навіть відданість комуністичним ідеалам і активна участь у творенні нового радянського мистецтва не врятували художника.

Таким чином, радянська влада вимагала від митців відображення в творчості сюжетів, які сприяли б утвердженню комуністичної ідеології, зміцненню прихильності до більшовиків населення, стимулювали до активної участі в суспільно-політичному та соціально-економічному житті. Важливе місце у творчості художників відводилося історичному минулому через призму класової боротьби, соціальним рухам у XVII – XIX століттях. Широко представлена в роботах членів різних об'єднань революційна тематика, адже вона обумовлювала захоплення влади більшовиками, формувала образи героїв-переможців. Втілюючи у життя завдання влади, художники часто зверталися до відображення суспільно-політичних та соціально-економічних процесів, які відбувалися в УСРР. Тема нового села найближчою виявилась для «бойчукістів», адже традиційна культура, пов'язана із селянством, була для них джерелом творчості. Відображення процесів індустріалізації стало важливим тематичним напрямком для багатьох художників. Практично усі мистецькі об'єднання зверталися до зображення робітництва, його повсякдення, діяльності на виробництві. Нова роль жінки у суспільстві не лише як матері, трудівниці, але й активного будівника нового

економічного та політичного життя знайшла втілення у творчості багатьох художників. Мистецькі твори ставали інструментом поширення комуністичної ідеології і засобом агітації та пропаганди серед населення завдань, які ставила радянська влада у суспільно-політичній та соціально-економічній сферах.

Висновки до розділу

У 1920-х роках більшовицька влада ставила перед митцями завдання – творчими засобами сприяти творенню «нової» людини майбутнього комуністичного суспільства. Реалізуючи державну політику в мистецькій сфері, важливу увагу об'єднання художників приділяли культурно-просвітницькій діяльності, яка включала у себе виставкову, теоретично-ідеологічну (проведення лекцій, диспутів, екскурсій, виїзних семінарів в окремих регіонах), практично-творчу (виконання розписів, барельєфів для оздоблення санаторіїв, клубів, театрів, адміністративних установ тощо), агітаційну (виготовлення плакатів, продукції ужиткового призначення), видавничу (організація видавництв, видання книг) та міжнародну діяльність (участь у міжнародних виставках, встановлення зв'язків із зарубіжними колегами).

Наймасштабнішим напрямком діяльності українських мистецьких об'єднань стала організація та проведення виставок, які демонстрували доробок митців за певний період часу та виконували пропагандистсько-агітаційні задачі. Окрім локальних експозицій, тимчасово розташованих у регіонах, із 1927 року за ініціативи НКО почали проводитися всеукраїнські художні виставки, які під одним дахом збирали мистецькі сили з усієї УСРР. Виставки не лише знайомили населення різних міст із мистецькими досягненнями останніх років, але й сприяли широкому обговоренню робіт художників.

Члени мистецьких об'єднань проводили лекції, дебати з історії, теорії та сучасного стану вітчизняного та зарубіжного мистецтва як для дорослих, так і для дітей, видавали спеціалізовану літературу, організовували майстеркласи для непрофесійних художників. Друкована продукція мала мистецтвознавчий та ідеологічний характер, обумовлювала теоретичні та практичні засади діяльності об'єднань.

У 1920-х – на початку 1930-х років владою активно пропагувався прикладна функція мистецтва: розписи різних приміщень громадського призначення, адміністративних споруд, санаторіїв, будинків культури. Наймастшабнішими стали розписи Селянського санаторію ім. ВУЦВК в Одесі, які виконали члени АРМУ. Однак національна традиція, аналогія із церковними фресками, що суперечило антирелігійній політиці більшовиків, зумовили негативне ставлення влади, через що розписи були знищені.

Встановлення міжнародних контактів українських творчих об'єднань із закордонними митцями включало не лише безпосередній обмін досвідом, а участь у міжнародних виставках для демонстрації та популяризації радянських досягнень у галузі мистецтва та культури загалом.

Виконання завдань партії також зумовило вироблення відповідної тематики мистецької продукції, яка мала відповідати новим суспільно-політичним та соціально-економічним реаліям. Через мистецькі твори художники пропагували комуністичну ідеологію, мали стимулювати політичну активність, участь в економічному будівництві тощо. Члени мистецьких об'єднань часто звертались до історичного минулого, показуючи українську історію через призму класової боротьби. Більшовицька ідеологія використовувала постать Т. Шевченка в якості активного «революціонера-демократа», що знайшло відображення в творчості художників. Революційна тематика сприяла формуванню образів героїв, зростанню їхньої популярності серед населення. Для членів АРМУ, зокрема «бойчукістів», актуальною була тема нового українського села, життя якого зазнавало змін в умовах реалізації більшовиками політики коренізації. Оточення М. Бойчука спиралося на традиційне українське мистецтво, через що селянство як його головне джерело становило для митців значний інтерес. Також, виконуючи партійне завдання, художники часто зображали робітництво як рушійну силу соціально-економічних

змін. Знайшли відображення у творах митців суспільно-політичні процеси (партійні збори, мітинги тощо), формували новий образ жінки та її роль у соціально-економічному та політичному житті країни. Реалізація більшовицької політики в галузі культури мистецькими засобами спрямовувалася на зміцнення авторитету партії, втілення змін в соціально-економічному та суспільно-політичному житті країни, поширення комуністичної ідеології.

ВИСНОВКИ

Сучасна історична наука вивчає історію людства у всьому розмаїтті. Особливий інтерес дослідників викликають взаємовпливи різних чинників, які визначали життя людей на певному етапі історичного розвитку. Вивчення взаємозв'язку політичних процесів та культурного поступу в роки формування радянської тоталітарної системи дозволяє прослідкувати вплив політики більшовиків на діяльність мистецьких об'єднань та творчість художників в УСРР. Зростає зацікавленість дослідників до вивчення феномену українського авангарду та «розстріляного Відродження», проте існуючі на сьогодні розвідки мають переважно мистецтвознавчий характер і не торкаються глибинних процесів. Адже образотворче мистецтво у 1920-х – на початку 1930-х років, не зважаючи на відносно ліберальну політику влади, розвивалося під впливом нових реалій, зумовлених захопленням влади більшовиками і проголошеним курсом на світову комуністичну революцію.

Період 1920-х років характеризувався бурхливим розвитком культури, і зокрема образотворчого мистецтва, поштовхом до чого стала Українська революція та політика коренізації, яку проводили більшовики. Проте, згорання українізації та уніфікація всіх сфер життя, початок великого терору призвели до політизації мистецтва, втрати великої кількості видатних митців та їх творів. Для більшовиків культура стала засобом пропаганди та агітації, використовувалася як інструмент впливу на широкі маси населення та поширення серед них комуністичної ідеології.

Автором дисертаційної роботи зроблено наступні підсумки проведеного дослідження, узагальнено його основні положення:

- висвітливши історіографію проблеми, автор прийшов до висновку, що наукові дослідження історії українського мистецтва 20-30-х років ХХ ст. є достатньо ґрунтовним, проте мають переважно

мистецтвознавчий характер. Радянська історіографія характеризується заангажованістю та використанням певних штампів в оцінці діяльності художників та мистецьких об'єднань загалом. Фактичний матеріал, наведений у цих дослідженнях, достатньо широкий, проте саме трактування мистецької спадщини тієї доби ввібрало в себе ідеологічні кліше радянської пропаганди. Із часів «перебудови» та за доби незалежності України (Д. Горбачов, С. Білокінь, О. Роготченко, У. Мельникова та ін.) змінюється сприйняття мистецьких процесів післяреволюційного періоду, об'єктивно висвітлюється діяльність митців, реабілітуються імена багатьох художників, актуальною темою стає український авангард. Проте загалом наукова література, що торкається діяльності об'єднань художників в УСРР у 1920-х – на початку 1930-х років, переважно представлена мистецтвознавчими розвідками. Актуальним залишається вивчення культурної політики більшовиків, спрямованої на регулювання творчих процесів, вплив політики українізації на діяльність мистецьких об'єднань. Історичний аспект розгляду цього періоду переважно здійснювався через вивчення політики коренізації. У зарубіжних дослідженнях діяльність мистецьких об'єднань розглядається переважно у межах українського, а іноді й російського авангарду. Аналіз джерельної бази свідчить, що вона є достатньою для дослідження даної теми та охоплює неопубліковані архівні документи, документи, які наводяться у збірниках, праці керівників більшовицької партії, періодичні видання, мемуари, візуальні джерела. Матеріали, які зберігаються в архівах, дали змогу з'ясувати організаційні засади діяльності мистецьких об'єднань, розглянути підготовку нових мистецьких кадрів через діяльність вищих художніх учбових закладів, в яких навчались та викладали члени мистецьких об'єднань. Документи, опубліковані у збірниках, торкаються як діяльності мистецьких об'єднань, так і культурної політики більшовиків загалом. Праці керівників РКП(б) та КП(б)У допомогли розглянути основи політики держави стосовно

культури та образотворчого мистецтва. Статті, розміщені у періодичних виданнях 1920-х – 1930-х років, дозволили вивчити відображення діяльності мистецьких об'єднань, уніфікаційні процеси в мистецтві. Мемуари містять цікаву, особистісну інформацію, яка доповнює загальну картину діяльності мистецьких об'єднань та долі митців. Візуальні джерела репрезентували основну тематику мистецьких творів художників із різних об'єднань, дозволили прослідкувати відображення суспільно-політичних процесів у творчості митців.

- розкрито концептуальні засади державної політики в галузі образотворчого мистецтва. З'ясовано, що зі встановленням влади більшовиків культурі, а особливо образотворчому мистецтву, стала приділятися значна увага як інструменту впливу та поширення комуністичної ідеології. Більшовики проголошували підтримку різних мистецьких напрямів у їх намаганні творити нову пролетарську культуру; використовували мистецтво як засіб пропаганди та агітації. Художники своєю діяльністю мали впливати на широкі маси населення, пропагувати нові цінності, відображати класову боротьбу, перетворення в соціально-економічному та суспільно-політичному житті. Політика українізації сприяла розширенню діяльності мистецьких об'єднань в УСРР, однак, з кінця 1920-х років, згортання непу та українізації супроводжувалися уніфікаційними процесами, в тому числі й у мистецтві;

- визначено шляхи втілення партійно-державної політики в галузі образотворчого мистецтва. Радянська влада фактично взяла під свій контроль створення та діяльність мистецьких об'єднань, підпорядкувавши їх відділу мистецтв при НКО УСРР. Більшовицька партія визначала основні напрями діяльності мистецьких організацій, які мали відповідати ідеологічно-пропагандистським завданням. Значну увагу радянська влада приділяла функціонуванню мережі вищих мистецьких навчальних закладів, які займалися підготовкою нових мистецьких кадрів. На початок 1920-х років центрами підготовки митців були Одеса, Харків та Київ. ОХІ,

ХХТ, КХІ змінювали навчальний процес відповідно до нових вимог, більше уваги приділяли практичній складовій підготовки митців. Показовим було те, що в цих закладах вагому роль відігравали викладачі, які входили до складу різних мистецьких об'єднань. Проте, не зважаючи на всі зусилля викладацького складу та адміністрації, на початку 1930-х років лише Київський художній інститут зберіг статус вищого навчального закладу. Важливу роль у підготовці нового покоління митців відігравав Межигірський художньо-керамічний технікум, який спеціалізувався на практичних спеціальностях, безпосередньо пов'язаних із побутом, за що отримував схвальні оцінки критиків;

- з'ясовано особливості та умови створення мистецьких об'єднань. Першим зареєстрованим об'єднанням стало Товариство ім. К. К. Костанді, яке було засноване в Одесі в 1922 році і базувалося на традиціях російського реалістичного мистецтва. До товариства входили не лише художники за фахом, але й представники інших професій, які цікавилися образотворчим мистецтвом. Це було єдине об'єднання, створене на периферії та без філій, і яке не ставило перед собою першочергове завдання творити нове мистецтво. Через політичну аморфність об'єднання часто зазнавало нищівної критики у пресі, і вимушено було самоліквідуватись у 1929 році.

У 1923 році була створена АХЧУ. Асоціація поєднувала у собі реалістичні тенденції зі здобутками імпресіонізму та монументального живопису, складалася переважно із митців старшого покоління. Багато викладачів мистецьких вузів були членами цього об'єднання. АХЧУ часто трактувалася як філія російського об'єднання АХРР, проте організації існували окремо одна від одної. АХЧУ за кількісним складом було одним із найбільших об'єднань в УСРР.

Найбільше об'єднання митців в УСРР – АРМУ (1925 – 1932), своє ключове завдання вбачало у творенні мистецтва, яке відповідало б новому часу і вимогам більшовицької партії. Ядро об'єднання складали

«бойчукісти», які поєднували візантійське мистецтво із українськими народними традиціями. Серед інших об'єднань асоціація вирізнялась особливою увагою до розвитку нестанкових форм мистецтва – його функціональності, утилітарності й масовості. Ці тенденції посилювалися і трансформувалися під впливом суспільно-політичних процесів, які відбувалися в УСРР. Колективна творчість стала однією із важливих ознак асоціації, і протиставлялася індивідуалістичним художнім концепціям, зокрема учасників АХЧУ. Ці принципи знайшли відображення не лише у творчості, але і їх педагогічній діяльності у КХІ та МХКТ.

ОСМУ (1927 – 1932) було утворене внаслідок поглиблення диференціації стилєвих напрямків в українському мистецтві 1920-х років. На відміну від методу колективної творчості, підтримуваного владними структурами, члени ОСМУ обрали пріоритетом творчу індивідуальність і значну увагу приділяли експериментальним пошукам насамперед у станкових формах мистецтва.

ОММУ (1930 – 1932) об'єднало в собі молодих митців, які вийшли з АРМУ та ОСМУ, тому що їх погляди на мистецтво не співпадали з поглядами старшого покоління художників. Об'єднання було створено за ініціативою ЛКСМУ Київського художнього інституту та за підтримки Київської Окружної комсомольської організації. Пролетарське походження ставало одним із основних критеріїв при набутті членства в об'єднанні. ОММУ задекларувало широкий спектр діяльності, проте через недовге існування не встигло реалізувати більшість планів;

- досліджено основні напрямки діяльності мистецьких спілок, які були пов'язані із культурно-просвітницької роботою. Виконуючи завдання радянської влади сприяти поширенню комуністичної ідеології та наближенню мистецтва до трудящих мас, об'єднання художників провадили виставкову діяльність різного характеру, теоретично-ідеологічну (проведення лекцій, екскурсій, майстеркласів), практично-творчу (виконання розписів, барельєфів для оздоблення санаторіїв, клубів,

театрів, адміністративних установ тощо), агітаційну (виготовлення продукції ужиткового призначення), видавничу (організація видавництв, видання книг). Кожне мистецьке об'єднання проводило виставки своїх філій, брало участь у всеукраїнських та всесоюзних виставках, експонували своїми твори закордоном. У рамках виставок проводилися екскурсії, лекції. Для заохочення до образотворчого мистецтва широких кіл, члени об'єднань займалися організацією та проведеннями майстер класів. З кінця 1920-х років велика увага приділялася виставковій роботі в індустріальних районах УСРР, що було пов'язано із завданням поширення мистецтва серед робітників. АРМУ в умовах проведення індустріалізації часто долучалася до монументальних розписів, безпосередньо наближаючи нове мистецтво до населення та втілюючи ідеологічні завдання партії. Виготовленням агітаційної продукції займалася переважно АХЧУ, яка також виконувала соціальні замовлення виробничого характеру. Митці цього об'єднання виготовляли декорації для десяти Палаців культури спілки гірників у Донбасі (1927 р.). АХЧУ мало власне видавництво, яке займалося виданням пропагандистських плакатів, дитячих книжок-картинок, листівок, альбомів картин, брошур із практичними порадами щодо літератури щодо художнього оформлення клубів у містах і селах. АРМУ видавало мистецтвознавчу літературу та альбоми виставок;

- проаналізовано причини ліквідації мистецьких об'єднань та здійснення уніфікаційної політики в мистецькій сфері на початку 1930-х років. Поступове згортання політики українізації супроводжувалося посиленням державного контролю над усіма сферами життя суспільства, в тому числі і культурою. Внутрішні непорозуміння всередині об'єднань використовувалися владою як пояснення неспроможності виконання ними поставлених завдань. Уніфікаційні процеси охопили і сферу мистецького життя. Всі художні та мистецькі угруповання, які ще існували на початок 1930-х років, були розпущені. Замість них згідно з постановою ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року «Про перебудову літературно-художніх

організацій» створено єдине централізоване об'єднання художників – Оргбюро Спілки радянських художників України, і визначено єдиний творчий метод для всіх митців – соціалістичний реалізм;

- визначено вплив партійно-державної політики на творчість митців. Члени мистецьких об'єднань у своїй творчості мали ті завдання, які ставила влада, а саме творити нове мистецтво, яке б відповідало ідеологічним настановам і водночас мало б прикладний характер. Радянська влада відкидала ідею елітарності мистецтва та пропагувало його доступність для найширших прошарків населення. АРМУ і АХЧУ здійснювали монументальні розписи у громадських установах, ілюстрували художні твори, створювали агітаційні плакати. Окрім того, об'єднання наприкінці 1920-х почали організовувати свої виставки у промислових районах УСРР та проводити екскурсії для робітників місцевих виробництв. Реалізація завдань, поставлених більшовицькою партією, стали одним із визначальних пріоритетів у творчій діяльності об'єднань художників УСРР;

- простежено відображення суспільно-політичних процесів у творчості художників УСРР. Оскільки відповідно до завдань радянської влади образотворче мистецтво стало засобом ідеологічного впливу, то воно мало отримати відповідний зміст. У 1920-х роках митці стали звертатися до тем, які втілювати б поставлені завдання: зображення історичного минулого України через призму класової боротьби, героїзація революційних подій, відображення нових радянських реалій у суспільно-політичному і соціально-економічному житті. Залучення мистецькими засобами населення до активного «комуністичного будівництва» часто ставало для митців зручним прикриттям для творчих пошуків. Проте, уніфікація мистецького життя та визначення єдиного творчого методу звели нанівець мистецьку поліфонію

Політика радянської влади в галузі культури призвела до того, що мистецтво перетворилося на ідеологічну зброю і виконувало в першу чергу

агітаційно-пропагандистську функцію, фактично нівелюючи естетичну складову. Втручання органів партійно-державної влади у діяльність мистецьких організацій призводило до обмеження творчої свободи. Мистецькі пошуки, які відбувалися в цей період, обмежувалися прагненням творити нову пролетарську культуру, яка відповідала б завданням влади. Ідеологічний чинник ставав визначальним для долі митця і його творів. Натомість, у наш час мистецькі досягнення художників, які входили до різних мистецьких об'єднань у 1920-х роках, отримують високу оцінку та викликають підвищений інтерес.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Архівні джерела

Центральний державний архів вищих органів влади України (ЦДАВО України)

Фонд 1: Міністерство освіти України (1917 – 2000 рр.)

Опис 2

1. *Спр. 204.* Протокол засідання Всеукраїнського комітету образотворчого мистецтва від 09.03.1921 про завдання комітету на 1921 р. та матеріали до нього. 9 – 21 березня 1921 р. 15 арк.
2. *Спр. 376.* Листування з відділами Головпрофосу УСРР про від командування, призначення та переміщення викладачів художніх і музичних учбових закладів Києва, асигнування коштів на утримання Київської консерваторії. Кошториси видатків на утримання Української академії мистецтв, Київського губернського комітету образотворчого мистецтва та підлеглих йому установ, художніх шкіл, Чернігівських художніх учбових закладів на 1921 р. 10 березня – 20 грудня 1921 р. 76 арк.
3. *Спр. 1079.* Статистичні відомості про прийом та перереєстрацію студентів Київського художнього та архітектурного інститутів в 1922/1923, 1923/1924 навчальних роках та список студентів Київського інституту пластичних мистецтв на 1.11.1922. 23 листопада 1922 – 19 березня 1924 рр. 56 арк.
4. *Спр. 1553.* Матеріали про стан учбово-виховної роботи Київського інституту пластичних мистецтв в 1922/1923 навчальних роках (виписки з протоколів, доповіді, доповідні записки, учбові плани, програми, листування). Доповідна записка політичного комісара Київського інституту мистецтва від 7 лютого 1923 р. про організацію посмертної виставки творів українського художника Г. І. Нарбута. 25 жовтня 1922 – 18 лютого 1923 рр. 96 арк.

5. *Спр. 1554.* Матеріали про стан та учбово-виховну роботу Київського архітектурного інституту в 1922/23 н. р. (протоколи, звіти, учбові плани, доповіді, програми, анкети, відомості, листування). 10 липня 1922 – 19 грудня 1923 рр. 152 арк.
6. *Спр. 1555.* Статут, протоколи засідань комісії по перегляду учбового плану, план та основні заходи організації київського архітектурного інституту. 9 серпня – 13 листопада 1922 р. 37 арк.
7. *Спр. 1560.* Анкета загальних відомостей про Одеський художній інститут. Кошторис, штати, загальні відомості про склад студентів, учбові плани і програми. Травень – 1 грудня 1922 р. 24 арк.
8. *Спр. 1862.* Фінансовий звіт Київського інституту пластичних мистецтв за час з 1 січня до 1 жовтня 1922 р. та кошториси прибутків та видатків на господарчі витрати і утримання особового складу вище зазначеного інституту і Київської державної консерваторії на 1922/1923 н. р. 1922 р. 67 арк.

Опис 3

9. *Спр. 335.* Анкетні відомості про стан МХКТ Київської губернії на 01.04.1923 і матеріали до них та зведення про склад студентів цього технікуму. 2 травня – 29 жовтня 1923 р. 35 арк.
10. *Спр. 745.* Протоколи засідань бюро Київського архітектурного інституту та анкетні відомості про стан і учбово-навчальну роботу цього інституту на 1 квітня 1923. 30 травня – 15 жовтня 1923 р. 25 арк.
11. *Спр. 748.* Звіти про роботу Одеського інституту (технікуму) образотворчих мистецтв. Списки особового складу. 23 липня 1923 р. 38 арк.

Опис 4

12. *Спр. 593.* Виписки з протоколів засідань президії Укрголовпрофосу, наказ по Київському губернському відділу Наросвіти, план мироприємств та листування про об'єднання КІПМ та КАІ. 30 січня – 23 серпня 1924 р. 23 арк.

13. *Спр. 595.* Кошторис на 1924/1925 р. та пояснювальна записка до нього, доповідні записки про роботу та список лекторів Київського художнього інституту. 2 липня 1924 – 10 січня 1925 рр. 31 арк.
14. *Спр. 596.* Протоколи засідань бюро, учбові плани, звіти, списки викладачів і студентів та інші матеріали Київського архітектурного інституту. 4 січня – 7 липня 1924 р. 88 арк.
15. *Спр. 718.* Справа по розгляду заяв студентів КХІ, що були виключені внаслідок соціально-академічної перевірки. 9 – 19 грудня 1924 р. 44 арк.

Опис 5

16. *Спр. 298.* Річний звіт Вінницького і Полтавського музичних, Межигірського художньо-керамічного та Одеського кінематографічного технікумів про їх роботу за 1924/1925, 1925/1926, 1926/1927 н. р. Жовтень 1925 – січень 1928 рр. 345 арк.
17. *Спр. 299.* Річні звіти Київських художнього та музично-драматичного інституту ім. Лисенка за 1924/1925 уч. р. 27 листопада 1925 – 7 січня 1926 рр. 81 арк.
18. *Спр. 417.* Статут та протоколи засідань Асоціації Революційного мистецтва України. 1925 – 1929 рр. 49 арк.
19. *Спр. 1029.* Списки та кошторисні заявки на утримання медперсоналу Київського, Харківського художніх інститутів, Київського музично-драматичного інституту ім. Лисенка, Одеського політехнічного інституту образотворчого мистецтва, Межигірського та Миргородського художньо-керамічних технікумів на 1925/1926 н. р. 23 червня – 13 липня 1925 р. 121 арк.

Опис 6

20. *Спр. 463.* Листування з КХІ про відкриття при інституті художньо-педагогічного факультету, комплектування 3-го курсу цього факультету, зарахування С. М. Колотова на посаду професора 2-ї категорії та затвердження складу комітету інституту. 23 грудня 1925 – 6 лютого 1926 рр. 12 арк.

21. *Спр. 477.* Протоколи і виписки з протоколів засідань оргбюро по підготовці Всеукраїнського художнього з'їзду, комісії в справах практики і стажу студентів при Наркомосі та наради при художньому відділі Упрофосу. Проект мережі драматичних шкіл на п'ятиріччя 1926/1927 – 1930/1931 н. р. Тези доповідей інспектури художньої освіти про мережу та стан шкіл художньої профосвіти. Заяви про прийом на роботу в художні учбові заклади. 7 грудня 1925 – 3 серпня 1926 рр. 33 арк.
22. *Спр. 478.* Матеріали обстежень КХІ (протоколи, резолюції, доповідні записки, акт, висновки, статистичні відомості, кошторис видатків на 1926/27 р. і пояснювальна записка до нього, списки викладачів). 23 жовтня 1926 – 19 квітня 1928 рр. 259 арк.
23. *Спр. 590.* Статут АХЧУ, затверджений Центр. МЕКоСО НКВС УСРР. Листування з НКВС про затвердження Статуту та акти обслідування діяльності і фінансового стану «АХЧУ». 30 липня 1926 – 7 жовтня 1929 рр. 60 арк.
24. *Спр. 594.* Матеріали до діяльності АРМУ та організацію Всеукраїнської виставки образотворчого мистецтва (протоколи, резолюції, тези доповідей, доповідні записки, плани, кошториси, листування, списки особистого складу на 27.02.1926). 30 червня 1926 – 26 жовтня 1927 рр. 75 арк.
25. *Спр. 595.* Матеріали про діяльність АХЧУ (статут, протоколи, доповідні записки, огляд, умови, списки членів АХЧУ). 30 червня 1926 – 26 жовтня 1927 рр. 69 арк.
26. *Спр. 5757.* Лист групи викладачів КХІ з питання неправильної постановки справи викладання в інституті та копія резолюції загальних зборів персоналу інституту на доповідь ректора інституту Врони І. І. про стан інституту й оцінку його з боку авторів записок до Наркомосу УСРР. 23 лютого 1926 – 30 березня 1927 рр. 21 арк.
27. *Спр. 5760.* Листування з КХІ про організацію, проведення виробничої практики і стажу студентів. Списки випускників КХІ на грудень 1927 р.,

червень 1926 р., травень 1929 р. 13 травня 1926 – 17 вересня 1930 рр. 283 арк.

28. *Спр. 5764.* Протоколи засідань управи КХІ за 1929 р. з питань затвердження характеристик професорів та викладачів інституту, листування з інститутом про затвердження на посадах та встановлення заробятньої плати викладачами художнього інституту. 10 квітня – 27 жовтня 1926 рр. 351 арк.
29. *Спр. 5771.* Листування з культвідділом Всеукраїнського комітету Союзу гірничих робітників про організацію при КХІ курсів-семінарів для керівників образотворчих робіт на Донбасі. 18 липня 1928 р. 1 арк.
30. *Спр. 5773.* Протоколи засідань та виписки з протоколів засідань комітету Харківського художнього інституту (бувшого технікуму) про відкриття педагогічного відділу, прийом студентів, про їх матеріальних стан та листування з інститутом з цих питань. Списки студентів Харківського художнього технікуму на 1926/1927 р. 13 березня 1926 – 27 серпня 1929 рр. 60 арк.
31. *Спр. 5782.* Виписки з протоколів засідань правління Одеського політехнікуму образотворчих мистецтв про недостатню роботу учбової частини, недостатню кількість штатних викладачів, натурщиків, надання місць для проходження практики студентами. 1 березня – 18 листопада 1926 р. 7 арк.
32. *Спр. 5808.* Виписки з протоколів засідань предметової комісії Межигірського художньо-керамічного технікума про продовження терміну навчання, введення факультативного курсу німецької мови на IV курсі, затвердження навчальних планів. 11 лютого – 10 листопада 1926 р 22 арк.
33. *Спр. 5809.* Листування з Межигірським художньо-керамічним технікумом про організацію тп прохання студентами практики і стажу. 12 лютого 1926 – 21 квітня 1930 рр. 136 арк.
34. *Спр. 5812.* Листування з Межигірським художньо-керамічним технікумом про прийом, звільнення, переміщення по службі викладачів

технікуму та асигнування коштів на виплату їм заробітної плати. 6 квітня 1926 – 15 жовтня 1930 рр. 176 арк.

35. *Спр. 5815*. Протоколи засідань предметової комісії Межигірського художньо-керамічного технікума за 1925/1926 н. р. та листування з ним про забезпечення студентів стипендіями. 4 листопада 1925 – 7 липня 1930. 46 арк.
36. *Спр. 10444*. Листування з окрінспектурами наросвіти і Всеукраїнським товариством драматургів і композиторів про влаштування у м. Харкові І Всеукраїнської художньої виставки картин. 28 лютого 1926 – 30 травня 1927 рр. 9 арк.
37. *Спр. 10445*. Матеріали про організацію різних виставок (протоколи, виписки з програм, статuti, доповідні записки, листування). 10 січня 1929 – 15 жовтня 1930 рр. 594 арк.
38. *Спр. 10448*. Проект постанови РНК УСРР та пояснення до неї про державні художні виставки та листування з Всеукраїнським товариством культурного зв'язку з закордоном про організації міжнародних виставок. 5 лютого 1927 – 21 вересня 1928 рр. 41 арк.

Опис 7

39. *Спр. 436*. Положення та інструкції відділу мистецтв Упрполітосвіти Наркомосу УСРР. 1927 р. 21 арк.

Опис 8

40. *Спр. 331*. Статут ОСМУ (б/д). 16 арк.
41. *Спр. 339*. Листування з ДВУ та художниками про видання репродукцій з їх картин. 30 травня – 29 вересня 1929. 53 арк.

Опис 9

42. *Спр. 1172*. Матеріали про організацію виставки українського мистецтва до пленума Інтернаціонала пролетарських письменників у Харкові (протоколи, накази, стенограми засідань, статут, умови, кошториси, плани, доповідні записки, листування). 22 жовтня 1930 – 10 січня 1932 рр. 234 арк.

Опис 10

43. *Спр. 386.* Контрольні числа розвитку мистецтва по Україні на 1931 та 1932 рр. 20 серпня – грудень 1931 р. 50 арк.
44. *Спр. 409.* Матеріали про організацію Третьої Всеукраїнської художньої виставки Наркомосу УСРР (протоколи, звіти, листування, списки художніх творів). Січень – квітень 1931 р. 56 арк.
45. *Спр. 1247.* Постанова Народного комісаріату комунального господарства УРСР від 3.05.1932 р.: «Про утворення виробничих ательє для художників», кошторис та доповідна записка про відрядження художників на роботу в зв'язку з пуском Дніпрельстану та листування з художниками про оплату командировок. 10 березня – 13 вересня 1932 р. 20 арк.
46. *Спр. 1558.* Списки викладачів та студентів випускників КХІ за 1932 р. 20 – 28 жовтня 1932 р. 15 арк.

**Центральний державний архів громадських об'єднань України
(ЦДАГО України)**

**Фонд 1: Центральний комітет Комуністичної партії України (ЦК
КПУ) (1918 – 1991)**

Опис 20

47. *Спр. 1453.* Выписки из протоколов Политбюро, Оргбюро, Секретариата ЦК КП(б)У по вопросам работы Агитпропа ЦК и справки о выполнении постановлений ЦК КП(б)У. 3 січня – 29 грудня 1922 р. 253 арк.
48. *Спр. 1491.* Протоколы заседаний президиума, пленума Всеукраинского оргбюро Пролеткульта. Письмо оргбюро Пролеткульта в Политбюро ЦК КП(б)У о мероприятиях по дальнейшему расширению деятельности Пролеткултов в республике. Устав и положение Центрального и местных партийных клубов; тезисы доклада о задачах, методах и формах клубной работы ассоциации изучения марксизма и дискуссионного клуба при Агитпропе ЦК КП(б)У. 13 березня – 18 грудня 1922 р. 72 арк.

49. *Спр. 1777.* Протоколы заседаний комиссии Политбюро ЦК КП(б)У о пересмотре сети вузов. Рабфаков, техникумов, оплате студентам-практикантам и стажерам. Выписки из протоколов заседаний Народного комиссариата просвещения УССР. Докладные записки, сводки, справка НКП УССР в ЦК КП(б)У об итогах приема в ВУЗах, деятельности Института марксизма и ленинизма и марксоведения, ликвидации неграмотности, сети политпросветительских учреждений. Переписка с НКП о состоянии Донецких педагогических курсов, распределении учебников по губерниям Украины, плате за учение и другим вопросам. 5 січня – 22 грудня 1923 р. 166 арк.
50. *Спр. 1854.* Протоколы заседаний комиссии НКП УССР с представителями ведомств и учреждений по установлению сети высших учебных заведений, проверке институтов и рабфаков УССР. Выписки из протоколов заседаний комиссии НКП в ЦК КП(б)У о состоянии ВУЗов, культурно-просветительской работе на селе, предположительного приема в ВУЗы в 1924 – 1925 уч. г. 16 січня – 31 грудня 1924 р. 96 арк.
51. *Спр. 2265.* Очет НКП УССР в ЦК КП(б)У о деятельности за 1924 – 1926 гг. 13 серпня 1926 р. 72 арк.
52. *Спр. 2268.* Протоколы заседания Комиссии ЦК КП(б)У об открытии Одесского оперного театра. Докладная записка НКП УССР в ЦК КП(б)У о работе театров. Список театров и художественных организаций Украины. 22 – 26 жовтня 1926 р. 24 арк.
53. *Спр. 4206.* Постановления ЦК КП(б)У, докладные записки, справки, письма партийных и советских органов, наркоматов руководителей учебных заведений о состоянии и работе высших и средних учебных заведений; списки служащих в институты и техникумы, распределение выпускников, материально-бытовое положение учреждений. 19 січня – 8 грудня 1931 р. 98 арк.
54. *Спр. 6652.* Протокол заседания Правительственной комиссии, директивное письмо ЦК КП(б)У, докладные записки, справки, письма

партийних, советських органів о стані і роботі театрів, клубів, музеїв, бібліотек, виставок, творчих союзів України, будівництві кінотеатрів, установ культур, проведенні конкурсів, фестивалів, записи на грампластинки українських народних пісень, положенні театрів, клубів національних меншин на Україні. 2 січня – 11 липня 1935 р. 133 арк.

55. *Спр. 6653.* Докладні записки, справки, листи, телеграми партійних, комсомольських, господарських органів о стані і роботі театрів і клубів, бібліотек, виставок, творчих союзів України, Центрального архівного управління, будівництва кінотеатрів, установ культур, проведенні конкурсів, фестивалів, положенні театрів, клубів національних меншин на Україні, проведенні кінофестивалю колгоспної молоді, розвитку кіномистецтва. 17 липня – 29 грудня 1935 р. 140 арк.

**Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва
України (ЦДАМЛМ України)**

**Фонд 237: Петрицький Анатолій Галактіонович
(1895-1964), художник**

Опис 2

56. *Спр. 370.* Радянська та зарубіжна преса про А. Петрицького. б/д. 52 арк.

**Ф. 330: Кратко Бернарді Михайлович/Діндо Жозефіна
Константинівна
(1884-1960)/(1902-1953), скульптори**

Опис 1

57. *Спр. 191.* М. Л. Малахін, М. І. Мільберг, Я. Є. Рубінштейн. «Воспоминания о Б. М. Кратко». 11 серпня 1960 р. 5 арк.

Опис 2

58. *Спр. 4.* Заява Б. М. Кратка до Прокурора УРСР про реабілітацію /варіанти, чернетки/. Жовтень 1959 р. – 9 арк.
59. *Спр. 13.* Матеріали цивільної справи за позовом Молотовської райконтори зв'язку м. Києва до Діндо Ж. К. про 1000 крб., одержаних відповідачем двічі по одному й тому ж переказу /повідомлення та ухвали Верховного суду УРСР, судові повістки тощо. 4 вересня 1945 – 12 квітня 1946 рр. 5 арк.

Опис 3

60. *Спр. 1.* Спогади Б. М. Кратка. Уривок. б/д. 23 арк.
61. *Спр. 8.* Оповіщення Партколегії КПК при ЦК ВКП/б/ по Київській області з проханням прибути в справі виключення з партії. Січень – лютий 1938 р. 1 арк.

**Фонд 578: Всеукраїнське художнє видавництво Асоціації художників
Червоної України, м. Харків (1928 – 1932)**

Опис 1

62. *Спр. 4.* Витяг з протоколу засідання Центральної Президії АХЧУ про утворення Всеукраїнського художнього видавництва АХЧУ, протоколи засідань правління видавництва, службових нарад. 21 жовтня 1929 – 22 вересня 1931 рр. 34 арк.
63. *Спр. 9.* Видавничі плани на 1929-30 рр. Листування з Наркоматом внутрішніх справ, Наркомторгом, Комітетом в справах друку при РНК УРСР, Держбанком та інш. установами та окремими особами про виконання замовлень на виготовлення агітплакатів, ювілейних значків, нарукавних знаків, емблем; одержання товарів для виробничих потреб видавництва. Довідки, посвідчення, доручення видані співробітникам. 12 листопада 1929 – 30 березня 1930 рр. 271 арк.

Опубліковані джерела

64. «10 років Жовтня», Всеукраїнська ювілейна виставка. Каталог Всеукраїнської ювілейної виставки: малярство, графіка, скульптура, архітектура, фото-кіно, кераміка, текстиль. Х.-К.-О.-Д.: Вид. Наркомосу УСРР, 1928. 52 с.
65. II Всеукраїнська художня виставка. К., О., Х., Донбас, 1929. 45 с.
66. III-й Всеукраїнський з'їзд АРМУ. *Червоний шлях*. 1930. № 10. С. 179.
67. АРМУ на виставці в Вірменії. *Червоний шлях*. 1929. № 7. С. 214.
68. Бура-Мацапура В. Спогади про моїх учителів М. Бойчука і С. Налепинську-Бойчук. *Українська Академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці*. 2006. Вип. 13. С. 52 – 57.
69. Буревій К. Державна Академія художніх наук і українське мистецтво (Лист із Москви). *Червоний шлях*. 1929. №2. С. 213.
70. В АХЧУ. *Червоний шлях*. № 7 – 8. С. 287.
71. В. І. Виставка художнього інституту в Києві. *Вісті ВУЦВК. Література, наука, мистецтво*. 21 грудня 1924 (№ 50). С. 2 – 3.
72. В мистецьких об'єднаннях. *Червоний шлях*. 1930. № 7 – 8. С. 189 – 190.
73. Виставка АРМУ. *Плужанин*. 1927. № 10. С. 77.
74. Виставка мистецтва народів СРСР. *Червоний шлях*. 1928. № 1. С. 159.
75. Врона І. АРМУ і культура революційного мистецтва. *Життя й революція*. 1926. №4. С. 89 – 98.
76. Врона І. «АРМУ» та її перша виставка в Києві. *Червоний шлях*. 1927. №2. С. 220 – 226.
77. Врона І. Київський Художній Інститут (його сучасний стан та робота. *Мистецько-технічний ВІШ. Збірник КХІ*. К., 1928. С. 7 – 18.
78. Врона І. На шляхах революційного мистецтва (До підсумків I Всеукраїнської виставки АРМУ). *ВАПЛІТЕ*. 1927. Вип. 3. С. 166 – 178.
79. Всеукраїнська художня виставка в Києві. *Радянське мистецтво*. 1928. № 2. С. 7.

80. Всеукраїнська художня виставка до 10 роковин жовтня. *Плужанин*. 1927. № 8. С. 72.
81. Всеукраїнський з'їзд АХЧУ. *Червоний шлях*. 1928. № 5 – 6. С. 238.
82. Г. П. Виставки образотворчого мистецтва на Україні. *Культробітник*. 1928. № 13 – 14. С. 16.
83. Г. П. Художнє оформлення селянського санаторію. *Культробітник*. 1929. № 24. С. 32.
84. Горбенко П. Огляд Всеукраїнської художньої виставки в 10 роковини Жовтня. *Червоний шлях*. 1928. № 3. С. 115 – 127.
85. Горбенко П. Робітництво в образотворчому мистецтві. *Культробітник*. 1928. № 2. С. 6.
86. Горбенко П. Сучасні проблеми образотворчого мистецтва. *Червоний шлях*. 1927. №2. С. 203 – 215.
87. Декларація АРМУ. *Гарт*. 1928. №8 - 9. С. 119 – 122.
88. Декларація Об'єднання молодих митців України. *Нова генерація*. 1930. №5. С. 61 – 63.
89. Декрет Ради Народних Комісарів РСФРР «Про пам'ятники Республіки». 12 квітня 1918 р. / Культурне будівництво в Українській РСР 1917 – 1927. К.: Наукова думка, 1979. С. 24.
90. Диспут про мистецтво. *Червоний шлях*. 1926. № 3. С. 211.
91. До Об'єднання молодих митців України. *Нова генерація*. 1930. № 8 – 9. С. 68.
92. Доповідна записка Центрального Бюро АРМУ до Укрполітосвіти про участь мистецьких організацій України у виставці «Мистецтво народів СРСР» до 10-річчя Великого Жовтня / Культурне будівництво в Українській РСР 1917 - 1927. К.: Наукова думка, 1979. С. 576.
93. Ернст Ф. До відкриття всеукраїнської художньої виставки. *Радянське мистецтво*. 1928. № 4. С. 2 – 5.
94. З інформації журналу «Культфронт» про культурне шефство робітників науково-мистецьких організацій м. Києва над Донбасом. Листопад 1931 р.

- / Культурне будівництво в Українській РСР 1928 – червень 1941. К.: Наукова думка, 1986. С. 148.
95. З інформації журналу «Мистецька трибуна» про роботу Другої Всеукраїнської художньої виставки в 1929 – 1930 рр. 25 квітня 1930 р. / Культурне будівництво в Українській РСР 1928 – червень 1941. К.: Наукова думка, 1986. С. 98 – 99.
 96. З листа Асоціації художників Червоної України Всеукраїнській Раді профспілок про перебування в Донбасі виставки «Культпохід на Донбас». 3 травня 1930 р. / Культурне будівництво в Українській РСР 1928 – червень 1941. К.: Наукова думка, 1986. С. 99.
 97. З Постанови XI Всеукраїнського Зїзду Рад робітничих, селянських і червоноармійських депутатів «Про стан та перспективи культурного будівництва». 15 травня 1929 р. / Культурне будівництво в Українській РСР 1928 – червень 1941. К., 1986. С. 77.
 98. Завдання радянської художньої політики. *Шляхи мистецтва*. 1921. №2. С. 89.
 99. Завдання художньої політики. *Шляхи мистецтва*. 1921. № 2. С. 89.
 100. Закупка експонатів АРМУ до Третьяковської галереї та центрального музею революції в Москві. *Червоний шлях*. 1928. № 1. С. 160.
 101. Затенацький Я. Художники! На фронт боротьби за соціалізм! *Радянське мистецтво*. 1930. № 17 – 18. С. 2.
 102. Затенацький Я. III Всеукраїнська художня виставка. *Радянське мистецтво*. 1931. № 11 – 12. С. 29 – 30.
 103. Зубар М. Виставка сучасної графіки. *Червоний шлях*. 1929. – №7. С. 208 – 210.
 104. Из направленной стенограммы выступления И. В. Сталина на встрече с украинскими литераторами / Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. Под ред. А. Н. Яковлева. Сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. М.: Демократия, 1999. С. 102 – 107.

105. Іванченко П. 1897 – 1990 / А. Заїка. *На тлі межигірських круч: Забуті сторінки історії Києво-Межигіря*. К.: А+С, 2016. С. 141–451.
106. Із доповідної записки керівництва Київського архітектурного інституту Народному Комісаріату освіти УСРР про проведення наукової роботи в вузі. 19 листопада 1921 р. / Культурне будівництво в Українській РСР 1917 – 1927. К.: Наукова думка, 1979. С. 201.
107. Із доповідної записки Центрального Бюро АРМУ до Управління Політосвіти Наркомосу УСРР про діяльність організації з часу заснування. 2 вересня 1927 р. / Культурне будівництво в Українській РСР 1917 - 1927. К.: Наукова думка, 1979. С. 538.
108. Із огляду відділу мистецтв Управління політосвіти Наркомосу УСРР про стан і завдання розвитку образотворчого мистецтва на Україні . 28 січня 1926 р. / Культурне будівництво в Українській РСР 1917 – 1927. К.: Наукова думка, 1979. С. 434.
109. Із огляду Народного Комісаріату освіти УСРР про діяльність за 1924/25, 1925/26, 1926/27 рр. 14 лютого 1927 р. / Культурне будівництво в Українській РСР 1917 – 1927. К.: Наукова думка, 1979. С. 497.
110. Із повідомлення Бюро української преси про утворення пролеткульту. 8 травня 1919 р. / Культурне будівництво в Українській РСР 1917 – 1927. К.: Наукова думка, 1979. С. 109.
111. Із протоколу засідання Колегії Наркомосу УСРР про участь України в організації Всесоюдної виставки мистецтв до 10-х роковин Жовтня. 3 травня 1927 р. / Культурне будівництво в Українській РСР 1917 - 1927. К.: Наукова думка, 1979. С. 523.
112. Із протоколу засідання Колегії Народного Комісаріату освіти УСРР про структуру відділу мистецтв. 3 лютого 1919 р. / Культурне будівництво в Українській РСР 1917 – 1927. К.: Наукова думка, 1979. С. 77.
113. Інститут мистецтва. *Червоний шлях*. 1923. № 6 – 7. С. 219 – 220.
114. Інформація газети «Звезда» про успіх Республіканської пересувної художньої виставки «10 років Жовтня» в м. Дніпропетровську. 3 липня

- 1828 р. / Культурне будівництво в Українській РСР 1928 – червень 1941. К.: Наукова думка, 1986. С. 52.
115. К пятой осенней выставке О-ва Костанди. *Вечерние известия*. 26.09.1929. № 2066. С. 3.
116. Картини для Київської Художньої галереї. *Радянське мистецтво*. 1928. № 12. С. 8.
117. Ключья А. За магнетобуди комсомольської літератури. *Червоний шлях*. 1932. № 4. С. 77 – 81.
118. Козаченко А. Українська культура: її минушина й сучасність. Х.: Пролетар, 1931. 167 с.
119. Комашка А. За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві. Х.: Всеукраїнське художнє видавництво АХЧУ, 1931. 72 с.
120. Кулик І. Реалізм, футуризм, імпресіонізм. *Шляхи мистецтва*. 1921. №1. С. 35 – 38.
121. Культурне будівництво в Українській РСР 1917 – 1927; 1928 – червень 1941. К.: Наукова думка, 1979, 1986. 668 с.; 416 с.
122. Культурне будівництво в Українській РСР. Найважливіші документи Комуністичної партії і Радянського уряду (1917-1959). – У 2-х т. / Центральний держ. архів Жовтневої революції і соціалістичного будівництва УРСР / О.В. Килимник (ред.кол.). К.: Держполітвидав УРСР, 1960. Т.1. 884 с.
123. Кутепів Р. Нові течії в малярстві. Х., 1931. 202 с.
124. Левада М. Об'єднання сучасних митців України (Всеукраїнська художня виставка). *Радянське мистецтво*. 1928. № 6. С. 4 – 6.
125. Ленин В. К вопросу о национальной политике / Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Издание 5. Том 25. Март – июль 1914. М.: Политиздат, 1969. С. 64 – 72.
126. Ленин В. Приближение развязки / В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Издание 5. Том 12. Октябрь 1905 – апрель 1906. М.: Политиздат, 1968. С. 99 – 105.

127. Лист ОММУ. *Нова генерація*. 1930. № 2. С. 63.
128. Лист ЦК РКП(б) «Про пролеткульту». 1 грудня 1920 р. / Культурне будівництво в Українській РСР 1917 – 1927. К.: Наукова думка, 1979. С. 167 – 169.
129. Луначарский А. Великий народный поэт (Тарас Шевченко) / А. В. Луначарский. Статьи о литературе. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 411 – 414.
130. Луначарский А. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 2. М.: Художественная литература, 1964. 700 с.
131. М. К. Асоціація художників Червоної України (АХЧУ) (Всеукраїнська художня виставка). *Радянське мистецтво*. 1928. № 6. С. 4 – 6.
132. Микитенко І. Історична постанова ЦК ВКП(б). *Критика*. 1932. №4. С. 11 – 19.
133. Мистецтво народжене Жовтнем. 1917 – 1987. Альбом. К.: Мистецтво, 1987. 344 с.
134. Мистецька студія при АХЧУ в Харкові. *Червоний шлях*. № 1. С. 28.
135. Мистецька хроніка. *Радянське мистецтво: щотижн. журн. мистец., театр. та клуб. життя : вид. Київ. Окрпрофради*. 1928. № 2. С. 11.
136. Мистецько-технічний ВИШ. Збірник КХІ. К., 1928. 78 с.
137. Межигірський мистецько-керамічний технікум. К, 1927. 7 с.
138. На рівень нових завдань. *Критика*. 1932. №4. С. 5 – 10.
139. На піднесенні. *Образотворче мистецтво (орган Спільки радянських художників і скульпторів УСРР)*. К., Х.: «Мистецтво», 1934. Альманах 2. С. 3 – 10.
140. Наказ Народного Комісаріату освіти УСРР «Про використання театру, музики, живопису і кіно як засобу пропаганди». 1 липня 1920 р. / Культурне будівництво в Українській РСР 1917 – 1927. К.: Наукова думка, 1979. С. 147 – 148.

141. Національні традиції українського авангарду: ілюстр. хрестоматія / О. Петасюк, О. Смержевська. К.: 2006. 256 с.
142. О Пролеткультах. Письмо ЦК РКП. *Правда*. 1920. № 270, 1 декабря. С. 1.
143. Об'єднання робітників образотворчого мистецтва. *Плужанин*. 1927. № 7. С. 74.
144. Образотворче мистецтво – робітникам. *Червоний шлях*. 1928. № 11. С. 261.
145. Основні художні асоціації на Всеукраїнській художній виставці. *Радянське мистецтво*. 1928. № 6. С. 13.
146. Падалка І. АРМУ. *Червоний шлях*. 1926. № 2. С. 177 – 178.
147. Перша порція вінегрету або фронт образотворчого мистецтва в небезпеці! *Авангард*. 1929. С. 72.
148. Петрицький А. Портрет. *Нова генерація*. 1929. № 7. С. 1.
149. Петрицький А. Просторова графіка. *Нова генерація*. 1930. № 5. Між с. 14 – 15.
150. Петрицький А. Фактичні поправки до статті Врони. *Нова генерація*. 1929. № 6. С. 54 – 57.
151. По Україні. *Плужанин*. 1927. № 6. С. 29.
152. Положення відділу мистецтв при Управлінні Політосвіти Наркомосу УСРР про Фонд допомоги молодим талантам. 28 січня 1927 р. / Культурне будівництво в Українській РСР 1917 – 1927. К.: Наукова думка, 1979. С. 483 – 484.
153. Полянський. Перед новими завданнями. *Радянське мистецтво*. 1931. № 13 – 14. С. 25.
154. Постанова Народного Комісаріату освіти УСРР «Про організацію ради мистецтв при Головлітосвіті». 5 вересня 1920 р. / Культурне будівництво в Українській РСР 1917 – 1927. К.: Наукова думка, 1979. С. 158.

155. Постанова Полтібюро ЦК КП(б)У «Про українські художні угруповання». 10 квітня 1925 р. / Культурне будівництво в Українській РСР 1917 – 1927. К.: Наукова думка, 1979. С. 389.
156. Постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» від 23.04.1932. *Критика*. 1932. № 4. С. 3 – 4.
157. Пояснювальна записка Всеукраїнського Пролеткульту до кошторису на 1925/26 р. про форми, методи і завдання Пролеткульту / Культурне будівництво в Українській РСР 1917 – 1927. К.: Наукова думка, 1979. С. 400.
158. Про політику партії в галузі художньої літератури (з резолюції ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 р. / Мистецтво народжене Жовтнем. 1917 – 1987. Альбом. К.: Мистецтво, 1987. С. 11.
159. *Радянське мистецтво: щотиж. журн. мистец., театр. та клуб. життя: вид. Київ. Окрпрофради*. [К.], 1928. № 9. С. 3.
160. Раєвський С. Об'єднання молодих митців України «ОММУ». *Нова генерація*. 1930. № 6 – 7. С. 86.
161. Резолюція VIII З'їзду РКП(б) «Про політичну пропаганду і освітню роботу на селі». 23 березня 1919 року / Культурне будівництво в Українській РСР 1917 – 1927. К.: Наукова думка, 1979. С. 34.
162. Робітникам – на Всеукраїнську художню виставку! *Радянське мистецтво*. 1928. № 5. С. 1 – 2.
163. С. Ал. Искусство – массам. *Вечерние известия*. 4.07.1929. № 1895. С. 3.
164. Семенко М. Майстерня Івана Падалки та Єрмілова. *Нова генерація*. 1930. № 5. С. 59.
165. Семенко М. Ще про бойчукістів. *Нова генерація*. 1930. № 3. С. 52.
166. Скрипник М. За українське літературознавство / М. Скрипник. Статті й промови. Х.: Держвидав України, 1930. С. 41 – 48.
167. Скрипник М. Наші завдання в образотворчому мистецтві (Доповідь на комосередку Київського художнього інституту – 15 листопада 1927

- року) / М. Скрипник. Статті й промови. Х.: Держвидав України, 1930. С. 175 – 187.
168. Скрипник М. Про політику партії в галузі художньої літератури (Резолюція ЦК ВКП(б) від 18 червня 1925 року) / М. Скрипник. Статті й промови. Х.: Держвидав України, 1930. Т. V. С. 259 – 264.
169. Скрипник М. Статті й промови. Том V. Х.: Держвидав України, 1930. 292 с.
170. Сліпко-Москальцов К. Всеукраїнська художня виставка. *Червоний шлях*. Х., 1928. №1. С. 151 - 152.
171. Сліпко-Москальцов К. Радянський художник і мистецька спадщина. *Червоний шлях*. 1928. №2. С. 125 – 143.
172. Снежков В. Краткая история Художественного общества имени Кириака Константиновича Костанди. *Литературно-художественный, историко-краеведческий иллюстрированный альманах «Дерибасовская - Ришельевская»*. Одесса, 2008. № 33. С. 218 – 234.
173. Товарець І. Критика апологетів «бойчукізму». *Нова генерація*. 1930. №8 – 9. С. 52 – 55.
174. Українські художники на виставці в Голландії. *Гарт*. 1929. №4. С. 165.
175. Філія АХЧУ. *Червоний шлях*. 1928. № 8. С. 182.
176. Х. В АРМУ. *Плужанин*. 1927. № 1. С. 43 – 44.
177. Холостенко Є. Асоціація революційного мистецтва (АРМУ) (Всеукраїнська художня виставка). *Радянське мистецтво*. 1928. № 7. С. 2 – 4.
178. Холостенко Є. Бернгард Кратко. Х.: Мистецтво, 1933. 12 с.
179. Холостенко Є. В АРМУ. *Плужанин*. 1926. № 12. С. 26.
180. Холостенко Є. Виставка гравюри й рисунку. *Червоний шлях*. 1929. №1. С.234 – 235.
181. Холостенко Є. Виставки АРМУ. *Плужанин*. 1927. № 7. С. 37.

182. Холостенко Є. Образотворче мистецтво в маси. *Молодняк*. 1928. № 5. С. 104.
183. Холостенко Є. Перший досвід (з приводу розпису та скульптурного оформлення Всеукраїнського селянського санаторія). *Критика*. 1929. №1. С. 74 – 87.
184. Хроніка. Про СРСР. *ВАПЛІТЕ*. 1927. Вип. 3. С. 202.
185. Хроніка виставки. *Радянське мистецтво*. 1928. № 7. С. 4 – 5.
186. Цівчинський М. Як ми влаштували свято Першого травня. *Сільський театр*. 1927. № 4 (14). С. 17.
187. Шевченко Т. Кобзар / Передм. А. Річицького; іл. В. Седяра. Х. – К.: Видавництво «ДВОУ, Література і Мистецтво», 1931. 480.
188. Школи пластичного мистецтва у Києві. *Червоний шлях*. 1923. № 2. С. 266 – 267.
189. Ювілейна виставка в Одесі. *Червоний шлях*. 1928. С. 159.
190. Ювілейні виставки самодіяльного мистецтва в Донбасі. *Гарт*. 1928. №1. С.91 – 92.
191. Юліан. Мистецтво в Києві. *Червоний шлях*. 1923. № 6 – 7. С. 219.
192. Яблоков. Всеукраїнський Пролеткульт. *Вісті ВУЦВК. Література, наука, мистецтво*. 7 листопада 1923. № 5. С. 4.

Література

193. Авер'янова Н. Василь Кричевський як представник української мистецької еліти. *Українознавчий альманах*. 2013. Вип. 14. С. 122 – 125.
194. Автушенко І. Вплив комуністичного тоталітарного режиму на культурний розвиток України (1920 – перша половина 1930-х рр.). *Етнічна історія народів Європи*. 2000. Вип. 5. С. 118 – 122.
195. Асєєва Н. Етюди мистецтвознавця. *Хроніка – 2000*. 1995. № 2 - 3. С. 276 – 293.
196. Афанасьєв В. Мистецьке життя України першої третини ХХ століття. Утворення Української Академії мистецтв / Нариси з історії

- образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн. / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ ; [редкол.: В. Д. Сидоренко (голова) та ін.]. К.: Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. С. 29 – 50.
197. Афанасьєв В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. К.: Мистецтво, 1967. 240 с.
 198. Афанасьєв В. Український радянський живопис. К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1962. 63 с.
 199. Афанасьєв В. Шляхами братерства і єднання. К.: Знання, 1978. – 48 с.
 200. Бабюх В. Діяльність політичної цензури як форма ідеологічного контролю в Україні (1920—1930-ті рр.) / Історія України. Маловідомі імена, події, факти (збірник наукових статей). К., 2007. С. 12 – 23.
 201. Бабюх В. Політична цензура в Україні в 1920-1930-х рр.: автореф. дис... канд. іст. наук. К., 2007. 22 с.
 202. Барковская О. Одесское художественное училище. Хроника 1865 – 1940. *Вісник Одеського художнього музею*. 2015. № 2. С. 130 – 140.
 203. Белічко Ю. Втілення ленінського вчення про мистецтво у творчій практиці українських радянських художників. *Українське мистецтвознавство*. К.: Наукова думка, 1970. Вип. 4. С. 5 – 23.
 204. Бенюк О. Художньо-естетична концепція школи бойчукістів. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2015. Вип. 6. С. 22 – 26.
 205. Білокінь С. Бойчук та його школа. К.: Мистецтво, 2017. 256 с.
 206. Білокінь С. Колектевізм – пафос творчості Михайла Бойчука. *Образотворче мистецтво*. 1988. №1. С. 22 – 25.
 207. Білокінь С. Масовий терор як засіб державного управління в СРСР. 1917 – 1941 рр.: джерелознавче дослідження. К.: Пенмен, 2017. 768 с.
 208. Борисенко М. Уніфікація літературного життя України в 1920 – 1932 роках. К.: Унісерв, 2001. 126 с.
 209. Бутник-Сіверський Б. Г. П. Світлицький. Нарис про життя і творчість. К.: Деравне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 23 с.

210. Василь Кричевський. Між авангардом і традицією = Vasyl Krychevsky. Between avan-garde and traditions : з колекції Національного художнього музею України : каталог виставки, 4 жовтня - 10 листопада 2013 / [упоряд. С. Селєзньов ; відп. ред. Ю. Зиновійва ; пер. англ. С. Цуркан]; Національний художній музей України. – К.: ArtHuss, 2013. 57 с.
211. Васильєв О. Сторінки історії кафедри живопису і композиції. *Українська Академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці*. 2004. Вип. 11. С. 123 – 132.
212. Верменич Я. Здійснення українізації у 20-30-х роках: політичні і культурні аспекти проблеми: автореф. дис... канд. іст. наук. К., 1993. 24 с.
213. Верховецкая М. Деятельность Художественного общества им. К. К. Костанди в Одессе в 1921 – 1929 гг. и «карательная» пресса. *Юго-Запад. Одессика*. 2013. № 16. С. 103 – 120.
214. Виноградова З. Українське радянське мистецтво 1918 – 1920 років. К.: Мистецтво, 1964. 52 с.
215. Владич Л. А. А. Шовкуненко – народный художник СССР. К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 31 с.
216. Владич Л. Василь Касіян: п'ять етюдів про художника. К.: Мистецтво, 1978. 176 с.
217. Владич Л. Мудрість партійного керівництва. *Образотворче мистецтво*. 1977. №4. С. 5 – 9.
218. Владич Л., Касіян В. Передмова / Історія українського мистецтва в 6-ти томах. Т. 5 (Радянське мистецтво 1917 – 1941 років). К.: УРЕ, 1967. С. 11 – 32.
219. Войскунская Н. «Окунали кисти в каждую банку краски...». *Третьяковская галерея*. 2007. № 3 (16). С. 70 – 81.
220. Врона І. К. Д. Трохименко. Нарис про життя і творчість. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. 32 с.

221. Врона І. Михайло Гордійович Дерегус. Нарис про життя і творчість. К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 40 с.
222. Врона І. Станковий живопис / Історія радянського мистецтва. В 6 т. Радянське мистецтво 1917-1941 років. Т. 5. К.: Голов. ред. УРЕ, 1967. С. 121 – 157.
223. Врона І., Лобановська Б. Монументальний живопис / Історія радянського мистецтва. В 6 т. Радянське мистецтво 1917-1941 років. Т. 5. К.: Голов. ред. УРЕ, 1967. С. 110 – 121.
224. Гальченко В., Нікуленко С. А. М. Левітан – перший ректор ХХТ. Обставини призначення та діяльність під час становлення вищої художньої школи Харкова. *Вісник ХДАДМ*. 2017. № 1. С. 60 – 63.
225. Говдя П. Мистецтво, осяяне світлом жовтня. *Образотворче мистецтво*. 1977. № 5. С. 2 – 6.
226. Говдя П. Українське радянське образотворче мистецтво. К.: Держ. видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 104 с.
227. Голубнича А. Мистецько-педагогічна та громадська діяльність М. Бойчука: автореф. дис. канд. іст. наук. К., 2012. 19 с.
228. Горбачев Д. Анатолій Галактонович Петрицький. М.: Советский художник, 1970. 152 с.
229. Горбачов Д. Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття. К.: Мистецтво, 2017. 320 с.
230. Горбачов Д. Бути сучасним. Нотатки про творчість О. Хвостова (1895-1968). *Образотворче мистецтво*. 1976. № 3. С. 20 – 21.
231. Горбачов. Д. Каземир Малевич і Україна / Український модернізм 1910 – 1930 / Альбом. Хм.: Галерея, 2006. С. 63 – 68.
232. Горбачов Д. Малевич і Україна. Київ: СІМ студія, 2006. 456 с.

233. Грабович Г. Шевченко, якого ми не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета). К: Критика, 2000. 304 с.
234. Греченко В., Ярмиш О. Україна у добу «раннього» тоталітаризму (20-ті роки ХХ ст.) / Національний ун-т внутрішніх справ. Х.: Видавництво НУВС, 2001. 276 с.
235. Даниленко В. Коренізація / Енциклопедія історії України: Т. 5: Кон - Кю / Редкол.: В. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. К.: В-во «Наукова думка», 2008. С. 152 – 153.
236. Даниленко В. Українізація: здобутки і втрати. *Проблеми історії України*. 1992. Вип. 2. С. 79 – 91.
237. Донець О. Всеукраїнська асоціація пролетарських митців / Енциклопедія сучасної України. К., 2006. Т. 5. С. 209.
238. Дорошко М. Номенклатура: керівна верхівка Радянської України (1917 – 1938 рр.). К.: Ніка-Центр, 2008. 368 с.
239. Драк А. О. В. Хвостенко-Хвостов [Народний художник Української РСР]. К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 46 с.
240. Дуглас Ш. «Лебеди иных миров» и другие статьи об авангарде. – М.: Три квадрата, 2015. 368 с.
241. Єфименко Г. Національно-культурна політика ВКП(б) щодо Радянської України (1932 – 1938). К.: Інститут історії України, 2001. 304 с.
242. Затенацький Я. Український радянський живопис. К.: Вид-во АН УРСР, 1958. 118 с.
243. Ільницький О. Український футуризм (1914 – 1930). Переклад з англ. Р. Тхорук. Львів: Літопис, 2003. 456 с.
244. Історія українського мистецтва в 6-ти томах. Т. 5 (Радянське мистецтво 1917 – 1941 років). К.: Голов. ред. УРЕ, 1967. 480 с.

245. Історія української культури. Т. 5, кн. 1: Українська культура ХХ – початку ХХІ століть. К.: Наукова думка, 2011. 862 с.
246. Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн.: 1910—1930-ті роки: Навч. посібник/ за ред. В.Дончика. Кн. 1. К.: Либідь, 1993. 784 с.
247. К. К. Костанді. Художнє товариство ім. К. К. Костанді: Каталог виставки / Упоряд . та авт. вступ. ст .: Л. Гурова, Л. Єрьоміна. Одеса: Астропринт, 2003. 80 с.
248. Калакура Я., Рафальський О., Юрій М. Українська культура: цивілізаційний вимір. К.: ІПіЕНД ім. І.Ф.Кураса НАН України, 2015. 496 с.
249. Канішина Н. Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ століття: автореф. канд. філос. н. К., 1999. 22 с.
250. Касіян В. Українська радянська графіка. К.: Товариство для поширення політичних і наукових знань Української РСР, 1959. 47 с.
251. Касіян В., Турченко Ю. Українська радянська графіка. К.: Вид-во АН УРСР, 1957. 310 с.
252. Касьянов Г. Українська інтелігенція 1920 – 1930-х років: соціальний портрет та історична доля. Київ: Глобус ; Коломия: Вік; Едмонд: Видавництво Канадського інституту Українських Студій. 176 с.
253. Кашуба О. Кубофутуризм в Україні. О. Богомазов: теорія та практика (Створення нових стильових форм живопису): автореф. дис... канд. мистецтвознава. К., 1999. 18 с.
254. Ковалевська М. И. С. Ижакевич. Заслуженный деятель искусств УССР. К.: Мистецтво, 1951. 48 с.
255. Ковальська Л. Михайло Бойчук – учитель і митець / Український модернізм 1910 – 1930 / Альбом. Хм.: Галерея, 2006. С. 46 – 57.
256. Ковальчук О. Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формуванні національної живописної

- школи України 1917 – 1941 років: автореф. дис... канд. мистецтвознавства. К., 2003. 20 с.
257. Ковальчук О. Михаил Бойчук и его школа. *Великие художники*. К., 2005. Ч. 99. 31 с.
258. Ковальчук О. Українська академія мистецтв. До 85-ї річниці від заснування. *Образотворче мистецтво*. 2003. № 1. С. 4 – 6.
259. Комаренко Т., Шипович М. Влада і літературно-мистецька інтелігенція радянської України: 20-ті роки ХХ ст. *Серія «Історичні зошити»*. К.: Інститут історії України, 1999. 63 с.
260. Константинов В. До 95-річчя початку діяльності Межигірського керамічного технікуму. *Сіверщина в історії України*. 2015. № 8. С. 283 – 286.
261. Кошелівець І. Соціалістичний реалізм / Енциклопедія українознавства: Словникова частина: [в 11 т.] / Наукове товариство ім. Шевченка. Т. 8. Львів: НТШ, 2000. С. 2967 – 2968.
262. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. К.: Майстерня кн.; Оранта, 2010. 399 с.
263. Кратко Бернард Михайлович / Словник художників України. К.: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1973. С. 119.
264. Криволапов М. Національна спілка художників і образотворча культура України ХХ століття. *Мистецтвознавство України*. Вип. 8. 2007. С. 7 – 16.
265. Криволапов М. Українська художня критика в нових соціально-політичних умовах / Про мистецтво і художню критику України ХХ століття: Вибрані статті перших років. Книга перша: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва академії мистецтв України. К.: Видавничий дім А+С, 2006. С. 89 – 119.
266. Криволапов М. Федір Кричевський як педагог і фундатор української живописної школи ХХ ст. / Про мистецтво та художню критику України

- XX століття: Вибрані статті різних років. Книга перша: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні XX століття / Інститут проблем сучасного мистецтва академії мистецтв України. К.: Вид. дім А+С, 2006. С. 140 – 160.
267. Кручек О. Культура в УСРР в 1920-1923 рр. як об'єкт державної політики: автореф. дис... канд. іст. наук. К., 1997. 24 с.
268. Кручек О. Становлення державної політики УСРР у галузі національної культури (1920 – 1923 рр.). К.: Інститут історії України НАН України, 1996. 49 с.
269. Кульчицький С. Україна між двома війнами (1921 – 1939 рр.) / Україна крізь віки, т. 11. К.: Видавничий дім Альтернативи, 1999. 336 с.
270. Кульчицький С. Червоний виклик. Історія комунізму в Україні від його народження до загибелі. Кн. 2. К.: Темпора, 2013. 628 с.
271. Курильцева В., Яворская Н. Искусство Советской Украины. М.: Искусство, 1957. 300 с.
272. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX ст.: загальноєвропейські тенденції та національні особливості розвитку: автореф. дис... д-ра мистецтвознав. К., 2008. 36 с.
273. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX ст. К.: Грані-Т, 2006. 238 с.
274. Личность в истории культуры. Художник Иван Падалка / Сост. В. Крикуненко. М: Библиотека украинской литературы, 2014. 24 с.
275. Майданець-Баргилевич О. Становлення національної школи монументально-декоративного мистецтва в Україні (перша третина XX ст.): автореф. дис... канд. мистецтвознав. К., 2006. 19 с.
276. Маркаде Ж. К. Малевич. Переклад з фр. В. Старка. К.: Родовід, 2013. 304 с.
277. Мельник О. Біля яблуні. *Образотворче мистецтво*. 1993. № 3 – 4. С. 4 – 6.

278. Мельникова У. Асоціація художників Червоної України мовою архівних матеріалів. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2004. Вип. 15. С. 285 – 299.
279. Мельникова У. Концепція «масового» та «колективного» в українському мистецтві 1920-х років / У. Мельникова // *Вісник ХДАДМ*. – 2014. - № 7. – С. 106 – 109.
280. Мельникова У. Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х - початку 1930-х років (теоретичні засади та творча практика): автореф. дис... канд. мистецтвознав. Х., 2007. 20 с.
281. Мельникова У. Традиція та новаторство в діяльності Об'єднання сучасних митців України. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2005. №1. Ч.ІІ. С. 207 – 214.
282. Мельникова У. Феномен бойчукізму. *Березіль*. 2004. № 10. С. 186 – 189.
283. Мельникова У. Художньо-естетична концепція АРМУ. *Народознавчі зошити*. 2004. № 3 – 4. С. 539 – 544.
284. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва / Національний художній музей України, Національна академія мистецтв України, Фонд сприяння розвитку Національного художнього музею України. Хм.: ПФ «Галерея», 2010. 282 с.
285. Мусієнко П. Ф. Г. Кричевський (Нарис життя і творчості художника. 1879-1947). К.: Мистецтво, 1966. 156 с.
286. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн. Книга перша / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. К.: Інтертехнологія, 2006. 544 с.
287. Нариси мистецтва з історії українського мистецтва / За ред. В. Заболотного. К.: Мистецтво, 1966. 672 с.
288. Нікуленко С. Становлення вищої мистецької школи в Україні 1917 – 1934 рр.: автореф. канд... мистецтвознав. К., 1997. 20 с.

289. Новохатько Л. Соціально-економічні і культурні процеси в Україні у контексті національної політики радянської держави (20-ті – середина 30-х рр. XX ст): автореф. дис... докт. іст. наук. К., 1999. 50 с.
290. Павлов В. Українське радянське мистецтво 1920-1930-х років. К.: Мистецтво, 1983. 192 с.
291. Пальмова И. Художник Виктор Пальмов и его время. М: Евразия +, 2002. 38 с.
292. Паньок Т. Фактори і умови становлення вищої художньо-педагогічної освіти в Україні на початку XX століття. *Соціально-економічні проблеми просторового розвитку*. Бердянськ: Вид. Ткачук О. В., 2015. Розд. 4. С. 201 – 212.
293. Попова Л. Маловідомі сторінки історії української радянської книжкової графіки. *Українське мистецтвознавство*. К.: Наукова думка, 1967. Вип. 1. С. 53 – 71.
294. Попова Л. Український радянський монументальний живопис. К.: Товариство «Знання», 1973. 48 с.
295. Попович М. Нарис історії культури України. К.: АртЕк, 1998. 728 с.
296. Рабенчук О. Робітничо-селянська інспекція і культурне життя в Радянській Україні (1920 – 1934 рр.) / НАН України; Інститут історії України. К., 2006. 248 с.
297. Реалізм та соціальний реалізм в українському живопису радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент/ Автор проекту Манійчук Ю.; переклад укр. тексту: Блюміна І. та ін. К.: LKMaker, 1998. 320 с.
298. Роготченко О. Образотворче мистецтво радянської України 1930-х років: автореф. дис... канд. мистецтвознав. Л., 2004. 19 с.
299. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. К.: ФЕНІКС, 2007. 608 с.

300. Романенко Г. Офіційні творчі спілки в Україні в 30-х рр. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв*. 2007. №1. С. 65 – 71.
301. Рубан-Кравченко В. Кричевські і українська художня культура ХХ століття. Василь Кричевський. К.: Криниця, 2004. 704 с.
302. Рудзицький А. Ілюстратор «Кобзаря» Василь Седляр. Доля майстра та його твору / Т. Шевченко. *Кобзар. Ілюстрації В. Седляра*. К.: Дух і літера – Оранта, 2009. С. 496 – 435.
303. Рябичева С. Із т. зв. СПЕЦФОНДУ. *Музейний провулок*. 2004. № 1. С. 70 – 71.
304. Світлична О. Художній процес 1920-х рр. на сторінках періодики Катеринослава-Дніпропетровська. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Х., 2007. №5. С. 138 – 146.
305. Семеновський О. В. У боротьбі за літературну спадщину Т. Г. Шевченка / А. В. Луначарський – критик. Статті. К.: Радянський письменник, 1975. С. 140.
306. Сидоренко А. Монументальні розписи бойчукістів у НАОМА. *Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучас. Мист-ва НАМ України*. К.: Фенікс, 2010. Вип. 7. С. 149 – 156.
307. Скляренко Г. Ідейні засади мистецтва Михайла Бойчука в контексті художньо-культурних процесів першої третини ХХ століття. *Мистецтвознавство України: Збірник наукових праць / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України*. К., 2008. №9. С. 19 – 26.
308. Скляренко Г. Інтерпретація творчості Т. Г. Шевченка в українському мистецтві ХХ століття. *Слово і час: науково-теоретичний журнал*. К.: Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка. 2014. № 3. С. 90 – 100.
309. Скляренко Г. Українське мистецтво 1930-1950-х років. Етапи, спрямування, твори. *Художня культура. Актуальні проблеми / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України* Державний

- центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса. К.: Видавничий дім А+С. 2007. Вип. 4. С. 269 – 283.
310. Слуцький О. Радянське і культурне будівництво на Україні в перші роки боротьби за соціалістичну індустріалізацію країни (1926 – 1929 рр.). К., 1957. 210 с.
311. Сморжевська О. Роль художника Анатолія Петрицького у становленні та розвитку української театральної сценографії у 1920-х роках. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*. К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2007. № 91 – 93. С. 172 – 176.
312. Сокирко А. Виставкова діяльність українських мистецьких об'єднань у 1920-х роках. *Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць*. 2017. Вип. 122 (№ 7). С. 24 – 29.
313. Сокирко А. Доля митця: Бернард Кратко між мистецтвом і політикою. *Evropský filozofický a historický diskurz*. 2017. V. 3. Iss. 2. С. 50 – 56.
314. Сокирко А. Партиїно-державна політика щодо образотворчого мистецтва УСРР (1920-ті — початок 1930-х рр.). *Сторінки історії*. 2016. № 41. С. 116 – 123.
315. Сокирко А. Створення та діяльність Асоціації художників Червоної України (1923 – 1932 рр.). *Сторінки історії*. 2017. № 43. С. 66 – 73.
316. Сокирко А. Шевченківська тематика в творчості українських художників 1920–1930-х рр. (на матеріалах фондів Національного музею Тараса Шевченка). *Архіви України*. 2014. № 2. С. 78 – 83.
317. Соколюк Л. Бойчукіст Василь Седляр як ідеолог-теоретик АРМУ. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2004. № 3. С. 125 – 135.
318. Соколюк Л. Графіка бойчукістів. Харків – Нью-Йорк: видання часопису «Березіль»: видавництво М. П. Коць, 2002. 224 с.

319. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина XX ст.): автореф. дис... док. мистецтвознав. К., 2004. 35 с.
320. Солдатенко В. Незламний: життя і смерть Миколи Скрипника. К.: Пошуково-видавниче агентство «Книга Пам'яті України», 2002. 331 с.
321. Солодова В. Художественная жизнь Одессы. 1920-е – 1930-е годы. *Вестник Одесского художественного музея*. №1. С. 40 – 42.
322. Стоян Т. Партійно-ідеологічне керівництво радянською системою політичної цензури (1922-1933 рр.). *Наукові записки*. 2009. Вип.12. С. 161 – 172.
323. Тимофій Бойчук / Керівник проекту Я. Кравченко. Львів-Київ-Тернопіль: Майстер Книг, 2017. 59 с.
324. Тарапон О. Становище та діяльність літературно-мистецької інтелігенції України в умовах українізації (1923 р. – початок 1930-х рр.): автореф. дис... канд. іст. наук. К., 1999. 15 с.
325. Тимченко Т. Бойчукізм і українська реставрація. *Образотворче мистецтво*. 1997. № 3 - 4. С. 60 – 62.
326. Український авангард 1910-1930 років: Альбом / Авт.-упоряд. Д. Горбачов. К.: Мистецтво, 1996. 400 с.
327. «Українізація» 1920-30-х років: передумови, здобутки, уроки / Відп. ред. В. А. Смолій; Авт. кол.: В. Даниленко, Я. Верменич, П. Бондарчук, Л. Гриневич, О. Ковальчук, В. Масненко, В. Чумак. К.: Інститут історії України, 2003. 392 с.
328. Хархун В. Ідеологічні практики марксо-ленінської критики. *Філологічні семінари. Збірник наукових праць*. 2009. Вип. 12. С. 143 – 148.
329. Холостенко Є. Микола Рокицький. Х.: Рух, 1933. 50 с.
330. Циганко О. Художньо-виставкова діяльність у Харкові (1917-1934 рр.): автореф. дис... канд. мистецтвознав. Х., 2003. 22 с.

331. Чернова З. творчість І. Падалки та його учнів у контексті доби.
Український засів. 1995. №1. С. 36 – 41.
332. Шаповал Ю. Олександр Шумський. Життя, доля, невідомі документи: дослідження, архівні матеріали / Наук. ред. І. Гирич. Київ; Львів: Україна модерна; Українські пропілеї, 2017. 742 с.
333. Шаповал Ю. Україна: 1920 – 1950-і рр.: сторінки ненаписаної історії. К.: Наукова думка, 1993. 352 с.
334. Шарпаций В. Діяльність М.О.Скрипника на чолі наркомату освіти Радянської України (1927-1933 рр.): автореф. дис... канд. іст. наук. Запоріжжя, 1994. 17 с.
335. Шевчук Г. Культурне будівництво на Україні у 1921 – 1925 роках. К, 1963. 436 с.
336. Шиленко Ю. Галерея картин Шевченка в Харкові / Шевченківська енциклопедія: В 6 Т. – Т. 2 / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. К., 2012. С. 41.
337. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років / Пер. з англ. М. Климчука. К.: Ніка-Центр, 2006. 384 с.
338. Школьна О. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. *Пам'ятки України*. 2014. № 9. С. 48 – 59.
339. Школьна О. Межигірський художньо-керамічний технікум-інститут. *Пам'ятки України*. 2014. № 9. С. 60 – 65.
340. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ століття: структурування, методологія, художні позиції: автореф. док... мистецтвознав. Л., 2005. 42 с.
341. Шостя В. Факультет графічних мистецтв (нотатки з хронології). *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці*. 2001. Вип. 8. С. 25 – 34.

342. Шпаков А. Шляхи становлення української радянської книжкової графіки. *Українське мистецтвознавство*. К.: Наукова думка. 1971. Вип. 5. С. 67 – 84.
343. Яценко В. М. С. Самокиш. Нарис про життя та творчість. К.: Мистецтво, 1954. 48 с.

Електронні ресурси

344. Nakov A. Historien d'Art / Andrei Nakov. URL: <https://www.andrei-nakov.org/> (дата звернення 27.07.2017).
345. Афанасьєв В. Асоціація художників Червоної України / Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=44486 (дата звернення 27.07.2017).
346. Білокінь С. Голодомор і становлення соцреалізму як «творчого методу» / С. Білокінь. Історик України. Персональний сайт. URL: <http://bilokin.myslenedrevo.com.ua/> (дата звернення 27.07.2017).
347. Білокінь С. Михайло Бойчук і його школа. Джерела / С. Білокінь. Історик України. Персональний сайт. URL: <http://www.s-bilokin.name/Culture/Bojchuk.html> (дата звернення 27.07.2017).
348. Білокінь С. Межигірський монастир. Рік 1931. URL: <http://www.s-bilokin.name/Personalia/Ernst/Culture/MezhygirskyjMonastery.html> (дата звернення 27.07.2017).
349. В Одесі виявили розпис Бойчука ArtUkraine. 19.01.2017. URL: <http://artukraine.com.ua/n/v-odesi-viyavili-rozpis-boychuka/#.WXoOyITyIV> (дата звернення 27.07.2017).
350. Прибега Л. Вихі історії та сьогодення НАОМА / Офіційний сайт Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури України. URL: <http://naoma.edu.ua/ua/academy/storya/> (дата звернення 27.07.2017).

ДОДАТКИ

Додаток А

**Список публікацій за темою дисертації та відомості про апробацію
результатів дослідження**

1. Сокирко А. Створення мистецьких об'єднань в УСРР у 20-х рр. ХХ ст. *Дні науки історичного факультету*: Матеріали IV Міжнародної наукової конференції молодих учених, присвяченої 20-річчю Незалежної України. Вип. IV: у 6-х част. Ч. 2. К., 2011. С. 28 – 29.
2. Сокирко А. Діяльність українських художників в 1930-х рр. *Дні науки історичного факультету*: Матеріали V Міжнародної наукової конференції молодих учених. Вип. V: у 7-х част. Ч. 2. К., 2012. С. 26 – 27.
3. Сокирко А. Створення та діяльність Асоціації революційного мистецтва України (1925–1932 рр.). *Дні науки історичного факультету*: Матеріали VI Міжнародної наукової конференції молодих учених. Вип. VI: у 8-х част. Ч. 2. К., 2013. С. 34 – 35.
4. Сокирко А. Державна політика в галузі образотворчого мистецтва в УСРР у 1920-х – 1930-х рр. *Каразінська читання (історичні науки)*: Тези доповідей 66-ї міжнародної наукової конференції (м. Харків, 26 квітня 2013 р.). Х., 2013. С. 265 – 266.
5. Сокирко А. Шевченківська тематика в творчості українських художників 1920–1930-х рр. (на матеріалах фондів Національного музею Тараса Шевченка). *Архіви України*. 2014. № 2. С. 78 – 83.
6. Сокирко А. Ставлення більшовицької партії до образотворчого мистецтва в УСРР (1920-ті–початок 1930-х рр.). *«Вплив суспільних наук на процес розвитку суспільства: можливе та реальне»*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, Україна, 6-7 березня 2015 року). К., 2015. С. 22 – 26.
7. Сокирко А. Створення на основні напрямки діяльності мистецьких об'єднань художників в УСРР у 1920-х рр. *Дні науки історичного*

факультету: Матеріали VIII Міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Дні науки історичного факультету». К., 2015. С. 269 – 273.

8. Сокирко А. Партійно-державна політика щодо образотворчого мистецтва УСРР (1920-ті — початок 1930-х рр.). *Сторінки історії*. 2016. № 41. С. 116 – 123.
9. Сокирко А. Створення та діяльність Асоціації художників Червоної України (1923 – 1932 рр.). *Сторінки історії*. 2017. № 43. С. 66 – 73.
10. Сокирко А. Доля митця: Бернард Кратко між мистецтвом і політикою. *Evropský filozofický a historický diskurz*. 2017. V. 3. Iss. 2. С. 50 – 56.
11. Сокирко А. Виставкова діяльність українських мистецьких об'єднань у 1920-х роках. *Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць*. 2017. Вип. 122 (№ 7). С. 24 – 29.

Додаток Б

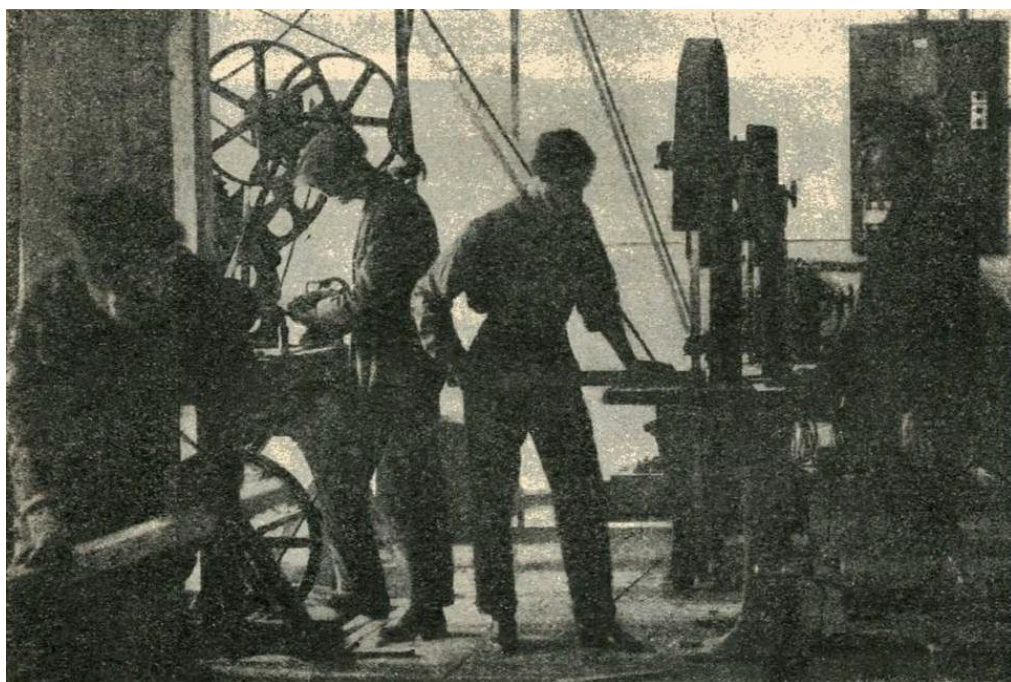
Прийом до Київського художнього інституту по роках

[136, с. 28]

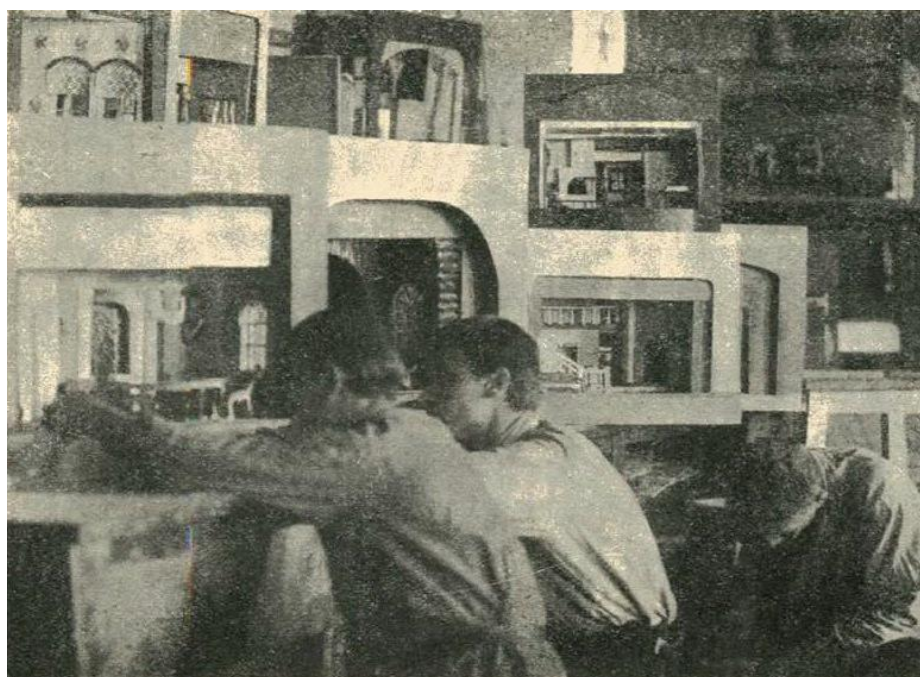
Навчальні роки	1924-1925	1925-1926	1926-1927	1927-1928	1928-1929
Кількість прийнятих	69	189	210	172	155
Соціальний стан					
Робітників	44 (23%)	45 (23,9%)	44 (21%)	48 (27,8%)	54 (34,8%)
Селян	20 (29,2%)	34 (20,8%)	36 (17,1%)	30 (17,3%)	33 (21,3%)
Службовців	33 (48%)	103 (54,7%)	90 (43%)	56 (32,5%)	40 (25,8%)
Трудової інтелігенція			24 (11,7%)	34 (19,9%)	23 (15%)
Кустарників	-	1 (0,5%)	16 (7,5%)	4 (2,4%)	5 (3,2%)
Національність					
Українців	29 (42,2%)	122 (64,7%)	151 (71,8%)	102 (59,3%)	94 (60,6%)
Росіян	21 (30,4%)	27 (14,4%)	22 (10,5%)	41 (24%)	33 (21,3%)
Євреїв	16 (23,2%)	13 (5,4%)	28 (13,8%)	22 (12,7%)	21 (13,5%)
Інших	3 (4,3%)	24 (15,4%)	9 (4,4%)	7 (4%)	7 (4,2%)
Партійність					
Членів та кандидатів КП(б)У	3 (4,3 %)	9 (4,8%)	6 (3,5%)	6 (3,5%)	9 (5,8%)
Членів та кандидатів ЛКСМУ	11 (16%)	20 (10,8)	42 (20%)	30 (17,8%)	43 (27%)
Позапартійних	55 (78,7%)	160 (84,4%)	162 (77,2)	103 (67,2%)	103 (67,2%)

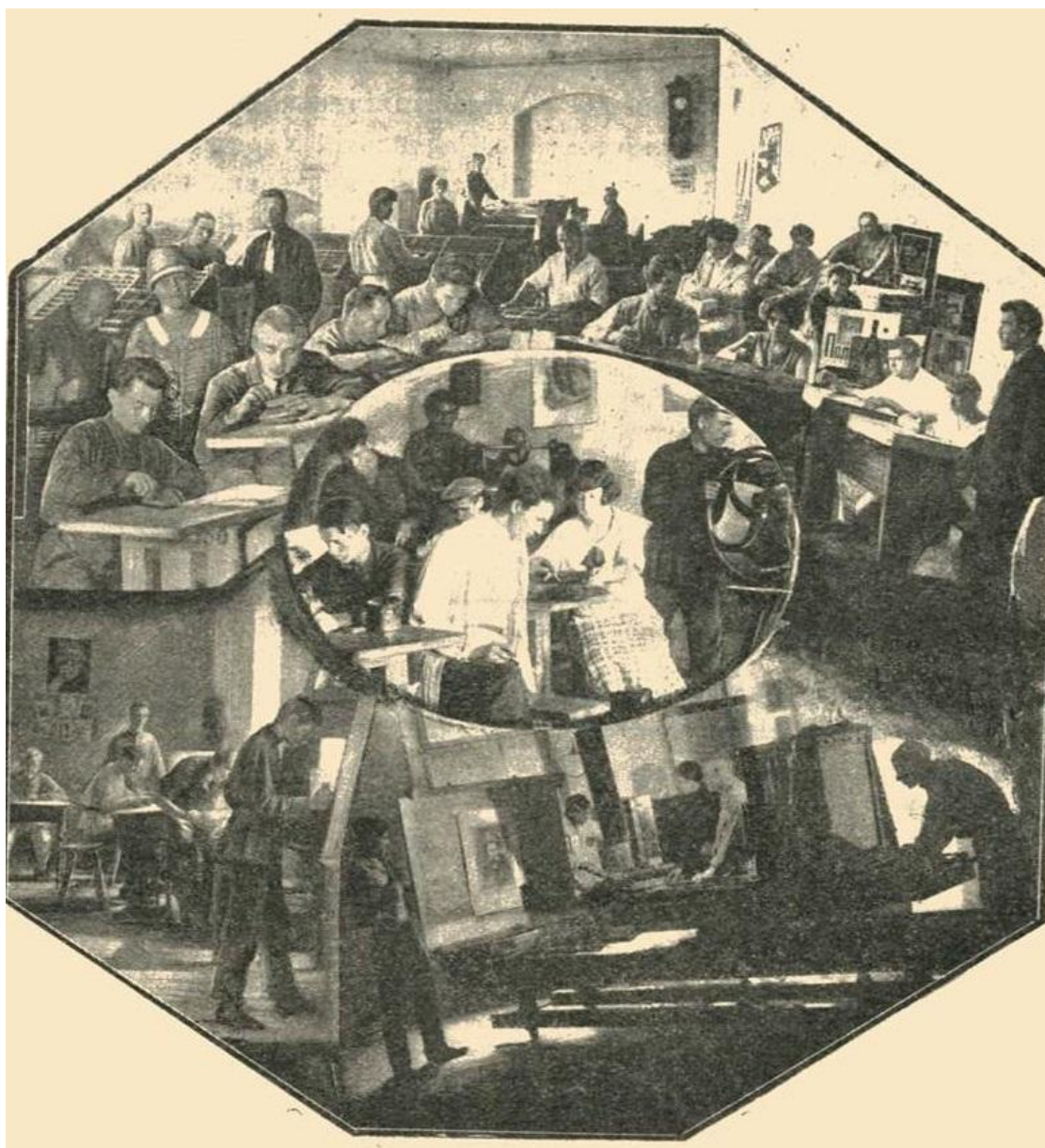
Додаток В**Механічне відділення архітектурного факультету КХІ**

[136, с. 11]

**Додаток Г****Теа-кіно-фото відділення малярського факультету КХІ**

[136, с. 12]





Додаток Д
Скульптурна майстерня КХІ
[136, с. 10]



Додаток Е
Навчально-показовий музей художньо-педагогічного відділення КХІ
[136, с. 15]



Додаток Є

МХКТ на виставці «10 років Жовтня»

[84, між с. 124 – 125]



Додаток Ж

А. Петрицький. Портрет. Олія.**1929**

[148, с. 1]



Додаток З

А. Петрицький.**Просторова графіка. 1929**

[149, між с. 14 – 15.]



Додаток II

**Е. Шехтман. Розпис Селянського
санаторію ім. ВУЦВК. Темпера,
1928 р.**

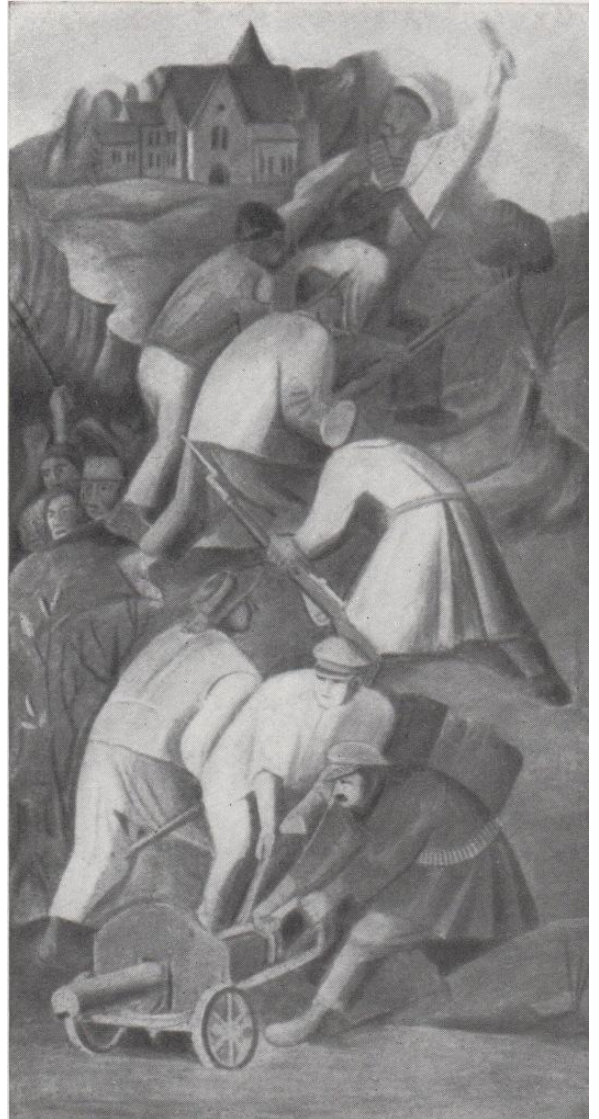
[245, с. 114]



Додаток I

**К. Гвоздик. Розпис Селянського
санаторію ім. ВУЦВК. Темпера,
1928 р.**

[190, між с. 80 – 81]



Додаток Й

М. Павлюк. Розпис в будинку преси ім. М. Коцюбинського в Одесі.

Темпера, 1929 – 1930 рр.

[245, с. 118]



Додаток К

С. Налепинська-Бойчук

Ілюстрація до поеми Т. Шевченка «Катерина». 1929

[274, с. 112]



Додаток Л

В. Седляр. Ілюстрація до «Кобзаря» Т. Шевченка 1931

[188, с. 132]



Додаток М

І. Падалка. 1919 рік. Олія (?). 1931 р.

[245, с. 132]



Додаток Н

М. Самокиш. Напад на білих. Олія, 1927 р.

[245, с. 130]



Додаток О

М. Рокицький, О. Мізин, К. Гвоздик, Е. Шехтман. Свято врожаю.**Фреска, 1928 р.**

[190, між с. 82 – 83]



Додаток П

М. Бойчук, А. Іванова. Розпис Селянського санаторію ім. ВУЦВК.

Фреска, 1928 р.

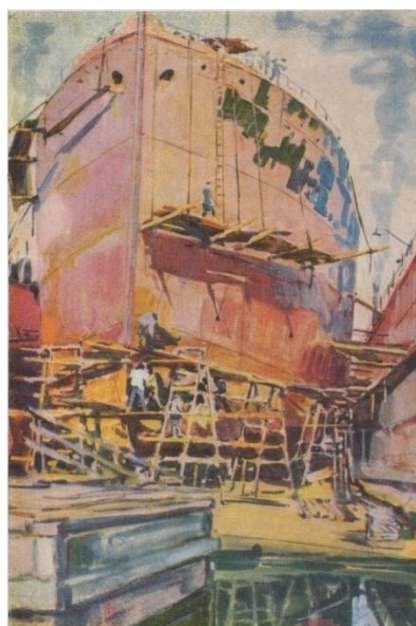
[245, с. 117]



Додаток Р

О. Шовкуненко. У доку («Ремонт пароплава «Роза Люксембург»). Із серії «Одеський суднобудівний завод». Акварель, 1929 р.

[133, № 94]



Додаток С

Ю. Садиленко. Сталевари. Олія, 1930 р.

[245, с. 135]



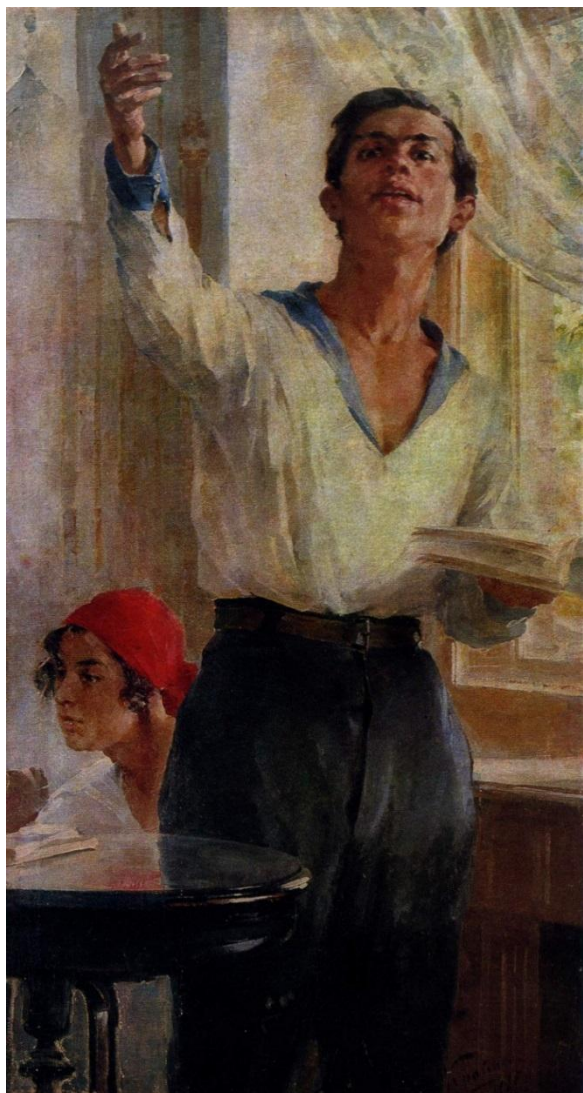
Додаток Т

О. Богомазов. Правка пилок. Олія, 1926 р.

[133, № 89]



Додаток У
Д. Крайнів. Кадри. Олія, 1925 р.
[245, с. 136]



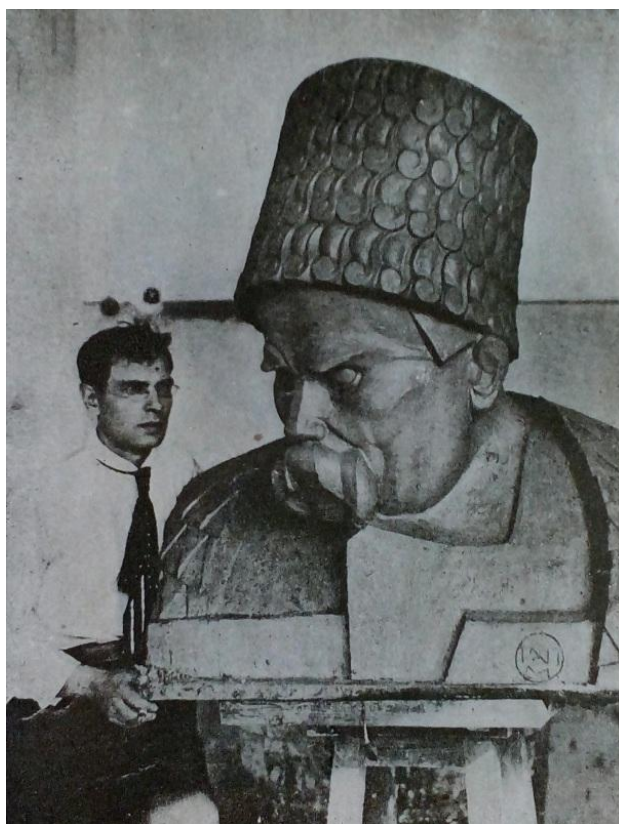
Додаток Ф
Б. Кратко. Пам'ятник Т. Шевченку (відкриття у Києві у травні 1919 р.)
[188, № 9]



Додаток Х

Б. Кратко. Погруддя Т. Шевченка. Гіпс, 1920 р.

[188, № 10]



Додаток Ц

Б. Кратко. Барельєв, виконаний для Селянського санаторію ім. ВУЦВК.

Глина, 1928 р.

[190, між с. 84 – 85]

