

**Олексій РОГОТЧЕНКО**  
*старший науковий співробітник ІПСМ,  
канд. мистецтвознав., старш. наук. співроб.*

## ПЛАСТИЧНА АНАТОМІЯ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ОБРАЗОТВОРЧОСТІ

*Постановка проблеми.* Не викликає сумніву той факт, що ґрунтовні знання будови та принципів дії намальованого є необхідними як для професіоналів, так і для поціновувачів мистецтва. Адже першим такі знання допомагають вдосконалювати процес творення, а другим відкривають нові можливості розуміння створеного митцем. На жаль, бажання зрозуміти мистецькі процеси притаманне лише вузькому колу інтелектуально підготованих людей. Проте аж ніяк не можна стверджувати, що згадані мистецькі процеси не приступні широкому загалу. Приступні; натомість широка глядацька аудиторія, як українська, так і світова, потребує допомоги спеціалістів у правильному сприйнятті того, що бачить глядач і що сприймає його мозок, які асоціації з'являються у свідомості й підсвідомості, які настрої та почуття викликають ті чи інші твори мистецтва. І з цієї причини також анатомія людини, зокрема її важлива складова, пластична анатомія, все ширше популяризується у сучасному світі.

Вивчення анатомії живого тіла, — людини або тварини, — є процесом значно глибшим і цікавішим, аніж просте формальне знайомство із назвами частин тіла та описом їхнього функціонального призначення. Це передусім ода природній красі людини і тварини, а отже — доволишньому світу. Це дослідження присвячене аналізу впливу на світогляд митця анатомічної науки, а також її застосуванню у конкретних творах як найдавніших, так і наявного періодів історії мистецтва.

*Аналіз публікацій.* Задовго до офіційного заснування Російської Академії мистецтв при Академії наук з'являються художні класи. Саме тут і народжується перше посібник з анатомічної науки, розроблений спеціально для митців. Він містив 15 малюнків, виконаних у техніці гравюри на міді; видання-білінґва складалося з російських і німецьких текстів. Автором посібника вважався Йоган

Прейслер. Насправді ж Прейслер лише переклав твір відомого італійського гравера Карла Чезіо (1626–1686).

Вважається, що російська пластична анатомія була започаткована в Рисувальних класах Академії наук у 1725 р. Уся навчальна література була іноземною, і лише через чверть століття з'явився перший російськомовний підручник. Це був оригінальний переклад «Анатомії» Прейслера. Видання тривалий час залишалося єдиним, попри те, що включало цілу низку помилок.

Значну роль у процесі розвитку пластичної анатомії — головного предмету в штудіях малювання — відіграв А. Лосенко (1737–1773). Він очолив школу реалістичного малюнку і започаткував принципово новий підхід і метод у навчанні.

На початку 1770-х він розробив і видав керівництво до вивчення пропорцій людини під довгою, згідно тогочасній моді, назвою «Изъяснение краткой пропорции древних статуй, старанием Императорской Академии художеств профессора живописи господина Лосенко для пользы юношества упражняющегося в рисовании изданное». Цією книгою нагороджувалися кращі учні, що досягли особливих успіхів у малюванні.

Послідовник Лосенка, професор В. Шебуєв (1777–1855), продовжив принцип вивчення малюнка через вивчення анатомії людини і тварини. Він видав надзвичайно корисну працю «Антропометрія».

Попри все це праця та теоретичних розробок, присвячених вивченню пластичної анатомії, було недостатньо. Лише у 1836 р. легендарний патологоанатом І. Буяльський, спілкуючись з митцями, оприлюднив унікальне видання — атлас з хірургії. Згодом, у 1860 р., І. Буяльський видає підготовлений спеціально для митців посібник «Анатомічні записки для тих, хто навчається живопису і скульптурі». Наступним знаковим виданням у галузі пластичної анатомії стала праця М. Тихонова (1906).

На межі XIX і XX століть наука пластичної анатомії в Росії врешті здобуває всебічне визнання. На основі праць попередників, а також низки талановитих вчених — Ф. Лангцера, А. Таренецького, М. Тихонова, І. Шавловського, І. Соколова, М. Тихомирова, А. Губарева, П. Карузїна — видається низка посібників, котрі розповсюджуються по всій території імперії. До початку Другої світової війни після них виходить лише кілька нових праць. Серед них «Пластична анатомія» П. Карузїна (1921) і «Керівництво з пластичної анатомії» М. Лисенкова (1924).

Український дослідник пластичної анатомії А. Андрейканіч вважає, що першою мистецькою вітчизняною школою, де розпочалося професійне вивчення пластичної анатомії, була Києво-Печерська Лавра. Про Лаврські художні майстерні докладно розповідає у нarisі «Лаврським художнім майстерням — 100» київська дослідниця І. Ромоданова.

Перший навчальний посібник з пластичної анатомії українською мовою вийшов лише у 1928 р. Це була «Пластична анатомія» авторства Н. Лисенкова. Наступне українське видання побачило світ лише через 37 років: йдеться про підручник Н. Ган «Курс пластичної анатомії людини» (1965). Видання такої праці у 1964–1965 рр. було дійсно непересічною подією. Слід зауважити, що у той час професійні художники мали обмежений доступ до нечисленних академічних видань з пластичної анатомії. Вихід у світ такої праці, до того ж написаної українською мовою, мав також і соціальне значення.

Доцент О. Виноградов на Кафедрі анатомії, фізіології людини та тварин Луганського національного університету імені Т. Шевченка у 2011 р. оприлюднив ґрунтовні праці «Поняття про класичну анатомію» та «Місце класичної анатомії в системі морфологічних наук». У роботі детально аналізуються пропорції тіла, їх типізація, а також поняття про модуль і канони: єгипетські; грецькі (Поліклет, Лісіпп); канони епохи Відродження (Леонардо, Мікеланджело); математичні канони (Дюрер, Цейзінг, «золота пропорція»); канони Лосенка, Кольмана, Фріча-Штраца, Карузїна, та, врешті, анатомічний канон. Це цікава і, безумовно, на часі виконана робота.

Двадцятье сторіччя було напрочуд потужним з точки зору поступу у вивченні та дослідженні пластичної анатомії вченими Європи, Америки, Великої Британії, Росії, Німеччини, Польщі та Болгарії. Серед найважливіших розвідок слід відзначити праці Матіаса Дювала, Михайла Рабиновича, Берна Хогарта, Готтфрида Баммеса, Джованні Чиварді, Миколи Лі, Сар Симблет, Болгарина та інших.

Один із найпопулярніших підручників пластичної анатомії колишнього СРСР, «Пластична анатомія та зображення людини на її основах», був уперше виданий Михайлом Рабиновичем у 1971 р. Пізніше автор доопрацював підручник, котрий перевидавався іще чотири рази.

Берн Хогарт був засновником школи Візуального мистецтва у Нью-Йорку, де він працював координатором навчального курсу дизайну та історії мистецтва. Його лекції з анатомії та малюнку склали матеріал для таких книг, як «Динамічна анатомія», «Рисунок

людської голови», «Рисунок фігури у русі», «Рисунок рук у русі» та «Динаміка світла й тіні». У 2001 р. був виданий російський переклад нової книги Б. Хогарта «Гра світла і тіні для художників».

Досконалість у мистецтві зображення динамічних рук — ключовий момент рисунку та живопису. Книга Хогарта — одна з найвищчорпніших книг, будь-коли виданих у цій галузі. В ній понад 300 ілюстрацій, в котрих людська рука представлена у найрізноманітніших положеннях і ракурсах.

Вельми корисною для вивчення пластичної анатомії слід вважати книгу професора Міланської академії образотворчого мистецтва Джованні Чіварді «Пластична анатомія людського тіла». Цей підручник — результат багаторічної викладацької діяльності вченого.

Ім'я німецького професора, викладача пластичної анатомії Готтфріда Баммеса відоме багатьом поколінням студентів художніх шкіл, училищ і художніх академій нашої країни. Він академічний учений і практик, що багато років «проповідує» класичну анатомію. Повне видання останньої редакції його книги «Образ людини. Підручник і практичне керівництво з пластичної анатомії для художників» (Gottfried Bammes «Die Gestalt des Menschen. Lehr- und Handbuch der Künstleranatomie») — вочевидь, найповніше репрезентує творчий метод німецького дослідника. Цей посібник є настільною книгою кількох генерацій художників.

Ще одна книга з анатомії Г. Баммеса «Посібник з рисунка», видана в Німеччині 1989 р., вважається однією з кращих у своїй галузі. Тут розглянуті питання художньої, а не медичної анатомії людської фігури. Посібник допомагає зрозуміти фігуру в ракурсі та в просторовій глибині; видання розраховане на художників-початківців.

Микола Лі, відомий петербурзький художник, мистецтвознавець і викладач, упродовж багатьох років вивчав пластичну анатомію. Його публічні лекції завжди були яскравими і цікавими. Він встиг видати чимало теоретичних матеріалів, присвячених питанням пластичної анатомії. Вочевидь, головне досягнення російського вченого полягало в тому, що всі його версії викладання були направлені на співучасть слухача та читача. «Основи навчального академічного рисунка» (Санкт-Петербург, 2005) — одна з найяскравіших його праць. У книзі розглядаються теоретичні і методичні питання образотворчої граматики; вона містить повний обсяг основних навчальних завдань з рисунка, розміщених у строгій послідовності поступового ускладнення завдань. М. Лі розглядає основи композиції, перспективи, пропорції, закони світлотіні та пластичної анатомії, дає уяв-

лення про форму, об'єм і конструкції зображення. Особливу увагу автор приділяє методиці конструктивно-структурного зображення предметів, а також конструктивно-анатомічному аналізу складної живої форми, що ґрунтується на закономірностях її будови. Основні принципи навчального рисунка з натури, наведені у книзі, сприяють формуванню та розвитку об'ємно-просторових уявлень і вдосконаленню графічних навичок у зацікавленого читача.

З праць, оприлюднених останнім часом, привертає увагу «Курс пластичної анатомії людини». Цей навчальний посібник розробив викладач Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва (кафедра образотворчого мистецтва та академічних дисциплін) Андрій Андрейканіч. В його книзі вдало підібрано ілюстративний матеріал. На вдячність та увагу заслуговують тексти, зокрема тлумачення законів пластичної анатомії, і поради митцеві у використанні здобутих знань. Для української мистецтвознавчої літератури це видання є, безумовно, великою перемогою. Шкода, що така потрібна праця дещо замала за обсягом: адже зрозуміло, що практика і знання Андрія Андрейканіча суттєво перевищують межі даного підручника.

У Харківській академії дизайну і архітектури художник Сергій Рибін і медик Микола Бобін виконали і видали працю «Пластична анатомія», ґрунтовну за кількістю та якістю поданого матеріалу. Вона, так само, як і підручник А. Андрейканіча, розрахована насамперед на студентську аудиторію. Значна увага авторів приділяється саме медичному аспекту цієї дисципліни. Підручник сучасний і надзвичайно корисний у процесі виховання творчої молоді.

*Мета роботи.* Стосовно побудови форми та науки, що вивчає закони її побудови, єдиної думки не існує. Ми проаналізуємо магістральні шляхи розвитку мистецтва малюнку — основи усіх образотворчих мистецтв, аби довести, що засади пластичної анатомії є провідною ланкою у розумінні широкого кола мистецьких процесів. Головне завдання цієї праці — полегшити сприйняття мистецьких творів «зсередини», починаючи від ідей, закладених як відомими, так і невідомими авторами, а також уточнити розуміння побудови малюнку, пластики тіла та правильного чи спеціально неправильного його зображення. Досі вітчизняне та закордонне мистецтвознавстві не приділяло належної уваги прочитанню змальованих образів. Пропонована праця допоможе не лише професійному розумінню думки творця, але й прочитанню прихованих, часом завуальованих ідей.

*Результати дослідження.* Почнемо дослідження схем передачі образу у візуальній площині з найдавніших малюнків, відомих сучасному світовому мистецтвознавству, датованих періодом пізнього палеоліту. Поодинокі факти фіксації зображення людей і тварин відомі з сивої давнини. Але лише на межі ХІХ–ХХ ст. стали систематичними археологічні експедиції, що мали на меті вивчення печерних стоянок жителів початку кам'яного віку. Саме у цей час у мистецтвознавчій науці ствердилася думка, що художня творчість людини існувала від часів льодовикової епохи. Певні знахідки траплялися й раніше, але офіційним визнанням мистецтва палеоліту вважають 1864 р.: тоді у печері Ля Мадлен було знайдено бивні мамонта. На одному з них вчені побачили цілком реалістичне, пропорційно правильно виконане зображення слона.

Не менш знаменитою є відкрита у 1868 р. на півночі Іспанії, в провінції Сантандер, між узбережжям Біскайської затоки й північними схилами Кантабрійських гір печера Альтаміра. Через десять років іспанський археолог Марселіно Саутуола виявив тут наскальні малюнки пізнього палеоліту, що зображували зубрів, биків, кабанів, оленів, коней та інших тварин.

Яскравим зразком печерного мистецтва є графіка й живопис гроту Фон-де-Гом, що його відкрив у 1901 р. Дені Перойні. На стінах і стелі невеликих залів печери нанесено близько 80 рисунків.

Світовій археологічній практиці відомі три періоди пізнього палеоліту. Це Оріньяк (приблизно 30 тис. р. до н. е.), Солютре (18 тис. р. до н. е.) і Мадлен (15–10 тис. р. до н. е.). Останнім мадленським періодом датовано найбільшу кількість знахідок художніх творів. Переважну більшість сюжетів присвячено звірам і полюванню на звірів. Відповідно, перші відомі анатомічні уроки зафіксовано в епоху палеоліту. Знаменитий малюнок мадленського періоду, — зображення північного оленя, що пасеться, — знайшов у 1874 р. Конрад Мерк у печері Кесслерлох у Швейцарії. Ця знахідка є яскравим свідченням того, що вже 15 тис. років тому існували певні правила побудови малюнку.

Під час археологічних досліджень епохи палеоліту на території сучасних Польщі, Чехії, Британії, Німеччини, а також країн Азії та в Росії знайдено чимало доказів існування та передачі образу (здебільшого це малюнки і фігури, виконані на бивнях мамонтів) з чітким дотриманням системи пропорцій.

Найбільш розповсюдженим сюжетом творчості первісної людини залишався образ жінки-матері. Палеолітичних «красунь» зна-

ходили в Україні, Росії, Австрії, Франції, Німеччині. Цікаві мистецькі твори мадленського періоду були знайдені Вікентієм Хвойкою під час розкопок палеолітичної стоянки у Києві на початку ХХ сторіччя.

Пропонована розвідка не є археологічним або історичним звітом. Передусім нас цікавить мистецтво народів, які мешкали на території сучасної України і впливали на загальну культуру краю. Висновки базуються виключно на історичних документах та археологічних знахідках, що підтверджують існування націй і народностей, чия творчість, зрештою, сформувала культуру нашої держави.

У такому контексті первісна пластична анатомія стає ключем до розуміння не лише мистецьких, а й суто історичних проблем і подій.

Перші люди на території сучасної України з'явилися в епоху раннього палеоліту, в період так званої ашельської культури, понад 900–800 тис. років тому. У середньому палеоліті, в період мустьєрської культури (100–35 тис. років тому) територію України заселяли неандертальці. Люди сучасного типу, *Homo sapiens* або кроманьйонці, сформувалися в період верхнього палеоліту, понад 40–35 тис. років тому. Період енеоліту (мідний вік) та неоліту представлений трипільською культурою. Залізний вік на території сучасного Києва і Київської області представлений черняхівською археологічною культурою, котру також називають «київською культурою» і яка існувала на межі II–V століть. Білозерська культура стала, ймовірно, основою киммерійської. У другій половині VII ст. до н. е. численні скіфські племена витіснили киммерійців із Причорномор'я. Відтоді майже тисячу років історія південноукраїнського степу була пов'язана з іменем скіфів. На береги Чорного моря вони принесли свою оригінальну культуру та мистецтво, що отримало наукову назву «скіфського звіриноного стилю». Сьогодні чи не найвідомішим у світі зразком мистецтва скіфів є нагрудна прикраса ритуального характеру — золота пектораль із кургану Товста Могила.

Грандіозною подією у мистецькому й археологічному світі стало відкриття Вікентієм Хвойкою Трипільської культури, котра, за припущеннями багатьох археологів, датується сьомим тисячоліттям до н. е. і є рівною величним культурам давнини. Трипільська культура з'явилася раніше від давньоєгипетської та шумерійської, існуючи паралельно з археологічними культурами Караново, Вінча, Ленделя, цивілізаціями Давнього Сходу, датованих 5–4 тис. до н. е., а також із культурами Халафу, Убейду та Бадарі, що беруть свій початок у 6 тис. до н. е.



Найбільш цікаві предмети культурного побутування зниклої цивілізації були знайдені саме під час розкопок Трипілля. Для даного дослідження в першу чергу цікаві події культурні, а ще точніше й глибше — артефакти художньої творчості з зображенням людських істот і звірів. Археологічних знахідок, зафіксованих у кіммерійському, скіфському та трипільському періодах насправді сотні, чи й тисячі. Кількість знахідок, що підтверджують версії використання прадавніми культурами модулів пластичної анатомії у її нинішньому розумінні, також дуже велика.

Більша частина дослідженого ілюстративного матеріалу розвідки, — малюнки або малотиражні графічні аркуші, виконані на основі оліцевого малюнку. Це відповідає задекларованій меті, де саме малюнок фіксує задум автора; через малюнок відточується образ, від загального бачення до найдрібніших деталей. Малюнок є неодмінною складовою частиною усіх без виключення напрямків, видів, підвидів і жанрів образотворчого мистецтва, що вже неодноразово зазначалося вище. Особливе місце він займає у мистецтві графіки, бо саме воно є найдавнішим у художній культурі світу.

Перші графічні твори, знайдені на території нинішньої України — зразки кіммерійського, скіфського, трипільського, а згодом давньослов'янського мистецтв, — було б практично неможливо виконати без допоміжного рисунка.

Досі не існує спеціального дослідження, присвяченого малюнку в загальній системі культури Київської Русі. Перше відоме з літописів ім'я давньоруського іконописця — Аліпій Печерський, який працював разом із грецькими колегами в Успенському соборі Києва. У лаврських іконописних майстернях існувала сувора ієрархія, а система виховання молодого покоління у монастирських майстернях на теренах України була дуже схожою на систему навчання художників у Європі.

Рукописні книги часів Київської Русі практично повністю відповідають законам побудови графічного твору. Побудова композиції аркушу, каліграфічний, вручну виписаний текст, оздоблений орнаментальними візерунками, малюнки-ілюстрації до намальованих і не схожих одну на одну заголовних літер, — все це перетворює книжкові сторінки на зразки високохудожніх графічних творів. У Музеї книги і стародруків, розташованому на території Київської Лаври, зберігаються зразки неперевершеної творчості старих майстрів. Це «Остромирове Євангеліє» (1056), «Ізборник Святослава» (1073), «Трірський псалтир» (1078–1087), «Юрійівське Євангеліє»



(1120–1087), виконане Федором Утринцем для новгородського Юр'ївського монастиря.

У цьому музеї зберігаються також безцінні артефакти часів Київської Русі. Йдеться про «кужбушки» (від нім. Kunstbuch — мистецька книга) — теки з малюнками та графічними листами, привезеними здебільшого з майстерень Західної Європи, що слугували взірцем українським іконописцям у XVII ст.

Незважаючи на монголо-татарську навалу та кілька спричинених нею тяжких століть суцільних військових спустошень та тиску податків, ранньоукраїнську культуру знищити не вдалося. У XIII ст. створено «Бесіди Григорія Богослова», а в XIV — «Хроніку Георгія Амартола»; 1397-м роком датовано «Київський псалтир».

Межа XV–XVI ст. характеризується різким збільшенням кількості примірників української рукописної книги. XVI сторіччя увійшло в історію графічних мистецтв України цікавим твором «Службеник», виконаним художником Андрійчиним. Тоді ж у світову культурну скарбницю потрапило «Пересопницьке Євангеліє» (1556–1561), котре стало відправною точкою для традиції застосування світських мотивів у книжковій церковній графіці XVII ст. Саме у цей час поруч із сакральною розвивається й світська тематика. Із найбільш вдалих творів слід відзначити «Проповіді» Антонія Радивиловського та «Літопис» Самійла Величка.

Відрізняє XVII сторіччя ще один факт з історії розвитку вітчизняних графічних мистецтв, а саме поява друкованої книги, що стала чи не єдиним рупором у боротьбі зі стрімко розповсюджуваним в Україні католицизмом.

Друкарні відіграли суттєву роль у розвитку графічних мистецтв. Завдяки легендарному власнику однієї з перших друкарень, Івану Федорову, друкарні невдовзі з'явилися в м. Унів, Острозі, Дермані, Чернігові, Новгород-Сіверському, Крилосі, Стратині і, звичайно, у Києво-Печерській лаврі.

В історію увійшли також художні майстерні при Софійському соборі, львівський і перемишльський малярні цехи, мистецькі класи Києво-Могилянської академії, іконописний цех Подільського магістрату у Києві. Наприкінці XVII — на початку XVIII ст. з'явилася плеяда самобутніх талановитих художників-рисувальників, які досягли вершин творчості саме у графічних техніках. Слід згадати Никодима Зубрицького, Данила Галяховського, Діонісія Сінкевича, Василя Ушакевича, Аверкія Козачківського, Григорія Левицького, Андрія Голоту, Йосифа Гочемського, Федіра Стрельбицького,

Михайла Карновського, Захарія Самуїловича, Григорія Топчегорського, Мартина Нехорошевського, Івана Стрельбицького, Володимира Боровиковського, Антона Лосенка, Івана Мартоса, Івана Саблукова, Григорія Сребреницького та багатьох інших.

Згодом літографічні майстерні одночасно відкриваються у Миколаєві, при Чорноморському депо (1828) та в Одесі (1829).

Чимало для розвитку графічного мистецтва України зробив Тарас Шевченко: він широко застосовував у своїх творах олівецький малюнок, малюнок пером, акварель і сепію, офорт і акватинту. Митця заслужено вважали одним із кращих художників-офортистів тодішньої імперії. Згодом Шевченко одержав почесне звання академіка гравюри. Ще студентом він багато працював у книжковій графіці, створивши низку цікавих ілюстрацій, кращими з яких вважаються малюнки до повісті М. Гоголя «Тарас Бульба». Під час заслання олівецький малюнок стає втіхою і розрадою ув'язненого поета; нині його малюнки «Кара шпіцрутенами» та «У в'язниці», створені у той період, є хрестоматійними. З епохою Т. Шевченка пов'язана плеяда блискучих рисувальників, які присвятили Україні багато графічних творів — це Л. Жемчужников, М. Микешин, К. Трутовський та ін.

На початку 1870 р. у Києві відкрився Колегіум Павла Галагана з рисувальним класом. Особливе місце у розвитку українського малювання відведено заснованій у Києві в 1875 р. рисувальній школі М. Мурашка. У різний час викладачами цієї школи були М. Врубель, І. Селезньов, проф. Г. Павлуцький, В. Фабріціус, С. Костенко, І. Костенко, О. Іроїцька-Гусева та ін. Школа М. І. Мурашка проіснувала понад 25 років; вона закрилась 22 травня 1901 р.

Роком раніше, у 1900-у, в Києві з'явився новий мистецький заклад: художнє училище з класами рисунку, живопису, креслення, котре існувало більше від 20 років. Училище стало своєрідним мистецьким прогресивним центром; у різні роки там викладали О. Мурашко, Г. Дяченко, Ф. Кричевський, А. Петрицький, І. Падалка.

На межі XIX і XX ст. загальний мистецький рівень і професіоналізм вітчизняних митців витримував порівняння з європейським. Поступовий логічний розвиток мистецтва, — від епох наскальних малюнків до чіткої системи мистецької освіти та взаємин, — стосуватиметься художнього процесу іще 17 років, до більшовицького революційного заколоту. Він, в свою чергу, закінчиться появою нової «субстанції» — соціалістичної країни, котра скасує старі логічні закони, зупинить плін розвитку культури і народить нове мистец-

тво, що увійде у світову історію під визначенням «мистецтво соціалістичного реалізму».

Наше дослідження, крім усього іншого, має на меті пояснити чи, принаймні, розповісти про те, що сталося на теренах СРСР у контексті розвитку класичного малюнку і використання творчості митця у політичних баталіях.

Початок ХХ ст. в Європі — час бурхливих політичних конфліктів. Зрозуміло, що загальна ситуація позначилася на розвитку образотворчого мистецтва: авангардні настрої вирували у Новому і Старому світі. Народжений у центрі Європи імпресіонізм — стиль почуттєвого дослідження — вперше за останні 11 тисячоліть відмежувався від класичного малюнку як засобу змалювання і передачі навколишньої дійсності.

У мистецтві України відбулися процеси, які не мали місця в інших, навіть тоталітарно зорієнтованих країнах, — таких, як Німеччина, Італія та Росія. Політична складова стала домінантою в образотворчому мистецтві, музиці, літературі, театрі, архітектурі. Керуючись засадами мистецтвознавчої етики, досліджувати мистецьке життя держави протягом ХХ сторіччя без урахування політичної складової було б нечесно і, що суттєво, не професійно.

В контексті тем, запропонованих соціумом, малюнок сучасних митців, зрозуміло, вважався суто радянським, але вітчизняна школа зберегла професійний досвід минулих епох, і навіть примножила досягнення попередників. Академічна майстерність, названа соціалістичним реалізмом, насправді сягнула неабияких висот. Детальне вивчення олівцевих малюнків, створених українськими художниками протягом ХХ ст., дає відповіді навіть на ті питання, котрі ніколи не піднімалися радянським, пострадянським і сучасним вітчизняним мистецтвознавством.

Близкучий професіоналізм українських художників зберіг академічний професійний малюнок навіть тоді, коли в Європі й світі почалося тотальне відмежування від академічних засад в образотворчому мистецтві, що згодом призвело до повної втрати професійної майстерності в ряді країн світу.

Підміна понять, завдяки котрій стиль ставав методом, а метод — стилем, зорієнтує ідеологічну доктрину сприймати бажання творця висловлюватися в офіційному мистецтві саме у такий спосіб. Насправді ж філософія підміни спричинила набагато складніші зрушення у сприйнятті вічних мистецьких істин.

Єдиним незмінним досягненням мистецтва лишилася професійність. Так звана «відлига» шістдесятих (вислів і однойменна назва твору І. Еренбурга, що позначає добу середини 1950-х — початку 1960-х; фактично цей період розпочався після XX з'їзду КПРС у 1956 р.), короткий у часовому вимірі «дозвіл» звертатися до історичних тем і образів в якості наслідків дасть блискучі зразки графічного мистецтва. Важкі для вітчизняного мистецтва 1970–1980-і не покажуть великих досягнень, але й не сплюндрують школу. 1990-і увійдуть в історію як час народження численних мистецьких угруповань, створення творчих лабораторій, де митці експериментуватимуть переважно з кольором та формою. Академічний рисунок залишиться складовою навчального процесу у професійних художніх школах та «вишах», проте увага до нього буде постійно падати, бо у Центральній і Західній Європі зацікавленість академічним малюнком майже зникне. Межа XX і XXI ст. народить актуальне мистецтво: мистецтво контемпорарі й арт-віжін, які геть девальвують класичний малюнок. Професійне малювання зникне. Нинішнє, друге десятиліття XXI ст., виявило кволий інтерес до тих, хто вмів малювати; з огляду на те, що історія, зокрема історія світового мистецтва, розвивається за законами спіралі, найближчим часом слід чекати вибуху академічного професіоналізму. Лакмусовими папірцями майбутньої моди є сучасні арт-форуми і бієнале. Відсоток академічних творів у минулих виставках дорівнював нулю. Сьогодні він стрімко зростає, і цей факт дає можливість сподіватися на те, що майстерність вкотре перемаже брехню і бездарність.

Особливості проведеного дослідження у царині розвитку олівцевого малюнку зумовлені як специфікою історичного періоду, на якому була зосереджена увага, так і тим, що достовірні, нетенденційно подані матеріали, які дали змогу об'єктивно й ґрунтовно вивчити проблему мистецького життя України XX ст., тільки відносно недавно стали доступними для дослідників.

В кінцевому підсумку використані у цій статті джерела можна розділити на три основні групи. Перша група — це фонди мистецьких академій (Львівської, Харківської, Київської та колишніх середніх навчальних художніх закладів); друга — архіви музеїв; і третя — приватні збірки та домашні колекції художників, мистецтвознавців і колекціонерів.

Сповідуючи та декларуючи принципи системного підходу і синтезуючого мистецтвознавства, відступають від практики використовувати лише офіційну джерельну базу. Ми звертаємося до широко-

го пласту уточнюючих, додаткових, досі не оприлюднених матеріалів, які допоможуть прояснити ситуацію як в історичному, так і політичному та психологічному аспектах. Йдеться не лише про роботу з рисунками академічних навчальних завдань. У сховищах академій зберігаються переважно ті твори, що одержали схвальні оцінки. Але ж для правильного розуміння епохи цікавими є не лише безпомилкові аркуші, а й роботи, що показують творчі пошуки, помилки та їх виправлення. Особливої ваги набувають олівцеві малюнки, зроблені митцями мимохідь на засіданнях, пленумах, під час відпочинку. Окремо досліджено твори ескізного характеру, які підкреслюють характерні риси епохи, сховані та завуальовані в офіційних творах.

Можливо, завдяки цьому детальна розповідь про найкращі вітчизняні досягнення минулих періодів у професійному академічному вітчизняному малюнку стане рубіконом у поверненні минулих істин.

Розквіт графічних мистецтв України початку ХХ ст. пов'язаний насамперед із соціальною складовою. Адже журнал, газета, книга лишалися найбільш розповсюдженими серед населення засобами масової інформації. До цього переліку згодом долучився плакат. Співпраця художників із пресою була корисна обом сторонам: образотворче мистецтво у такий спосіб збагачувалося новими творами і новими іменами. В мистецтві панував стиль сецесії, який розповсюджувався практично на усі жанри, включаючи архітектуру, балет і музику. Вагому роль у цьому процесі відіграла фотографія, що поступово перетворювалася з суто утилітарної на мистецьку.

Строкате художнє життя держави збагачувалося мистецькими акціями. Художники західної частини України спілкувалися з митцями Кракова, Відня, Парижа, Мюнхену і навіть Лондону. Досвід Віденських майстерень, творчого об'єднання Віденського Сецесіону, Паризького Осіннього салону, Мюнхенських «навколо-академічних» шкіл і особливо значна кількість друкованої продукції з обов'язковим використанням в оформленні творчих графічних робіт відчутно впливали на розвиток української графічної школи. Митці зі сходу (здебільшого представники потужної харківської художньої школи) підтримували тісні стосунки з учасниками бурхливого художнього життя Москви та Санкт-Петербургу. У Львові — столиці Західної України — також вирувало художнє життя. Все це сприяло появі великої кількості нових мистецьких об'єднань.

Східна частина держави, що об'єднувала могутні мистецькі осередки — Харків, Київ, Одесу, Катеринослав, Полтаву, Донецький басейн — розвивалася в іншому напрямку. Художніх подій, мистецьких

угруповань (щойно згаданих вище) було не менше, ніж у західних землях. Рівень художніх творів ставав доволі високим, а співпраця з російськими художниками і художніми інституціями давала позитивні результати. Чимало визначних художників жили й працювали у Харкові — майбутній столиці України. Територіальна близькість Росії зумовила наявність творчих стосунків із російськими художниками. За часів панування демократичного мистецького стилю модерн це збагатило харківське культурне середовище. Мистецьке життя Харкова здавалося більш розмаїтим, ніж у класичному Києві. Так, знамениті Салони Издебського і тут також гуртували непересічних особистостей; завдяки їм молоді й завзяті харківські митці мали щасливу нагоду познайомитися з творами художників Німеччини, Росії, Франції.

Українська графічна школа початку ХХ ст. окреслилася як самобутня і формувалася у надзвичайно сприятливих умовах. Вона базувалася на творах талановитих художників, які жили по всій Україні — від східних, харківських — до західних, львівських та чернівецьких земель. Залишаючись суто національною, українська графіка першої третини ХХ ст. увібрала кращі досягнення європейських та світових мистецьких шкіл. Магістральний мистецький стиль модерн сприяв розвитку демократичної складової у художніх процесах України. Особливість української графічної школи від межі століть до більшовицького заклоту полягає у цілковитій самостійності творчих процесів і здобутків. Географічне розташування держави зумовило її орієнтацію на кращі досягнення професійних графічних шкіл від Євразії до Західної Європи. Нині графічну школу України початку ХХ ст. слід розглядати як мистецький феномен.

Значна кількість різноманітних художніх виставок стала приметною ознакою буремних революційних часів. Окремо слід сказати про Пролеткульту: масові культурно-освітні й літературно-мистецькі організації пролетарської самодіяльності. До сьогодні їх значення і вплив на українську культуру діаметрально протилежно оцінюються сучасними мистецтвознавцями. Рух Пролеткульту в Україні базувався передусім на експериментальних пошуках авангардних митців, які протиставляли рафіновано-музейницькому культурному універсалізму модерне тиражне технокультурне мистецтво. Український авангард, стверджуючи ідею тотального розчинення мистецтва у житті, його масовість, демократизм і відкритий соціальний пафос, виступав проти концепції чистого мистецтва як теорії автономних художніх цінностей.

З революційними подіями в українському мистецтві пов'язана друга хвиля авангарду. Ознакою «оновленого» художнього життя в Україні стає поява нових, досить численних художніх об'єднань.

Надзвичайно неоднорідна мистецька ситуація в Україні 1920-х зумовлювалася змаганнями за статус лідера серед різних творчих об'єднань, які намагалися впливати на процеси формування нового мистецтва. Серед найбільших і найвпливовіших слід згадати АРМУ, АХЧУ, ОСМУ, ОМУМ.

Численні мистецькі об'єднання, чия кількість повсякчас множилася, перестали бути надійним засобом згуртування художніх сил; натомість брали гору тенденції гурткової замкненості.

В умовах гострої політичної боротьби розпочався тотальний рішучий наступ на будь-яке незалежне мислення; на вільнодумство. Так з'явилась відома Постанова від 23 квітня 1932 р., де було визначено єдиний творчий метод радянського мистецтва — соціалістичний реалізм. Перемога «національного за формою та соціалістичного за змістом» мистецтва виявилася «неминучою» насамперед через втручання Комуністичної партії, її моралі та ідеології, підтриманих каральними органами та можливістю безпосереднього впливу на творця. Це — перший важливий фактор в об'єктивному сприйнятті подальшого розвитку культури 1930–1960-х взагалі й образотворчого мистецтва зокрема.

Наступною є проблема дослідження реальної передачі зображеної дійсності. Вона була нормою практично в усіх мистецьких школах світу, але трансформувалася у творчий метод спочатку в одній країні — СРСР, а згодом у державах усього соціалістичного табору. Зазначена проблема пов'язана з аналізом сприйняття масами поневолених соціумів мистецтва загалом й реалістичного — зокрема. Таким чином, політика держави була скерована на те, щоб не лише підкорити мистецтво, але й примусити його служити державі, девальвуючи таким чином художні якості більшості жанрів. Об'єднання політики з ідеологією призвело до народження раніше небаченого мистецтва. Отже, між тридцятими і вісімдесятими роками минулого сторіччя в Україні, як і на теренах усього СРСР, панував принципово новий вид мистецтва, окреслений як соціалістичний реалізм. Соцреалізм народився як інструмент класової боротьби. У чийх руках він опинявся, тому і служив. Уся попередня культурна діяльність людства була визнана ідеологами радянської України передумовою для створення суперкультури нового типу, тобто соціалістичного реалізму.



Творчість митців Берліна, Москви, Києва, Харкова, Мадрида й Риму від 1920-х до початку Другої Світової війни схожа, принаймні у магістральних напрямках. І початок, і друга половина 1920-х в Україні відзначились загальним піднесенням культури — зокрема, літератури й образотворчого мистецтва, тобто кількістю та якістю створених тут шедеврів, гідних будь-якої розвиненої держави світу.

Межа 1920–1930-х мала характерну відзнаку у соціальному замовленні: головним замовником став робітничий клас — пролетаріат, що переміг. Від митців-графіків, як, врешті, й від інших художників-професіоналів, а також літераторів та драматургів, вимагали зображення пролетарських почуттів та ідей. Таке завдання одразу ж почало дисонувати з нормальним художнім процесом, й уже до половини тридцятих років спочатку призупинило, а пізніше практично знищило головну ідею мистецтва — свободу художника у виборі теми, сюжету, образу. Тогочасні зразки плакатного мистецтва, книжкового оформлення та окремі графічні листи митців як старшої, так і молодшої генерації продемонстрували регрес і цілковиту залежність митця від влади. Це призвело до зниження рівня усього графічного мистецтва радянської України й відкрило шлях до кон'юнктурної творчості саме в галузях малюнку, книжкового оформлення та плакату — найбільш розповсюджених форм пролетарського мистецтва тієї доби. Разом із тим певна частина української мистецької інтелігенції намагалася чинити опір тоталітарному режиму.

Однак в радянській Україні відбувалася деформація митця як творчої особистості. Художник втрачав свободу у мистецькому соціумі тоталітарної держави — в питаннях вибору творчого методу, теми, стилю, створення образу тощо. Це надзвичайно важливо усвідомити з огляду на те, що 1930-і, особливо їх перша половина, були останніми роками у художній практиці держави, протягом яких ще існував опір культури державним наказам, підтримуваним постійною загрозою фізичного знищення людини.

Вивчаючи панораму художнього життя Радянської України — невід'ємної складової СРСР, — необхідно насамперед зупинитися на детальній характеристиці панівного на той час творчого методу. У термінологічному означенні цей метод увійшов у світову історію як соціалістичний реалізм. Метод соцреалізму розповсюджувався на всі пластичні мистецтва — малюнок, живопис, графіку, скульптуру, театральну-декораційне, декоративно-ужиткове і самодіяльне мистецтво, а також на архітектуру, музику, літературу, театр, кіно, як дещо пізніше на радіо та телебачення. Соціалістичний

реалізм як панівний метод проіснував з 1932 р. до початку 1990-х.

Соцреалізм переміг інші мистецькі напрями не у відкритому протистоянні, а примусовим, командним шляхом, і видозмінювався протягом 60-ти років за формою і змістом щонайменше тричі. Єдиною незмінною константою залишалася партійна приналежність, для збереження якої були розроблені мистецькі та естетичні норми новоствореної держави. За роки існування стиль перероджувався і трансформовався, пристосовуючись до політичного замовлення радянської держави. Він винищував митців, які не бажали його підтримувати, підносив та забезпечував матеріально тих, хто його визнавав. Разом із тим слід визнати, що період домінування соцреалізму відкрив немало нових імен талановитих митців, які, пристосувавшись до невільного вибору, спромоглися створювати справжні шедеври. Найголовнішою рисою соцреалізму була партійність, яка перетворила творчий стиль на політичний метод. Тобто, художнім методом ставала сукупність принципів художнього відбору, узагальнення, ідейно-естетична оцінка та художнє відтворення дійсності у мистецтві. Два головні чинники були основою розуміння методу: співставлення форми і змісту у мистецьких творах і межа умовності дозволеного у мистецтві. Умовність, без якої у мистецтві зображення залишається фотографічним відбитком, пережила трансформацію від умовних зображень в образах 1930-х до гіперреалістичної передачі образного ряду у творах скульпторів чи живописців, які подекуди лише копіювали навколишнє життя, не створюючи ані явного, ані прихованого підтексту. Як це не парадоксально, такі твори були найбільш розповсюдженими і зрозумілими народу. Формування світобачення глядача відбувалося водночас із формуванням світобачення митця.

Примусова підміна стильових функцій образотворчого мистецтва згаданої доби призвела до деформації розвитку мистецьких процесів і спотворила логічний розвиток українського образотворчого мистецтва, що, в свою чергу, призвело до народження принципово нового мистецтва, де соціальна направленість не збігалася з професійною майстерністю. Окремою стежкою простувало неофіційне українське мистецтво, в якому значення рисунку також було напрочуд великим.

\* \* \*

Графіка радянської України десяти довоєнних років, періоду Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр., а також п'ятнадцяти років після перемоги над фашизмом у розвитку мистецьких процесів

держави була і лишається найбільш трагічною і досі ще не дослідженою з точки зору соціальних, політичних, економічних та моральних чинників, що формували магістральні лінії розвитку мистецтва.

Як не дивно, процес руйнації митця у довоєнний період, зумовлений насамперед політичним тиском і страхом фізичного знищення, для воєнного графічного мистецтва (плакат, олівцевий малюнок) відіграв цілковито зворотну роль. Митець, який уник окупації, особливо військовий художник, набуває зовсім іншого статусу. Графічне мистецтво збагачується рисами соціальної значущості, бо стає провідником між державою і народом. Митець у такий спосіб перетворюється на постать, тимчасово необхідну державі й державному апарату. Тиск з боку цензури не зменшується, але змінюється: культ особи Сталіна на деякий час поступається місцем військовій пропаганді, а митець, особливо фронтовик, перетворюється на виконавця державного замовлення. Переважна більшість фронтових художників-живописців та скульпторів перекваліфікуються на графіків, бо олівцевий малюнок зі зрозумілих причин був єдиною можливістю творчої праці на війні. Спільною рисою для митців трьох десятиліть — між 1930 і 1950 рр. — лишається талант і майстерність, яку, попри всі політичні катаклізми, владі так і не вдалося знищити. Мистецтво графіки в Україні базувалося на міцних національних традиціях професійних шкіл, де творчий шлях у становленні та розвитку визначив її місце в якості одного з основних демократичних і доступних видів образотворчого мистецтва.

Зі зміною художньої політики держави після постанови 1932 р. особливо міцну соціальну та економічну підтримку з боку офіційної влади отримав політичний плакат. Ця галузь графіки повністю перейшла на рейки тоталітарної ідеологічної системи.

Багатьох митців соціально становище художника в УРСР змусило вдатися до подальшої ідеологізації своєї творчості. Вони в індивідуальній манері створювали книжкові ілюстрації, сповнені повнокровних і переконливих образів, технічної досконалості та стилістичної виразності. Художники виборювали право не тільки на творчість, але й на життя. На виставках з'являються твори станкової графіки високого мистецького рівня, що вже на початку 1930-х років своєю пластичною довершеністю засвідчує формування сучасної національної школи у цій галузі образотворчого мистецтва.

Війна 1941–1945 рр. позначилася на творчих долях багатьох художників. Загинули на фронті такі майстри графіки, як В. Нерубенко, А. Вербицький, С. Конопчук, П. Горілий, Є. Кияшко інші. Дорогами

війни пройшли художники-графіки С. Адамович, В. Артеменко, А. Волненко, Г. Гаркуша, С. Гришин, К. Заруба, Л. Кантарович, О. Любимський, М. Каплан, В. Мигулько, Д. Овчаренко, М. Огнівцев, О. Олійник, О. Долотин, М. Маловський, В. Масик, С. Петрицький, З. Толкачов, Є. Трегуб, А. Пономаренко, А. Писаренко, М. Рибальченко, В. Сизиков, І. Крупський, Б. Шац, А. Широков, Г. Цапок і багато інших українських митців. Знаменно, що лексика образотворчої мови плакатів, стилістичні прийоми в роки війни були значно багатшими та сміливішими. Проте плакати, малюнки у газетах і листівки — лише незначна частина різноманітної роботи графіків у роки війни.

У Київському художньому інституті в 1949 р., за безпосередньої участі В. Касіяна, засновано майстерню політичного плаката, яку майстер очолював упродовж майже двадцяти років. Переважна більшість художників, чийми руками творився український плакат, — випускники цієї майстерні: це учні Касіяна або ж вихованці його учнів.

У післявоєнний період було проведено реформу художньої освіти. Так, 5 серпня 1947 р. виходить постанова Ради Міністрів СРСР «Про реорганізацію Всеросійської академії мистецтв в Академію мистецтв СРСР». З цього часу навчання рисунку, та й уся система викладання, будувалися по-новому. З перших курсів 1947/1948 навчального року було введено рисунок голови людини з гіпсу й природи. Далі — рисунок торса і фігури, а також деталі фігури (руки й ноги). На третьому курсі — постать людини в ракурсних постановках; на старших курсах — оголена постать, подвійна модель і портрет. Особливу увагу звертали на довгострокові постановки з проробленням деталей. Така система вишколу, попри усю критику західних академій, практично повністю повторювала досвід німецьких, італійських, частково польських та чеських художніх «вишів» довоєнного періоду. Помилки у такому запозиченні, зрозуміло, не було, але закордонні мистецькі академії, вивчаючи й інші прийоми творення образу, завжди мали на увазі малюнок лише як одну зі складових образотворчого мистецтва. Натомість тоталітарна радянська система запропонувала такий навчальний процес як єдино правильний. Національні школи в такий спосіб позбавлялися національних традицій, що унеможливлювало наслідування творчості тієї частини митців, які, з точки зору всесильної цензури, були неблагонадійними.

Протистояння найбільш талановитих та творчо принципових митців великодержавному тиску продовжувалося протягом 1940–1950-х, і лише в роки «відлиги» цей процес конфронтації набув менш принципового характеру. Незважаючи на те, що в Україні

на початок п'ятдесятих років існувало щонайменше сім потужних центрів графічного мистецтва (Київ, Харків, Одеса, Донецьк, Сімферополь, Дніпропетровськ, Львів), магістральне керівництво у напрямках розвитку жанру, соціальне замовлення тем та їх бажаного виконання надходило з Москви, практично завжди підкріплене партійними дороговказами; статтями у центральній пресі, що мали силу документа; та у внутрішніх, обов'язкових до виконання, спілчанських та академічних постановках.

Один із найбільш традиційних жанрів української графіки — карикатура — отримує нове стилістичне забарвлення, стає більш витонченим за формою та різноманітним у сенсі художніх прийомів передачі змісту.

У післявоєнний час майже у довоєнному обсязі відновлюється випуск друкованої продукції; майстри-графіки розпочинають роботу над ілюстраціями до творів вітчизняної та зарубіжної класики.

У 1950 р. було скликано спеціальну (четверту) сесію Академії мистецтв для підведення підсумків перебудови художньої освіти. Центральною темою цієї сесії був навчальний рисунок.

Зовсім інакше розвивалося художнє життя у західних регіонах радянської України. Картину мистецького життя краю в 1940–1941 рр. можна відтворити лише частково, оскільки про цей період збереглися лише уривчасті відомості. Тут важливою ознакою мистецького процесу 1950-х стала організація виставок робіт художників з інших як областей України, так і республік СРСР, створення тематичних експозицій, відвідини Західної України бригадами митців з Києва та Москви. Активно впроваджувалося відкриття колгоспних галерей мистецтва, експонування в обласних селах виставок чернівецьких авторів.

Як і у Львові, окрім відновлення, а по суті, створення у повоєнний час Закарпатського осередку Спілки радянських художників України, було переглянуто музейні колекції, значну частину мистецьких творів з яких віднесено до груп збереження, небажаних для показу.

Своєрідним виховним чинником для митців стали пресові огляди, які часто, особливо в 1940–1950-х, вирізнялися підкреслено менторським тоном. Суворі ідеологічна регламентація творчості призвела до того, що присутній в будь-якому історичному періоді «офіціоз» став домінуючим не тільки в замовних роботах, а й в експозиціях, перетворившись на обов'язковий елемент доробку практично кожного митця, — у вигляді численних творів на ленінську, колгоспну та воєнну тематики.

Характерним для цього часу є створення речей, вочевидь історично неправдивих, проте ідеологічно «правильних». Так звана «сучасна тема» проявилася і в рисунках, що стали своєрідною «індульгенцією» для митців, які не здатні були повністю перейти на засади нового методу. Характерним є і те, що людина, незважаючи на розповсюджені гасла, по суті, перестає цікавити художника як особистість, як об'єкт психологічного дослідження, — що відбилося, зокрема, і в назвах творів. Водночас на теренах Буковини не відчувається відкритого протистояння авангардних течій та соцреалізму. Натомість можна говорити про поступове підпорядкування соціалістичному реалізму всіх мистецьких проявів, що особливо помітно у творах, датованих 1950-ми. Згодом ця тенденція дещо послабилася, і «єдиний творчий метод» радянської образотворчості співіснував з окремими зовнішніми ознаками художніх напрямів початку ХХ ст.

Дещо відрізнялось від цього творче життя Галичини. На тлі в'їзду за кордон наприкінці війни значної частини галичанських художників суттєві зміни у цьому мистецькому середовищі спричинила відновлена радянською владою політика «українізації». Необхідно також наголосити на тому, що лихоліття війни фактично цілковито знищили численні єврейські мистецькі осередки, які завжди займали помітне місце в західноукраїнських землях.

Методи створення та основна місія Спілки Художників були уже відпрацьованими: єдина Спілка художників під керівництвом ЦК ВКП(б), по суті, була резервацією, в котру художників заганяли для творчого життя під пильним наглядом державних і партійних верхів. Соцреалізм став єдиною можливою творчістю, єдиною «свободою» вияву художнього таланту. Художників, які не бажали відповідати такому статусу, позбавляли можливості займатися будь-якою творчою діяльністю, знищували морально, дискредитуючи як митця та громадянина, а іноді знищували й фізично. Згадані вище демографічні та суспільно-політичні зміни яскраво відбилися на якісному та кількісному складі мистецького об'єднання.

Становлення мистецького ВНЗу у Західній Україні відбулося в процесі широкого наступу на «формалізм», оголошеного комуністичною ідеологією антисоціалістичним, ворожим явищем, яке, проте, для багатьох фахівців так і лишилося незбагненим і неосяжним. У ВНЗ не знайшлося належного притулку українському мистецтву, тобто його регіональному напрямку. За всіма ознаками (кадри, методика, творчий метод) ВНЗ формувався як своєрідний «загальносоюзний філіал» типового радянського навчального закладу.

Чужинність «новітньої» мистецької форми визначалася також відчутними суперечностями на рівні психологічних основ творчості.

Виходячи зі сказаного, можна зробити висновок про те, що широко пропагована радянськими ідеологами теза «мистецтво для народу» перетворювалася на таку вказівку для галицьких художників: не підтримувати риси елітарності у мистецтві, а догоджати потребам і смакам широких мас населення.

Інтенсивність творчих пошуків у галузі книжкового оформлення 1945–1970-х рр. була наслідком свідомої боротьби художників із зовнішнім «прикрашальництвом», поверховим декоративізмом і нейтрально-описовими зоровими образами, позбавленими глибокого ідейного змісту. Слід зазначити, що подібні тенденції з початку 1950-х спостерігалися не лише в українському та російському, але й у європейському мистецтві загалом. Мистецтво книги стало на шлях оновлення, тяжіло до органічно цілісного вирішення у гармонійному поєднанні всіх елементів оформлення книги.

У боротьбі за ствердження нових творчих принципів провідні українські графіки вже на межі 1940–1950-х сміливо залучають нові художні прийоми, прагнуть до більш змістовного, поетичного, часом загостреного і лаконічного розкриття теми-ідеї твору, уникають описовості і нейтрально-поверхової розробки сюжету. Від пріоритету ілюзорно-просторових форм, як одного із регламентованих і необхідних художніх засобів, — однієї з догм, встановлених у 1940-х рр., — як і зайвого, майже посторінкового обслуговування тексту, художники-графіки все більше тяжіють до жанрово-тематичного розмаїття та збагачують художні прийоми запозиченнями з інших галузей образотворчого мистецтва. Отже, правда і реалізм образу в жанрі графіки в середині 1950-х опиняються у центрі уваги провідних українських митців, котрі прагнуть не простою та поетичною, економною та конструктивною поєднанням виражальних засобів. У цей переломний період, коли ще остаточно не розтала крига постсталінської доби, і в ідеології та державній політиці досі панувала невизначеність, митці перші відчули можливість більш вільного звертання до своїх національних витоків і припустимість вивчення досвіду сучасного світового мистецтва, а також право на експерименти у власній творчості.

Середина та друга половина 1950-х характеризується прагненням майстрів графіки творити динамічні дійові образи, сповнені активними, лаконічними й елементарними композиційними та формотворчими елементами. Йдеться про те, що образотворча мова книж-



кової та станкової графіки збагачувалася новою лексикою, — на відміну від старих, відживаючих консервативних канонів. Митці, котрі почали свій творчий шлях у 1950-і, вже були орієнтовані на докорінні зміни й у своєму творчому житті, й у політичній ситуації в країні. Цьому сприяла політична «відлига», що значно розширила коло тем та сюжетів нових творів вітчизняних і зарубіжних авторів.

У післявоєнний період потужно розвивається харківська графічна школа. Знекровлена переїздом до Києва (після повернення туди столиці України) кількох провідних у той час художників, школа не залишається у вакуумі й виховує нове мистецьке покоління.

Українські майстри малюнку реально оцінювали стан й масштаби творчих завдань, які постали в другій половині 1950-х перед національною школою графіки, а також її місце в європейському мистецтві ХХ століття. Попри існування «залізної» завіси, застиглих канонів соцреалізму та боротьби із «західно-буржуазним» мистецтвом, контакти українських художників із діячами світового мистецтва ширшали: тоді почали видавати твори зарубіжних авторів, з'являлися нові засоби масової комунікації. В ці роки значного розвитку в Україні набули такі види графіки, як натурний рисунок, політичний плакат і карикатура, книжкова ілюстрація та станкова графіка, що охоплювали широку тематику, а також різні види графічних технік. Пластика малюнків українських художників-графіків цієї доби позначена точною і гострою лінією, виразною деталізацією форм. Часом художники майстерно доводять розвиток драматичної лінії колізій сюжету до трагічного психологічного стану. Нові технічні прийоми тісно пов'язані з авторським індивідуальним баченням ілюстрованого твору; вони різнобічні та доцільні.

Поява в Україні нових типів видань, серій, періодики допомогла художникам значно урізноманітнити поле своєї діяльності, зумовила подальший інтенсивний пошук у розширенні жанровостилістичних меж і виражальних засобів. З'явилися ознаки і риси нових принципів у творчому методі. Об'єктивні закони, які перед художником висуває той чи інший тип літературного, навчального, технічного видання, пропонує створювати свою, цілком закінчену та гармонійно вивірену зорову партитуру книги. Українські графіки творчо довели наприкінці 1950-х можливість здійснити на практиці саме такий метод роботи над масовими виданнями.

Роки відлиги змінили обличчя багатьох українських періодичних видань. Змінюється характер ілюстрування, збагачується тематична наповненість, відчувається спрямованість і довіра до глядача,

читача. Парадність 1940-х поступається місцем святковості, мажорності. Ці тенденції відбилися у творчості відомих майстрів карикатури та плакату.

Наступний період вітчизняного мистецтва охоплює 1960–1990-і. Такі поділи дуже умовні, бо, за рідкісним виключенням, конкретну дату початку і закінчення культурних процесів назвати неможливо. Звичайно, нас цікавлять шляхи розвитку, проблеми, теми, що їх розробляли митці, та творчі пошуки особистостей. У вітчизняному мистецтвознавстві цей період розроблений достатньо повно.

Слід наголосити, що в умовах «переможного соціалістичного реалізму», чітко вибудованих вертикалей і горизонталей системи Спілки українських радянських художників, Художнього Фонду, майже повного припинення боротьби за ствердження нового напрямку чи стилю, — інтриг у творчому житті практично не існувало, а членство у Спілці художників і Художньому фонді забезпечувало сите життя. Закінчився відбудовчий період держави, загоїлися рани Другої Світової війни, відійшли на другий план героїчні подвиги революційного та воєнного лихоліття. Ідеологи продовжували шукати ворога і розкручувати малоімовірні факти нових подвигів під час зведення новобудов, зупинення річок, будівництва космодромів, битв за врожай тощо.

Важливою ідеологічною ділянкою було прославляння особистих подвигів керманців комуністичної партії. Зрозуміло, що нічого спільного з дійсністю ці «подвиги» не мали. Народжувалися нові міфи й соціалістичні легенди, але їх значущість і вплив дедалі слабшали. Ідеологічні лещата і далі не відпускали митця на волю, але їх тиск був значно меншим. Головною умовою співіснування художника з державою залишалася покора останнього. За умов «тихої» поведінки матеріальна складова митця була більш ніж пристойною. Обов'язкове держане замовлення забезпечувало роботою усіх членів спілки. Недержавних замовлень не існувало, а продаж роботи з майстерні міг закінчитися великими неприємностями.

Художники-графіки мали достатньо роботи. Перш за все це були плакати, що їх держава потребувала надпрочуд багато, видаючи тисячними тиражами плакати з техніки безпеки, навчальні, політичні, сатиричні, плакати до революційних і державних свят, до річниць діячів, і насамкінець творчі, представлені на обласних, республіканських та всесоюзних художніх виставках. Плакати виконувалися одиночні, парні та серійні. І нині актуальними залишаються творчі роботи плакатистів Ю. Мохора, О. Терентьєва, А. Лембергського,

Ф. Глушука, О. Ворони, А. Капітана, Г. Капітан, Е. Краткова, Є. Макаренка, Є. Кудряшова.

Серії набувають популярності і в суто графічному виконанні, бо виконують утилітарну функцію. Аркуш може бути виставковий, а може використовуватися в оформленні книги. Такі нехитрі тонкощі зумовили посилену увагу до однієї з відомих графічних технік — ліногравюри. Сьогодні доволі легко пояснити тотальне захоплення ліногравюрою протягом 1960–1970-х. Таку роботу можна було робити і в майстерні, і на кухні. Художня рада авторитетно слідувала за тематикою і технікою виконання. Відверто слабка робота до експозиції не потрапляла. Годі казати, що ідеологічна складова відіграла першочергову роль.

Графічному мистецтву 1960–1970-і було властиве потужне єднання досвіду і молодій завзятості. Теми обиралися різні, а суть суперництва полягала в майстерності. На цей період припадає початок потужного процесу зростання значення в українському мистецтві різних графічних технік, чому сприяють кафедри графіки Київського, Львівського, Харківського художніх «вишів». Молоді та старші художники звертаються до образів, які ще вчора були неприступними чи небажаними. Вперше на графічних аркушах з'являються не прикрашені солодкуватим рум'янцем робітники, шахтарі та колгоспники.

Графічне мистецтво початку 1960-х лише на перший погляд було логічним продовженням попередніх періодів. Константою залишалася майстерність і міцний академічний малюнок. Порівнюючи студентські роботи межі 1940–1950-х з роботами, виконаними десятима роками пізніше, принципової різниці не бачимо. А от у виставкових творах тих же періодів різниця уже відчутна. Малюнок усе ще у фаворі, але вільне трактування образів уже виривається з прокрустового ложа, створеного для зашорених і наляканих митців. Інформації з-за кордону обмаль, але потроху, у надзвичайно обмеженій кількості, мистецькі журнали і книги потрапляють до столичних майстерень — здебільшого це польські, чеські, німецькі та угорські видання.

Попри досить строгу цензуру «країн соціалістичного табору», відомості про світові мистецькі події за кордоном висвітлювалися у тих часописах достатньо широко. В авангардному європейському мистецтві вже почалися процеси заперечення засад класичного академічного малюнку в живописі й графіці.

У європейських країнах увійшло в моду розмальовування графічних творів яскравими кольорами. Відгомін такої моди спостерігався й в Україні: художники-графіки звертались до застосування

кольору в гравюрі, офорті, малюнку. Чорно-біле довкілля з відгономом війни і репресій у кожній родині потроху відходило на задній план; загоювалися рани, вже не такими жорстокими були дії каральних органів. Такий стан справ міг викликати у митця, людини з розвиненою підсвідомістю, бажання звернутися до різнобарв'я. Можливо, використання кольору у графічних мистецтвах і буяння кольорів у тогочасному живописі було своєрідною відповіддю митця на казуїстику політичних стосунків особи і держави.

Розвинута індустрія книгодрукування вимагала нових імен і нових творів. Крім уже відомих Г. Якутовича, О. Данченка, М. Дерегуса, О. Губарева, в оформленні книжок працювали талановиті графіки Ю. Шейніс, Г. Гавриленко, М. Стороженко, А. Навроцький, Г. Польовий, Г. Куткін, В. Ігнатов, С. Адамович та інші.

1970-і пройшли під гаслом творчої лабораторії у графічному цеху. У творчості українських митців малюнок залишається провідним, а теми потроху змінюються. Провідною все ще залишається історико-революційна тематика, помножена на розлогу публіцистичність, а паралельно, у другому ешелоні, з'являється інша, так звана побутова тема. Митці фіксують навколишнє життя уже без пафосу і відвертої брехні, як було раніше. На виставках експонуються поодинокі твори відверто філософського чи асоціативного змісту. Синтез різних графічних технік призводить до нового сплеску емоцій 1980-х — часу доволі спокійного, ситого і творчого. Багато хто з митців звертається до етнотематики, використовуючи забуті і не бажані раніше до вжитку теми народного фольклору. У повний голос про себе заявляють талановиті графіки. 1970–1980-і народжують цілу плеяду зіркових імен. Це кияни А. Чебикін, М. Стороженко, С. Артюшенко, В. Ігнатов, В. Гордійчук, О. Івахненко, Є. Гула, Є. Матвеев, О. Міловзоров, львів'яни З. Кецало, І. Остафійчук, Б. Сорока, І. Крислач — представники старшої генерації.

Перші вдалі спроби у графічних мистецтвах роблять Р. Романишин, Б. Пікувацький, Д. Парута, Ю. Чаришников, улюбленець студентської молоді С. Бабков, кримчанин М. Моргун. Потужно працюють харків'яни О. Мартинець, В. Ненадо, Є. Соловійов, В. та Н. Сидоренки.

1990-і дещо загальмували потужну ходу попередників. Перебудова у країні дала свої, в тому числі хибні, результати. Зменшилася кількість художніх виставок, замовлень у книговидавництві, плакатів. Натомість відкрилися перші недержавні художні галереї і з'явився приватний замовник — фігура майже містична для по-

страдянського художнього життя. Митці межі ХХ і ХХІ ст. потроху забувають про цензуру і заборонені теми. Щоправда, сплеску нових імен і талановитих творів не відбулося. Україна впевнено увійшла в ритм центральноєвропейських держав й у мистецькому сенсі стала рівною серед рівних, якою і є зараз. Нові імена — О. Прахова, В. Бахтов, М. Кочубей, Н. Ніколайчук, П. Маков, Ю. Майстренко, В. Иванов-Ахметов, О. Кирпенко, Л. Бруевич, О. Стратійчук, Н. Мироненко, О. Кудинова гідно продовжують глибинні традиції українських майстрів графічних мистецтв.

*Висновки.* Цікавість сучасних українських художників до академічного класичного малюнку невинно зростає. Яскравим тому свідченням була потужна виставка відомого контемпорарного митця Олександра Бабака, який зробив проект «Подвійна оголена натура» — з використанням натурних постановок своїх попередників, студентів Київського державного художнього інституту доби 1950-х, — що з успіхом експонувався в Російському музеї Києва. Класичне академічне мистецтво — невмируще.

*Подальші дослідження.* Інтерес мистецтвознавців та культурологів до теоретичних досліджень пластичної анатомії у контексті розвитку світової та вітчизняної образотворчості цілком очевидний. Нове бачення теорії розвитку пластичної анатомії та її безпосередній вплив на творчість практично усіх митців держави зацікавили також і широке коло художників та читачів. У даний момент в ІПСМ АМУ готується до друку альбом — монографія «Пластична анатомія — основа малюнку». Кураторство і текстова частина виконані Олексієм Роготченко. Художником і дослідником своєї творчості, творчості учнів та митців із різних регіонів України є професор пластичної анатомії Євген Гула. Комісар проекту — Олександр Черненко. Видання буде проілюстроване чотирма сотнями унікальних світлин, які допоможуть зрозуміти і усвідомити сенс текстового дослідження.

1. *Гладун О.* Харківська школа графіки (друга половина ХХ ст.): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. — Харків, 2005.

2. *Голубець О. М.* Між свободою і тоталітаризмом // Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. — Львів, 2001. — С. 38.

3. *Лобановський Б.* Український живопис у лабетах перебудов: Від джерел соцреалізму до 1980-х років: Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. — К., 1998.

4. Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові / Авт.-упоряд. В. Арофікін, Д. Посацька. — К.; Львів, 1996. — С. 9.

5. Каталог-альманах 3-ої виставки Спілки Праці Українських образотворчих митців. — Львів, 1942.

6. *Касіян В., Турченко Ю.* Українська радянська графіка. — К., 1957. — С. 223.

7. Нариси з історії Північної Буковини. — К., 1980.

8. *Ostrowski G.* Epilog polskiego zycia artystycznego we Lwowie // Odra. — 1992. — № 12. — S. 46.

9. *Роготченко О.* Національний за формою, соціалістичний за змістом // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук.-теор. пр. — К., 2003. — Вип. 2. — С. 147–163.

10. *Роготченко О.* Політичні та соціально-економічні умови розвитку українського мистецтва в період тоталітарного режиму 1930–1950-х років // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. — К., 2003. — Вип. 3. — С. 174–282.

11. *Роготченко О.* Аналіз особливостей розвитку образотворчого мистецтва радянської України 30–40-х років ХХ ст. // Вісник Львівської академії мистецтв. — Львів, 2003. — Вип. 14. — С. 236–256.

12. *Роготченко О.* Перекличка деспотій // Україна. — 2007. — № 10. — С. 90–91.

13. *Роготченко О.* Графіка Буковинської України як модель нищення образотворчого мистецтва в умовах тоталітарної сваволі (1930–1950 рр.) // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. зб. — К., 2005. — Вип. 2. — С. 31–47.

14. *Рітко О.* У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. — Львів, 1996.

15. *Циганко О.* Художні виставки 1927 р. у Харкові // Культура України. — Х., 2001. — Вип. 8. — С. 275–280.

16. *Пащенко О.* За високу ідейність, художню зрілість образотворчого мистецтва // Рад. мистец. — 1949. — 9 бер.

**Анотація.** Дана розвідка простежує розвиток пластичної анатомії у мистецькому просторі сучасної України та співвідносить розвиток цієї науки зі світовими досягненнями. На прикладі становлення вітчизняної графічної школи прослідковується вплив анатомічних знань на формування художніх образів.

*Ключові слова:* анатомія, малюнок, графіка.

**Аннотация.** Настоящее исследование прослеживает развитие пластической анатомии в культурном пространстве современной Украины и сопоставляет развитие этой науки с мировыми достижениями. На примере становления отечественной школы графики прослеживается влияние анатомических знаний на формирование художественных образов.

*Ключевые слова:* анатомия, рисунок, графика.