

Інна ПРОКОПЧУК

Національний лісотехнічний університет України

Художня освіта та мистецтво авангарду в Україні у контексті радянської соціалістичної програми

*„Посадити на гавптвахту того... отой що
машерує, не в ногу з цілою сотнею.
Слухаю! — буде зроблено.
І вони не догадались, що то сотня машерувала
не в ногу з цілою армією”*

Василь Еллан

Розвиток авангардного руху в Україні відбувався під впливом різноманітних історичних факторів, одними з яких стали розпад імперії та культурно-духовне піднесення українського народу в період національно-демократичної революції 1917–1920-х років. Віктор Шкловський у мемуарах писав: „1917 року вистава під назвою „Росія” закінчилася; кожен поспішав одягнути свого плаща й капелюха”¹. У неросіян з’явилася можливість позмагатися за свою незалежність і державність. В Україні, як у жодному іншому регіоні, ця мета мала ревних прихильників, відразу після падіння царського режиму точилася гостра й кривава боротьба за політичну владу серед різноманітних місцевих і чужоземних сил².

Відродження української культури розпочалося від 9 березня 1917 року — часу прийняття „Відозви” Товариства Українських Поступовців, яка увійшла в суспільне життя ідеєю, що організовувала до праці на національно-культурному ґрунті. Тут на повний голос висловлені вимоги культурно-просвітницької діяльності, заснування українських шкіл, преси, книговидавничої справи. Кількома днями раніше в Києві було скликано Перший Вільний кооперативний

¹ V. Shklovskij, *A Sentimental Journey: Memoirs, 1917–1922*, New York 1970, p. 122.

² О. Ільницький, *Український футуризм (1914–1930)*, Львів 2003, с. 57.

з'їзд Київщини, на якому схвалено постанову про негайне впровадження української мови в школі, суді, усіх державних і громадських організаціях. Климент Редько в автобіографічному оповіданні пише: „Одним з перших заходів уряду наказ: у триденний строк всі вивіски російською мовою замінити українськими”³. Уперше офіційно прозвучала вимога українського відродження. На початку березня утворено Центральну Раду, яка стала всеукраїнським координаційним центром революційного оновлення мирними засобами.

Хронологічно короткий, але надзвичайно важливий у політичному та культурному житті спалах відродження закріплюється проголошенням 1-го Універсалу Центральної Ради, суть якого можна висловити словами: „Віднині самі творитимемо наше життя”. 1-й Універсал проголошував лише культурну автономію, але значення його було набагато глибшим — на землях України вирує культурна розбудова, відкриваються культурні шляхи. Як зауважив К. Редько: „Київ ніколи не знав такого одночасного зібрання блискучих й іменитих осіб”⁴. У березні 1917 року відкривається українська гімназія в Києві. Невдовзі започатковано університет у Катеринославі, консерваторію в Харкові. У жовтні 1917 року офіційно відкрито Науково-педагогічну академію й Український народний університет у Києві, перейменований 1918 року на Київський державний університет.

Особливого культурного значення в цей час набуває заснування Української академії мистецтв — вищої школи різних галузей образотворчого мистецтва й головний осередок культурного відродження. Ідея створення УАМ виникла в липні 1917 року на „четвергах” Дмитра Антоновича, де збиралася творча еліта Києва. Пропозиція отримала схвалення та підтримку. У серпні 1917 року було розроблено статут навчального закладу й визначено викладацький склад, обрано Раду академії. Основною метою створення УАМ був розвиток традицій національної культури та створення на цій основі мистецьких шкіл⁵.

18 грудня 1917 року було офіційно відкрито Українську Академію Мистецтва (УАМ), яка стала першим національним мистецьким закладом України⁶. Створенню такої художньої школи завдячуємо мистецтвознавцеві Дмитру Антоновичу, професорові Київського університету Григорію Павлуцькому, директорі Київського міського музею Миколі Біляшевському, Голові Центральної Ради Михайлові Грушевському, Генеральному Секретареві освіти Івану Стешенку та археологові Данилу Щербаківському. Першим ректором став Федір Кричевський, професорами Академії було обрано відомих митців — М. Бойчук, М. Жук, В. Кричевський, А. Маневич, О. Мурашко, Г. Нарбут, М. Бурачек.

³ В. Костин, *Климент Редько. Дневники. Воспоминания. Статьи*, Москва 1974, с. 47.

⁴ *Ibidem*, с. 47.

⁵ Р. Шмагало, *Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX ст. Структурвання, методологія, художні позиції*, Львів 2005, с. 145.

⁶ Натомість у революційній Росії Академію мистецтв було закрито як застарілу інституцію, що не відповідала новому проекту „пролетарської культури”.

За короткий час Г. Нарбутом виховано низку майстрів, які стали засновниками національного стилю книжкової графіки, а М. Бойчук започаткував засади школи монументального живопису. Щодо провідних художніх напрямів, яким надавали перевагу керівники майстерень УАМ, потрібно відзначити досить широкий спектр: імпресіонізм, постімпресіонізм, модерн, а на завершальному етапі — й кубофутуризм⁷.

На формуванні системи викладання живопису в академії позначилися методи, засвоєні професорами-засновниками під час навчання в різних художніх закладах Росії та Європи. Однак величезну роль у цьому процесі відіграли також навчальні художні заклади, що функціонували в Україні та в Києві зокрема. Перед УАМ постало завдання пов'язати українське мистецтво не лише до вимог сучасності, до мистецьких ідей у Західній Європі, але й відновити перервану еволюцію українського мистецтва, з'єднати його із сучасністю — в органічному процесі подальшої творчості.

У Києві на той час існує низка приватних художніх шкіл: І. Мозолєвського, П. Монастирського, В. Галимського, Студія „бубновалетівця” А. Мільмана, майстерня, а згодом Студія О. Екстер⁸. Художня Студія О. Екстер (березень 1918), звідки переможно рушив у світ український варіант кубофутуризму, була в центрі Києва на вулиці Фундуклеївській, яка стала чи не найактивнішим центром нового мистецтва⁹. Як зазначив американський мистецтвознавець, дослідник російського авангарду Дж. Боулт, після революції художня Студія О. Екстер у Києві стала центром паломництва для багатьох мандрівних інтелектуалів (українських, російських і єврейських), таких як І. Еренбург, Б. Лівшиць, О. Мандельштам, В. Шкловський, Н. Венгров¹⁰. У короткий період існування студії в ній навчалися В. Меллер, А. Петрицький, К. Редько, С. Нікритін, П. Ковжун, Ілля та Розалія Рабіновичі та багато інших. „Тон живопису задавали Екстер і Рабінович”, — писав мемуарист Н. Ушаков¹¹.

Студія О. Екстер повернула пошуки українських художників у русло європейського модернізму, саме там сповна почало формуватися явище, яке сьогодні називається українським авангардом¹².

⁷ І. Прокопчук, *Мистецтво українського авангарду 1910-х — початку 1930-х років: образотворчі ідеї кубофутуризму та їхній вплив на процес мистецького формотворення*: дис. ... канд. мистецтвознавства, Львів 2015, с. 104.

⁸ Г. Коваленко, *Олександра Екстер та її студія (Київ, 1918)* [в:] *Український Модернізм 1910–1930*: альбом, авт. статей А. Мельник, Н. Гуров, Д. Болт та ін., Хмельницький 2006, с. 58.

⁹ *Ibidem*, с. 58–60.

¹⁰ Д. Болт, *Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні* [в:] *Український Модернізм 1910–1930...*, с. 13.

¹¹ И. Маца, Л. Рейнгардт, Л. Ремпель, *Советское искусство за 15 лет: Материалы и документация*, Москва-Ленинград 1933, с. 102.

¹² Г. Коваленко, *op. cit.*, с. 60.

Головну увагу в живописі О. Екстер приділяла аналізу таких формальних елементів художньої абетки як ритм, композиція, колір, фактура, які в авангардних творах перетворилися на змістові елементи. Обов'язковим був аналіз живопису Н. Пуссена, Ж.-Б. Шардена, П. Сезанна, А. Матісса, П. Пікассо.

О. Екстер переконувала своїх учнів, що жодне нове відкриття не виникає на порожньому місці, для цього необхідно засвоїти усе найголовніше, що було у мистецтві класичному. Улюбленим художником О. Екстер був Н. Пуссен. Його творчість художниця вивчала все життя, а в ранніх роботах цитувала „пуссенівські” класичні композиції. На навчаннях у Студії, коли йшлося про діагоналі, глибинну побудову, розвиток композиції або її енергію, на заняттях з сценографії О. Екстер завжди зверталась до Н. Пуссена. Водночас, студійцям обов'язково належало усвідомити відкриття кубізму. Дослідник Г. Коваленко зазначає, що головні принципи педагогічної системи О. Екстер, покладені в основу курсів художниці у ВХУТЕМАСі і в паризькій Академії сучасного мистецтва Фернана Леже, були сформовані саме в Києві¹³.

Важливою подією 1918 року став Перший з'їзд діячів українського мистецтва, який мав на меті сформулювати завдання митців у нових тогочасних умовах. Один з учасників з'їзду О. Богомазов, виголошуючи свою доповідь, зазначав, що українцям не треба тепер поглядати з надією і кивати на Петербурзьку академію і якщо раніше талановиті сили йшли на північ й там розчинялися, знеособлювалися, то наше пряме завдання втримати їх тут¹⁴. Важливим на цьому з'їзді був і виступ О. Екстер, й особливо відповідь на анкету з'їзду про завдання сучасного українського мистецтва: „Якомога більше вільної творчості і якомога менше провінціалізму”¹⁵. Художниця добре розуміла, що в Україні ще дуже великий прошарок провінційності.

За доби Центральної Ради, на початку 1918 року в Києві було засновано Культур-Лігу (Ліга єврейської культури). До роботи в Художній секції Культур-Ліги долучилися більшість єврейських митців Києва, що на сьогодні загальноновизнані художники авангарду 1910-х років — М. Епштейн, Б. Арансон, С. Нікритін О. Тишлер, І. Рабінович, а також ті, що приїхали сюди з різних місць — Й. Чайков, Л. Лисицький. Усі ці художники пройшли через захоплення кубофутуризмом, бо відвідували студію О. Екстер, у якій шляхи єврейських художників перетиналися з шляхами українських митців.

Мистецтвознавець Р. Шагало зазначає, що цей історичний період державотворення є прикладом найтіснішого паралельного руху реформ у державній та мистецькоосвітній сферах. Тому стало можливим співіснування найбільш екстремістських мистецько-педагогічних доктрин з наступною абсолютно ілюстративною пропагандою державницьких, а згодом тоталітарних ідей. В інших

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ І. Прокопчук, *op. cit.*, с. 106.

¹⁵ О. Екстер, *Анкета...* [в:] „Відродження”, 17 червня, № 75, Київ 1918, с. 2.

випадках, як доводить рух футуристів у Італії чи приклад революційного індивідуалізму К. Малевича, новий напрям у мистецтві не сприймався інакше як антиурядовий. Більшість митців авангарду початку XX століття активно виступали проти втручання держави у справи мистецтва¹⁶.

У червні 1920 року Київ остаточно захопили більшовицькі війська. Проте фундамент розвитку мистецької освіти, закладений Українською Центральною Радою та ініціативами творчої інтелігенції, у хаосі громадянської війни продовжував розбудовуватися¹⁷. В образотворчому мистецтві України відбувся небувалий прорив. Прагнення молодих митців приєднатися до сучасних західних естетичних художніх концепцій засвідчило, що з'явилася генерація майстрів, яка в пошуках нетрадиційних методів живописної пластики була готова сприйняти новаторські досягнення В. Ван-Гога, П. Сезанна, А. Матісса та їхніх послідовників. Появу художників авангардного напрямку в Україні спричинили імпульси, що підготували історично-культурне середовище, яке спрямувало свідомість нової генерації від канонічних художніх схем до експериментальних дослідів з кольором, простором і формою.

Період „українізації” 1920-х років став вагомим культурним явищем, роль якого складно переоцінити і яке не має аналогів у тогочасній Європі. Політика „українізації” була прийнята 1923 року, на XII з'їзді більшовицької партії, як вимушений хід до порятунку від протестних настроїв, які наростали в зруйнованій революцією та громадянською війною Східній Україні. Дослідник українського мистецтва XX століття О. Голубець справедливо зазначає, що політику „українізації” 1920-х років втілювали не лише діячі культури та мистецтва, а й окремі керівники новоствореної Радянської Української Республіки, які щиро вірили в ідеї революції та комунізму й уможливлювали існування ідеї українства за умов радянської влади¹⁸.

1922 року в країні постало питання про підготовку мистецьких кадрів, спроможних вирішувати проблеми промислового, декоративно-ужиткового мистецтва, архітектури, скульптури та художньо-педагогічної діяльності. З цією метою професор УАМ Г. Павлуцький розробив статут навчального закладу, що мав функціонувати в Києві паралельно з УАМ. Такий інститут як центральний художній заклад мав об'єднати всі галузі образотворчого мистецтва, замінивши кілька спеціалізованих навчальних закладів, що були в Росії. Інститут повинен був складатися з чотирьох відділень: малярсько-скульптурного, промислового, педагогічного й архітектурного. Але оскільки існування самої УАМ опинилося під загрозою з низки інших причин, відкрити новий навчальний заклад не вдалося. Директивними розпорядженнями керівних органів країни 1922 року УАМ було реорганізовано в Київський інститут пластичних мистецтв (КІПМ). Таке

¹⁶ Р. Шмагало, *op. cit.*, с. 140.

¹⁷ *Ibidem*, с. 143.

¹⁸ О. Голубець, *Мистецтво XX століття: Український шлях*, Львів 2012, с. 21.

перетворення було звичайним пониженням цієї високої мистецької школи до формально другорядної.

При реорганізації УАМ у КІПМ український Наркомос остаточно сформулював концепцію освіти цього навчального закладу. Велике значення надавалося зв'язку мистецтва з матеріальним виробництвом, новим побутом. Перед інститутом ставилося завдання зорієнтувати навчальний процес на підготовку фахівців, здатних виконувати завдання промисловості.

Спрямованість до поєднання мистецтва з промисловістю не розглядалася відокремлено від потреби в новому сучасному стилі. Свідоме звернення до своїх історичних коренів, художніх традицій, зберігаючи актуальність у той період історичного розвитку української культури, відображало широке суспільне визнання її ідейної та художньої специфіки, прагнення української спільноти до власної культурної ідентифікації, зазначає дослідниця Л. Соколюк¹⁹.

1924 року КІПМ об'єднано з Київським архітектурним інститутом і реформовано в Київський художній інститут (КХІ). Відповідно до вимог радянської партійної ідеології навчальний процес було спрямовано на підготовку спеціалістів художньо-технічного напрямку, що відбувалася в тісному поєднанні теорії та практики навчання із соціальними замовленнями через виробничі майстерні. Ректором було призначено Івана Врону, який, працюючи на посаді до 1930 року, здійснив докорінну реорганізацію інституту. КХІ став навчальним закладом, що мав п'ять факультетів: архітектурний, малярський, педагогічний, поліграфічний і скульптурний, на яких працювало близько ста викладачів і понад вісімсот студентів²⁰.

Керівництво та викладацький склад навчального закладу ставили за мету досягти рівня Баугаузу та ВХУТЕМАСу²¹. Особливою заслугою КХІ 1920-х років, що вивела його у розряд найкращих мистецьких вузів України, було створення чіткої обґрунтованої методики викладання формально-технічних дисциплін (так званий Фортех). Метою цього курсу був розвиток у студентів знань форми на основі аналітично-конструктивного методу, вивчення елементів, з яких складається художня форма. Загалом, програма фортеху полягала у вихованні „формальної культури” з акцентом на вивчення абстрагованих якостей відображуваного матеріального світу²². Для здійснення перебудови навчальної програми було оголошено всесоюзний конкурс і запрошено низку українських і російських художників-педагогів, представників різних авангардних мистецьких напрямів, які часом випереджали своїх європейських сучасників

¹⁹ Л. Соколюк, *Шляхи становлення українського дизайну* [в:] *Нариси з історії українського дизайну XX століття*, за гол. ред. М. Яковлева, Київ 2012, с. 92.

²⁰ Р. Шагалю, *op. cit.*, с. 147.

²¹ ВХУТЕМАС — Вищі художньо-технічні майстерні (1921–1922 рр. м. Москва).

²² С. Томах, *За пролетарські мистецькі кадри*, Харків 1932, с. 12.

у пошуках нової пластичної мови ХХ століття, таких як К. Малевич, О. Богомазов, В. Меллер, В. Пальмов, В. Татлін, М. Тряскін.

І. Врона, перебуваючи на посаді головного інспектора з художньої освіти, поставив питання про необхідність розв'язання проблеми наукового марксистського підходу до розбудови системи мистецької освіти²³, про її переорієнтацію на художньо-технічний профіль. На такий шлях були спрямовані три вищі мистецькі навчальні заклади України — у Києві, Харкові та Одесі²⁴. Р. Шмагало зазначає, що І. Врона ідеалістично оцінював ситуаційні можливості „злиття мистецтва з життям”, коли „речі побуту мусять творити мистецтво, техніка мусить зайняти своє належне місце, злита з мистецтвом”. І. Врона твердив, що поза формою немає мистецтва, а може бути ідеологія, яка не дає жодного озброєння для практики. Усі навчальні програми КХІ періоду керівництва І. Вроною були спрямовані на злиття мистецтва з технікою²⁵.

У стінах вищих художніх закладів Києва, Харкова, Одеси — закладах авангардної художньої культури, — гартувалися майстри, які вже на початку ХХ століття накопичили теоретичний і практичний матеріал, досвід, що в 1920-х роках було оформлено в концепціях модернізму — всесвітнього „нового руху” за нове, сучасне мистецтво, за новітню художню культуру й рішуче оновлення суспільства на її засадах.

Змінюючи шляхи аналізу, повернемося до перших пореволюційних років, а саме — до періоду в історії російського футуризму, який дослідниця Анна Лоутон визначає як період анархічно-революційного характеру з відтінком романтизму, що притаманний історичному авангарду²⁶.

На хвилі приходу до влади більшовиків контроль над мистецтвом у Києві захопили пролеткультивці. Дослідник І. Золотоверхий у праці *Становлення української радянської культури (1917–1920 рр.)* пише: „Пролеткультивці спочатку не визнавали не тільки українського національного мистецтва, культури та мови, вони й Українську Радянську Республіку іменували не інакше, як краєм”²⁷. Тож „свіжоспечена” влада комуні відразу ж підняла питання: чи може пролетаріат створити своє мистецтво? Відповідь звичайно була позитивною, але категорично заперечувалася придатність традиційних видів і форм художньої творчості для вираження нового змісту революційної епохи, вважалося, що на зміну старому повинно прийти абсолютно нове мистецтво віще не бачених раніше видах і формах. Революція пропагувала думку, що наступає нова епоха. Прийшов час будувати нове життя, а відповідно — і нове мистецтво.

²³ І. Врона, *Питання художньої освіти* [в:] *Шляхи мистецтва*, ч. 2 [4], Харків 1922, с. 40.

²⁴ Л. Соколюк, *op. cit.*, с. 92.

²⁵ Р. Шмагало, *op. cit.*, с. 140.

²⁶ A. Lawton, *Russian futurism through its manifestoes, 1912–1928*, London 1988, p. 92.

²⁷ І. Золотоверхий, *Становлення української радянської культури (1917–1920 рр.)*, Київ 1961, с. 248.

За своєю суттю нова культура не може бути старою, тобто „буржуазною”, вона повинна бути одягненою по-новому — по-пролетарськи. Щоби справді стати новою, комуністична культура повинна набути виразно інших структурних рис.

У нових політичних умовах мистецтво авангарду повинно було відповідати вимогам, що висувала революційна дійсність. Які обставини сприяли виникненню в оточенні „лівих” художників надуманості, ілюзій, тотожності між прагненнями мистецтва та потребами культурної революції? Конфлікти футуристів з „громадським смаком”, заперечення класичної літератури, мистецтва, естетики, культури загалом — усе це асоціювалося з „революційною” акцією і було тією зловісною ілюзією художників авангарду, що вони „у ногу” з пролетаріатом і вповноважені говорити від його авторитетного імені.

Спробуємо простежити яким же було мистецтво, яке створювали художники авангарду у ті роки? За допомогою яких засобів і форм вирішували вони завдання залучення мас до художньої культури?

Ключовими словами до сприйняття змісту художньої культури революційної доби в новій комуністичній пролетарській державі, яка постала на місці колишньої монархічної Російської імперії, можуть бути гасла — пошук і експеримент. Уперше у світі завдання побудови нової „безкласової соціалістичної держави трудящих” збігалося з метою авангардного мистецтва — рішучого оновлення професійної сфери й професійної свідомості, а також, як наслідок, — радикального творчого художнього оновлення предметного світу й середовища на всіх рівнях, — від окремих виробів, споруд і будинків до міст і систем розселення, — побудови нового світу.

Революції, яка перемогла, потрібні були плакати, агітпоїзди, театри, оформлення масових мітингів у принципово новій, а не запозиченій з минулого стилістиці. Щоби справді стати новою, комуністична культура мала набути виразно інших структурних рис. Тому не дивно, що саме перші пореволюційні роки вважаються безпрецедентним тріумфом авангарду.

Мистецтво нової влади формувалося швидко і строкато. На той час нова влада ще не до кінця усвідомлювала саму себе, своє призначення, свою форму. Така незрілість на початках проявлялася як лояльність до будь-яких форм у мистецтві. Утвердження „нового” мистецтва відіграло істотну роль у мистецтві й до революції, але якщо при зародженні футуризм становить, за висловом Д. Бурлюка, бунт нового проти старого мистецтва, то за умов революції вустами ідеологів „мистецтва комуни” проголошувався новий етап „здорового і продуманого” футуристичного світогляду.

Для футуристів було важливим, щоб саме їхнє покоління виробило ясне розуміння того, чим же є нова пролетарська культура. Інакше існувала небезпека, що відповідних рішень, які б могли забезпечити появу нової культури, так і не буде прийнято, і курс, заради якого відбувалася революція, гальмуватиметься надалі.

Художники авангарду досить своєрідно зрозуміли умови та обов’язки, що впливали з умов, на основі яких був укладений альянс між мистецтвом

і пролетарською революцією. Революція жадала від мистецтва підпорядкування його інтересів своїм завданням, які аж ніяк не ототожнювалися з гаслом „революція в мистецтві”.

„Революційність” у мистецтві, в цей час виконувалася за допомогою проголошеного футуристами Декрету № 1 „Про демократизацію мистецтва (майданний живопис)”. У цілковитій відповідності з духом Декрету № 1 мистецтво авангарду вийшло тоді на вулицю і заповнило стіни Києва, Одеси, Харкова й інших міст України — так почався новий, агітаційний період.

Художники брали участь у оформленні Харкова до першотравневого свята 1919 року. Василь Єрмилов працюючи в об’єднанні Комітету мистецтв харківської Губнаросвіти прикрасив центральний майдан Харкова та будівлі суміжних з ним вулиць щитами, велетенськими трафаретними портретами, арками, вивісками з гаслами. Просторові, живописні й конструктивні проблеми йому доводилося вирішувати за допомогою мінімальних засобів, розвиваючи досвід кубізму, супрематизму. Того самого року на першій пролетарській виставці В. Єрмилов експонувався як супрематист²⁸.

Такий вихід художньої лабораторії в революційний побут підкреслив особливу відірваність мистецтва авангарду від життя, від масового глядача. На це вказують перші грандіозні за розмахом оформлення міст до революційних святкування, рясно прикрашені барвистими декораціями будівлі, майдани, сквери, агітаційні щити перед фабриками, заводами, що призвело згодом до певного відкриття в галузі святкових оформлень.

Художники В. Єрмилов, О. Богомазов, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, С. Нікритін, І. Рабінович і багато інших захоплено працювали над оформленням революційних свят. В. Поліщук писав: „То був пафос революції у фарбах ... Це був неповторний стиль доби”²⁹. У автобіографічній повісті *Зіниці Сонця* Климент Редько згадував як працювали художники над першими держзамовленнями з оформлення Києва 1919 року до святкування дня „Червоної Армії” та „1 Травня”. „Ісак Рабінович, пише К. Редько, створив до свята величезного розміру чудовий кубістичний плакат. ... Нервово працює відповідальний керівник однієї з передових груп Богомазов. ... З великою легкістю Хвостенко малює українські типи на тлі орнаментальних соняхів. Сміливо і хаотично театралью фантазує Петрицький. Рибак з усім поривом темпераменту, з усім знанням формального прогресу живописної культури Парижа пише для арки фігури пролетаріату. Чарує ліричністю і гідністю Тишлер. З академічним авторитетом вступає до колективу Кричевський. Не встояти у межах професорських обов’язків при академії графіку Нарбуту. ... Особливо виділяється група М. Бойчука,

²⁸ І. Прокопчук, *Мистецтво Василя Єрмилова у контексті „Радянського культурного експерименту”* [в:] „Вісник Львівської національної академії мистецтв”, вип. 23, Львів 2012, с. 348–349.

²⁹ В. Поліщук, *Василь Єрмилов*, Харків 1931, с. 10.

... художники Седляр, Падалка й інші згуртовані в ідеї української національної творчості. ... Центральна вулиця Хрещатик — у владі самого передового авангарду живописців. Тут, на противагу Софійській площі, майже немає сюжетних елементів. Поперек вулиць паралельними рядами висять різнокольорові в оригінальних формах скомпоновані прапори. Естетика абстрактних форм. Елементи кубізму, або машинна динаміка футуризму. Даний район був прикрашений під керівництвом художниці Екстер і Меллера”³⁰.

У 1919–1920 роках у Києві, Кам’янець-Подільському і Козельці працював над розписами художник авангарду Анатоль Петрицький, втім, судячи із збережених ескізів, художник дещо змінює стилістику, обираючи народно-епічні та символічні сюжети, такі як „Плач невільників”, „Викрадення вогню” й інші. Від 1921 року А. Петрицький розпочав роботу над розписами робітничого клубу в Дарниці на теми громадянської війни та радянського будівництва. Для цих розписів характерні народність героїчних образів, напружена динаміка композиції. За свідченнями біографа, художника І. Врони, „розписи А. Петрицького становлять своєрідну лінію серед перших і багатообіцяючих паростків монументального стінопису в Україні”³¹.

Агітаційно-політичною роботою та оформленням революційних свят активно займався С. Нікритін. 1919 року, до першої річниці Червоної Армії, він оформлює Хрещатик, Театральну площу, пише велике панно „Мистецтво Жовтня” для споруди театру. Цього ж року С. Нікритін виконує для театру восьмиметрове панно „Поет і місто”, а наступного року його велетенським панно „Народження світу” був прикрашений будинок на Хрещатику до Першотравневого свята. За свідченнями очевидців, ці панно виконані під впливом широко розповсюдженого в той час кубізму, одночасно вирізняючись складністю сюжетного задуму та багатоплановістю композиції³².

1919 року було створено перші зразки революційного космізму, наприклад, панно Олександра Хвостенка-Хвостова „Бережись, Антанто, труд іде”. Динамічними декоративними формами вирізнялися вуличні панно авторства О. Екстер, А. Нюренберга, С. Фазіні, Т. Фраєрмана, С. Олесевица, що прикрашали вулиці Одеси до 1 Травня 1919 року. Олександр Богомазов, працюючи на посаді відповідального художника 2-ої Армії, разом з О. Екстер, В. Меллером, О. Тишлером, І. Рабіновичем виконували художнє оформлення агітаційного потягу „Пушкін”.

Від початку 1920 року В. Єрмилов створював агітаційні листівки, плакати в УкРОСТА, також були виконані розписи в Центральному гарнізонному

³⁰ С. Папета, *Климент Редько і його автобіографічна повість „Зіниці сонця”* [в:] *Студії мистецтвознавчі : Архитектура. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво*, № 2 (30), Київ 2010, с. 83–84.

³¹ І. Врона, *Анатоль Петрицький. Життя і творчість*, Київ 1968, с. 25.

³² І. Прокопчук, *op. cit.*, с. 114.

червоноармійському клубі³³, оформлення агітаційного потягу „Червона Україна”.

Агітоб’єкт „Червона Україна” (Іл 1; Іл. 2) вирізняється особливою національною своєрідністю та декоративною виразністю. Перед В.Єрмиловим постало завдання подолати структури стін, стійки і розкоси товарних вагонів, створити виразний образ, який би добре сприймався і на близькій, і на дальній відстані, і в спокої, і в русі потягу, надаючи звичайній утилітарній формі естетичного змісту. Як згадував сам художник, він розписав чотири вагони агітпотяга. Збереглися дві світлини, на яких зображено „Червону Україну” та п’ять ескізів розписів цього потяга в соковитих тонах, близьких до розписів українських хат, скринь і писанок.

У перше пореволюційне десятиліття інтенсивно розвивалася сфера міського дизайну (архітектура малих форм), яка була пов’язана з оформленням свят і різних масових дійств, з продажем агітаційної-періодичної літератури. Це насамперед були переносні святкові установки, естради, кіоски та ін. Поряд з тимчасовими агітустановами з’являлися соціальні замовлення і на стаціонарні, трибуни — тумби з висловами за планом монументальної пропаганди.

Найбільший інтерес викликає агітаційно-рекламна установка-трибуна до ювілейної виставки десятиліття Жовтневої революції (Іл 3; Іл. 4), виконана за проектом В. Єрмилова в Харкові 1927 р. — характерний зразок синтетичного супрематично-конструктивістського об’єкта. В. Єрмилов поєднав дві творчі концепції: перша — концепція супрематизму — проста за композицією об’ємно-просторова побудова (прямокутні елементи) з лаконічним за формою „супрематичним орнаментом”; друга — концепція конструктивізму — використання ґратчастої конструкції з переважанням прямого кута (захисна загорожа трибунного майданчика). В ескізі агітустановки трибунний майданчик виступає смисловим центром композиції у вигляді червоного куба, поряд з яким з архітектурних елементів створюється символічна побудова. Майстрові блискуче вдалося створити характерний для тієї епохи неповторний стилістичний вигляд агітаційно-дизайнерського пам’ятника міського середовища.

Як бачимо, художники авангарду щиро віддавали своє мистецтво й талант на службу революції, утім, вони найменше переймалися ідеологічним змістом робіт, вирішуючи в першу чергу суто формальні завдання.

Початок конфлікту футуризму з радянською владою інтенсивно назрівав. Розмірковуючи про причини активно заявленого небажання народу зближатися з авангардним мистецтвом, діячі революційної влади не уникали делікатного

³³ Розписи в Центральному гарнізонному червоноармійському клубі, на жаль, втрачені. Уявлення про них складаємо за ескізами та світлинами інтер’єрів клубу й занотованих спогадів майстра, що збереглися в архіві. В. Єрмилов зазначав, що прагнув надати розписам національної своєрідності, для чого трактував фігури у дусі старого українського живопису і граюри.

аспекту проблеми „доступності мистецтва”, що полягав в упередженості до колишніх форм з боку масового глядача. Але, на відміну від художників-новаторів, схильних до обмеження змісту проблеми „доступності мистецтва” тільки лише цим аспектом, влада вбачала тут і інший аспект проблеми, і складався він у нерозумінні мистецтва авангарду у його, так би мовити, „мудрованості”, що неможливо було списати за рахунок некультурності масового глядача. Очевидно, останнє й було головною причиною того, чому ж між авангардним мистецтвом і масами не відбулося повного зближення, так би мовити, злиття.

Таким чином, у самоосмисленні авангарду його художній радикалізм знаходив тотожність з радикальністю соціальних змін, що спричиняло бажання встановити контакти з новою владою і надати цій відповідності матеріальну форму. Однак інтеграція художників авангарду в новому соціумі не вичерпувалася суто практичною їхньою участю в заходах радянської влади, а торкалася галузей творчих переконань, їхня корекція та адаптація до нових соціальних умов здійснювалася відповідно до двох основних методологічних принципів. Перший полягав у транспонуванні художніх ідей, які, зберігаючи вірність загальним положенням авангардного мистецтва, мали зазвучати в тональності революції. Другий, пов’язаний з осмисленням ролі художника в новому соціумі, складався у специфічній інтерпретації революції за допомогою уведеного естетикою авангарду понятійного апарату.

Тогочасне мистецтво вже прагнуло не до збереження своїх автентичних формальних ознак, а швидше до ствердження ролі проводиря у новій соціокультурній ситуації, цим прирікаючи себе на докори з боку „колег по цеху” за сервілізм, а з боку влади — за нерозуміння завдань пролетарського мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Болт Д., *Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні* [в:] *Український Модернізм 1910–1930: альбом*, авт. статей А. Мельник, Н. Гуров, Д. Болт та ін., Хмельницький 2006.
- Врона І., *Анатоль Петрицький. Життя і творчість*, Київ 1968.
- Врона І., *Питання художньої освіти* [в:] *Шляхи мистецтва*, ч. 2 [4], Харків 1922.
- Екстер О., *Анкета...* [в:] „Відродження”, 17 червня, № 75, Київ 1918.
- Голубець О., *Мистецтво ХХ століття: Український шлях*, Львів 2012.
- Золотоверхий І., *Становлення української радянської культури (1917–1920 рр.)*, Київ 1961.
- Ільницький О., *Український футуризм (1914–1930)*, Львів 2003.
- Костин В., *Климент Редько. Дневники. Воспоминания. Статьи*, Москва 1974.
- Коваленко Г., *Олександра Екстер та її студія (Київ, 1918)* [в:] *Український Модернізм 1910–1930: альбом*, авт. статей А. Мельник, Н. Гуров, Д. Болт та ін., Хмельницький 2006.

- Маца И., Рейнгардт Л., Ремпель Л., *Советское искусство за 15 лет: Материалы и документация*, Москва-Ленинград 1933.
- Папета С., *Климент Редько і його автобіографічна повість „Зіниці сонця”* [в:] *Студії мистецтвознавчі : Архітектура. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво*, №. 2 (30), Київ 2010.
- Поліщук В., *Василь Єрмілов*, Харків 1931.
- Прокопчук І., *Мистецтво Василя Єрмілова у контексті „Радянського культурного експерименту”* [в:] *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, вип. 23, Львів 2012.
- Прокопчук І., *Мистецтво українського авангарду 1910-х — початку 1930-х років: образотворчі ідеї кубофутуризму та їхній вплив на процес мистецького формотворення: дисертація на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства*, Львів 2015.
- Соколюк Л., *Шляхи становлення українського дизайну* [в:] *Нариси з історії українського дизайну XX століття*, за гол. ред. М. Яковлева, Київ 2012.
- Томах С., *За пролетарські мистецькі кадри*, Харків 1932.
- Шмагало Р., *Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX ст. Структурування, методологія, художні позиції*, Львів 2005.

Lawton A., *Russian futurism through its manifestoes, 1912–1928*, London 1988.

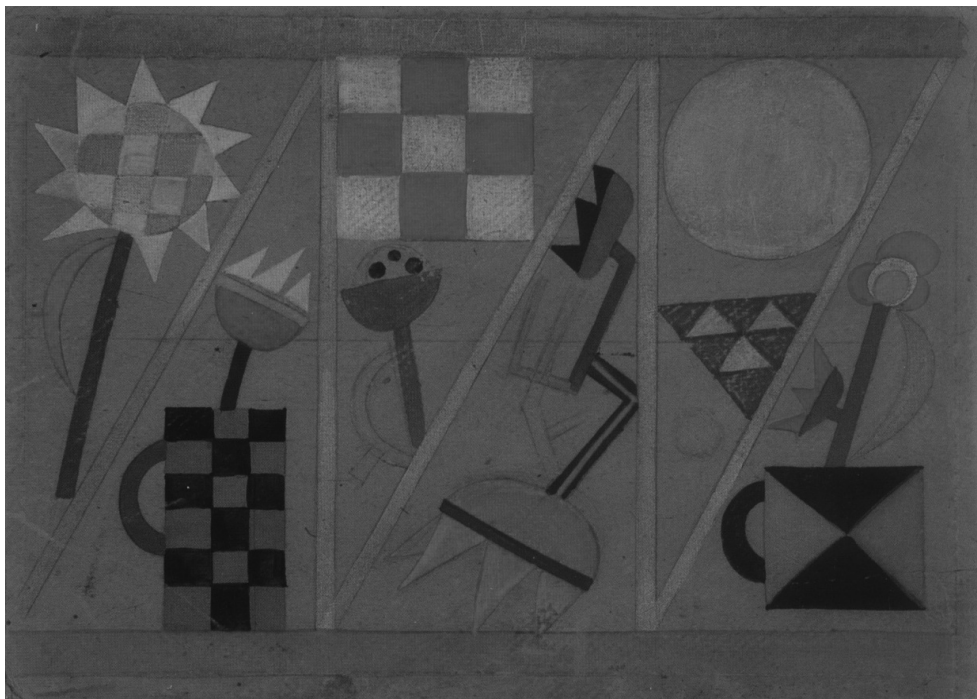
Shklovskij V., *A Sentimental Journey: Memoirs, 1917–1922*, New York 1970.

ARTISTIC EDUCATION AND ART OF AVANT-GARDE IN UKRAINE IN THE CONTEXT OF SOVIET SOCIALISTIC PROGRAM

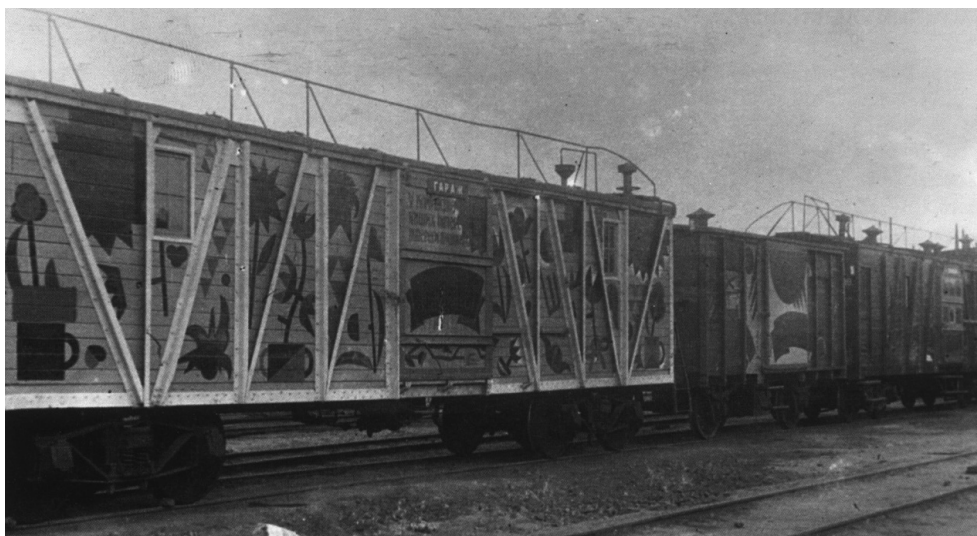
The study presents retrospectives of the early periods of the so-called “Soviet culture”, through the prism of historical and political events which occurred after 1917 when Soviet ideologists assigned to avant-garde art, in particular, to futurism and constructivism, to carry out their destructive work. The attention is drawn to historical preconditions of the formation and development of the new forms of the Ukrainian art education. The artistic works of 1920 designated out of passion of the prospects opened by cubofuturism, suprematism, and constructivism are analyzed. The unique features of works of prominent authors consist in their organic combination of social experiment of post – revolutionary epoch with the experiments of avant-garde arts. It is underlined that in particular avant-garde art impregnated by the ideas of futuristic utopia became a real foundation for the official soviet art until 1932.

Key words: Ukrainian art avangarde, artistic education, socialism, suprematism, constructivism, esthetic revolution, cubic futurism.

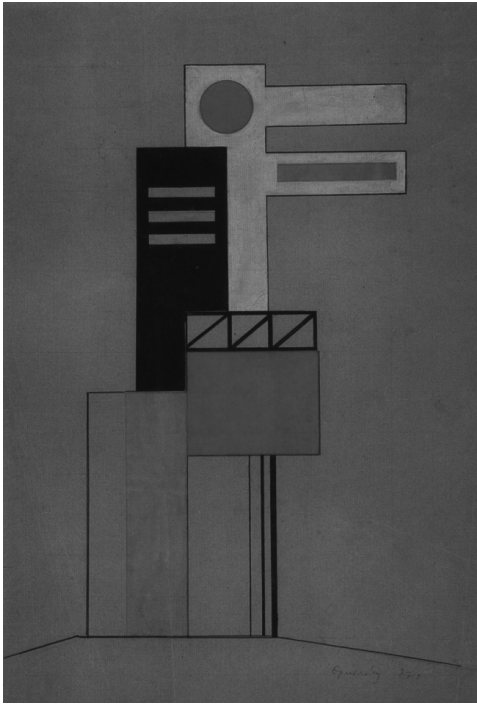
ІЛЮСТРАЦІЇ



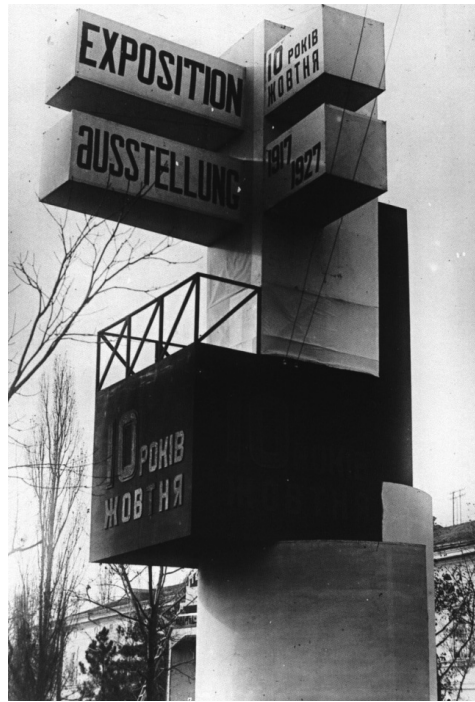
Іл.1. Агітпотяг „Червона Україна”. Ескіз розпису В. Єрмилова. 1920 р. Папір, гуаш, графітний олівець. 26,1х35,4 см. Росія, Москва, приватна збірка К. Григоришина.



Іл.2. Агітпотяг „Червона Україна”. Вагон, розписаний В. Єрмиловим. 1921 р. Світлина. Київ, ЦДАМЛМ України, ф. 377.



Іл. 3. Агітаційно-рекламна установка-трибуна для ювілейної виставки до 10-ліття Жовтневої революції. Ескіз В. Єрмилова. Харків, 1927. Папір, гуаш, графітний олівець. 44х32 см. Росія, Москва, приватна збірка К. Григоришина.



Іл.4. Агітаційно-рекламна установка-трибуна для ювілейної виставки до 10-ліття Жовтневої революції. В. Єрмилов. Харків. Світлина 1927 р. 29х19,5 см. Росія, Москва, приватна збірка К. Григоришина.