

Міністерство освіти і науки України  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Історичний факультет  
Кафедра історії України

*До захисту допущено  
Кафедрою історії України  
протокол № \_\_\_\_\_ від 00.00.2025*

*завідувач кафедри \_\_\_\_\_ Р.Г. Любавський*

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 202\_р.

Кваліфікаційна робота  
здобувача другого (магістерського) рівня вищої освіти  
«Мистецтво 1920-1930-х рр. і радянська пропаганда в УСРР»

Спеціальність: 032 «історія та археологія»  
Освітня програма: Історія та археологія

Виконавець \_\_\_\_\_ Олена Гончаренко

Науковий керівник \_\_\_\_\_ Євген Захарченко

Харків – 2025

## ЗМІСТ

|   |     |
|---|-----|
| ВСТУП .....   | 3   |
| РОЗДІЛ 1. ХАРАКТЕРИСТИКА ІСТОРІОГРАФІЇ, ДЖЕРЕЛЬНОЇ БАЗИ<br>ТА МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ .....                       | 8   |
| 1.1. Аналіз наукової літератури .....   | 8   |
| 1.2. Аналіз наукових джерел .....   | 13  |
| 1.3. Аналіз методології та методів дослідження .....  | 14  |
| РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК КІНОМИСТЕЦТВА ТА ПРОПАГАНДИ<br>1920-1930-Х РР. ....  | 17  |
| 2.1. Пропаганда у кіно .....  | 17  |
| 2.2. Українське кіномистецтво у 1920-х рр. ....   | 24  |
| 2.3. Розвиток українського кіномистецтва протягом 1930-х років як<br>відбиття найважливіших соціальних змін ..... | 39  |
| 2.4. Пошук нових сюжетів та становлення кіномистецтва .....   | 51  |
| 2.5. Суперечки українського та російського кінематографу<br>1920-1930-х рр. ....                                  | 59  |
| РОЗДІЛ 3. СКУЛЬПТУРА ТА МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС<br>1920-1930-Х РР. ....  | 69  |
| 3.1. Монументальний живопис та скульптура як важелі пропаганди .....  | 69  |
| 3.2. Представники монументального живопису та скульптурної школи ..   | 78  |
| 3.3. Значення монументального живопису та скульптури в житті людини в<br>1930-ті рр. ....                         | 85  |
| ВИСНОВКИ .....  | 89  |
| СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ .....   | 92  |
| РЕЗЮМЕ.....   | 102 |

## ВСТУП

### **Актуальність роботи**

Актуальність розвитку живопису, монументальної скульптури та кіномистецтва в УСРР 1920-1930-х рр. зберігається з декількох причин. По-перше, вона відображає важливість культурної ідентичності в часи політичних та соціальних потрясінь. По-друге, аналізуючи період 1920-1930-х рр., можна краще зрозуміти, який вплив на творчість митців мали норми ідеологічних установ, а також на формування мистецьких шкіл.

Перша половина ХХ століття стала добою численних національно-визвольних рухів, що охопили як європейський континент загалом, так і українські землі зокрема. Події цього часу, часто трагічні й драматичні, водночас відкривали нові горизонти та створювали передумови для радикальних змін у житті цілих народів і держав. Україна в період між двома світовими війнами мала реальні перспективи постати як повноцінна європейська держава.

Метою мого дослідження було здійснити поглиблений аналіз культурного злету України, що тривав відносно недовго — близько десяти років, орієнтовно з 1920 по 1929 рік. Згодом цей період було перервано хвилею переслідувань: поширенням наклепів, системними утисками, масовими репресіями та ув'язненнями.

Попри намагання деяких дослідників розмежувати ідеологію та мистецтво, їхні спільні ознаки та взаємодія є очевидними: вплив на особистість, формування свідомості людини та її уявлень про прекрасне чи потворне, добре чи погане, здатність до навіювання певних ідей тощо. З іншої сторони, живопис, монументальна скульптура та кіномистецтво мають художню цінність, оскільки передають власну індивідуальність майстра, його ідеї та переконання, і агітують те, у що він дійсно вірить, а не нав'язує ідеали і лицемірні гасла влади.

Протягом 1918-1920-х рр. у Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Богодухові, Лохвиці, Ромнах та інших містах республіки були встановлені пам'ятники К. Марксу, В. І. Леніну, К. Лібкнехту, Т. Г. Шевченкові,

Г.С. Сковороді, скульптурні композиції на честь героїв революції Великого Жовтня<sup>1</sup>.

Посилення тоталітарних тенденцій вимагало відповідного ідеологічного супроводу, зокрема засобами кіно. Тому від створення дієвого апарату управління кінофікації та прокату значною мірою залежала ефективність більшовицької пропаганди загалом.

Мистецтво живопису вже протягом багатьох тисячоліть виконувало функцію пропаганди. Ще у Стародавньому Єгипті з'явилися зображення, що мали на меті поширення релігійних уявлень і возвеличення правлячих династій. У Візантії ж особливого значення набули ікони та монументальні мозаїчні композиції, які прикрашали храми та палаци Константинополя, прославляючи імператорів.

З епохи Відродження поширилася практика замовних портретів можновладців. Цим займалися такі майстри, як Лоренцо Гіберті, Паоло Учелло, Сандро Боттічеллі, Рафаель Санті. Альбрехт Дюрер створював гравюри із символами двору німецького короля та майбутнього імператора Максиміліана I, тим самим зміцнюючи авторитет Габсбургів. Пітер Пауль Рубенс поєднував мистецтво із дипломатичною діяльністю, зображуючи монархів та їхніх дружин, таким чином пропагандуючи владу.

У радянську добу ця традиція отримала нове втілення: у кожній установі вивішували численні портрети партійних вождів. Тиражовані у величезних кількостях, їхні обличчя прикрашали не лише полотна, а й прапори, посуд, тканини та інші предмети побуту. На гобеленах, призначених для прикрашання державних інтер'єрів, постать Сталіна чи Ворошилова виконували з винятковою ретельністю, тоді як вироби на нейтральну тематику часто мали менш якісне художнє опрацювання<sup>2</sup>.

Водночас митців, чия творчість не збігалася з ідеологічною лінією партії, звинувачували у традиціоналізмі, надмірному гуманізмі, «несучасності» стилю

---

<sup>1</sup> Т. 5 Радянське мистецтво 1917-1941 років / Ред.: В. І. Касіян (відпов. ред.); В. А. Афанасьєв; П. І. Говдя; І. О. Ігнаткін. - 1967. - 479 с. ; іл. С. 36-38

<sup>2</sup> Собуцький М. Про перемогу соціалізму над реалізмом // Кіно-Театр. - 2004. № 2 (52). - С. 46-51.

чи формалізмі, що суперечив офіційним уявленням про «розум, честь і совість епохи».

Отже, радянська влада розглядала кіно як «наймасовіше мистецтво», придатне для формування колективної свідомості, утвердження образу нового героя — робітника, селянина, червоноармійця. Попри жорсткий ідеологічний контроль, у цей час було створено низку інноваційних стрічок, що увійшли в історію світового кінематографа. Таким чином, кіномистецтво 1920–1930-х поєднало експериментаторство з ідеологічною місією, ставши символом доби та вагомим чинником у поширенні офіційних наративів.

У цей же період активно розвивався монументальний живопис і декоративне мистецтво. Монументальні панно, мозаїки, фрески й гобелени прикрашали державні установи, клуби, театри. Вони мали демонструвати велич соціалістичної держави, героїзувати вождів і «нову людину». На початку 1920-х зберігався вплив авангардних напрямів (конструктивізм, супрематизм), проте наприкінці десятиліття, з утвердженням соціалістичного реалізму, мистецтво набуло більш нормативного характеру. Монументальний живопис виконував роль «візуальної пропаганди» — закріплював офіційні образи в масовій свідомості та впливав на емоційно-психологічний стан людини.

У розвиткові скульптури акцент робився на її пропагандистських можливостях, практично в кожному місті та селищі були встановлені пам'ятники В. Леніну. Образ всенародно шанованого Тараса Шевченка втілено в пам'ятнику роботи М. Манізера у Харкові. Пам'ятник відомому більшовику Артему, виконаний І. Кавалерідзе в стилі кубізму, був встановлений в Святогорську. Б. Кратко виконав погруддя Г. Сковороди, встановлене у с. Сковородинівка, О. Сокол - автор монумента «Розкутий Прометей», встановленого у Дніпродзержинську.

Таким чином, дослідження вносить вклад у академічну сферу. Воно підкреслює важливість історії та культури в процесі національного самовизначення та міжнародного визнання під натиском влади у вигляді пропаганди. Кіномистецтво й монументальний живопис у 1920–1930-х рр.

виконували подвійну функцію: художню (відкривали нові форми вираження, сприяли розвиткові професійної школи, залишили світові зразки високого мистецтва) та соціально-ідеологічну (формували образ «нової епохи» та «нової людини», легітимізували владу й транслиували потрібні суспільні цінності)

Фактично, ці три види мистецтва стали важливими складовими культурної політики, поєднавши мистецьку новаторську із функцією масової пропаганди.

**Об'єкт дослідження** – використання мистецтва у пропаганді розбудови радянського соціалістичного ладу в Україні протягом 1920-1930-х рр.

**Предмет дослідження** – пропаганда радянського ладу в пам'ятках монументальної скульптури, живопису та кіно в 1920-1930-х рр. в УСРР

**Хронологічні межі** охоплюють період 1920-1930-х рр. УСРР, який супроводжувався певними змінами суспільного життя та характеризувався вагомими здобутками в мистецтві, театрі, монументальному живописі, кіномистецтві, скульптурі тощо, потрапивши під утиск політичної влади у вигляді пропаганди.

1920-ті роки характерні початком політичної боротьби проти тих, хто не розділяв погляди влади, а 1930-ті роки характеризуються впровадженням соціалістичного реалізму та періодом під назвою «Розстріляне відродження». 1920-ті – перша половина 1930-х рр. були позначені особливим інтересом до проблеми монументально-декоративного мистецтва<sup>1</sup>.

**Територіальні межі** - це вся територія України, УСРР у її тодішніх границях.

**Мета завдання** – дослідити використання мистецтва у пропаганді розбудови радянського соціалістичного ладу в Україні протягом 1920-1930-х рр.

**Завдання:**

1. Визначити основних художників монументалістів та їх праці, що демонстрували пропаганду радянського ладу в 1920-1930-і рр.

2. Проаналізувати розвиток скульптури з метою пропаганди радянського соціалістичного ладу в Україні протягом 1920-1930-х рр.

---

<sup>1</sup> Пам'ятки монументального мистецтва України: загальна характеристика. С. 31

3. Встановити основні тенденції розвитку кіно та візуальної кінематографічної пропаганди в ньому.

### **Наукова новизна результатів**

В даній дипломній роботі розглянуто ідеологічно установлені норми у сфері кіномистецтва, монументального живопису, скульптури та їх сприйняття митцями. Було проаналізовано українське мистецтво 1920-1930-х рр. та його значення для українського народу, а також вплив та виявлення пропаганди через нього.

### **Практичне значення отриманих результатів**

Практичне значення роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані у навчальному процесі — під час підготовки лекцій і семінарів з історії культури, мистецтвознавства та історії України ХХ ст. Узагальнений у дослідженні матеріал може слугувати основою для створення навчальних і науково-популярних матеріалів про розвиток кіномистецтва й монументального живопису 1920–1930-х рр.

Результати роботи є корисними для музеїв, культурних установ і дослідників, які займаються проблемами українського мистецтва та радянської пропаганди. Зібраний фактичний і аналітичний матеріал може застосовуватися при підготовці виставок, освітніх проєктів та досліджень, присвячених культурній політиці УСРР.

Також висновки роботи дають можливість глибше зрозуміти механізми ідеологічного впливу на мистецтво, що може бути використано у сучасних гуманітарних дисциплінах та при аналізі пропагандистських практик у медіа.

### **Структура роботи**

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку джерел та літератури. Перший розділ присвячено вивченню характеристики історіографії, джерельної бази та методології дослідження, а саме аналізу наукової літератури, джерел і методології та методів дослідження. В другому розділі досліджуються основні тенденції розвитку кіно та візуальної кінематографічної пропаганди в ньому. В третьому розділі визначено основних художників монументалістів та їх

праці, а також розвиток скульптури з метою пропаганди радянського соціалістичного ладу в Україні протягом 1920-1930-х рр.

## РОЗДІЛ 1. ХАРАКТЕРИСТИКА ІСТОРІОГРАФІЇ, ДЖЕРЕЛЬНОЇ БАЗИ ТА МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Аналіз наукової літератури

Проблематику розвитку мистецтва в УСРР у 1920–1930-х роках досліджувала значна кількість науковців, серед яких — С. Безклубенко, В. Бокань, Л. Польовий, Л. І. Брюховецька, О. І. Бульбачинська, З. Т. Виноградова, Т. Кара-Васильєва, Т. Г. Кохан, Д. Крававич, О. Довженко, К. М. Шелупахіна та інші.

Сергій Данилович Безклубенко — культуролог, журналіст, мистецтвознавець, філософ і історик, який значну увагу приділив вивченню кіномистецтва й загалом культурних процесів в умовах УСРР. У своїх наукових працях (монографіях, публікаціях) він досліджував проблеми розвитку мистецтва, становлення кіноіндустрії та її взаємодію з державною владою. Безклубенко розглядає мистецтво як частину ширшої системи культури, тому його ідеї допомагають зрозуміти, яким чином кіномистецтво й монументальний живопис 1920–1930-х рр. функціонували не лише як естетичні явища, але і як інструменти ідеологічного впливу та формування масової свідомості. У своїх працях він наголошує на діалозі мистецтва з епохою, на його соціальній обумовленості. Це дає основу для осмислення радянського кінематографа і «бойчукізму» як продуктів часу, коли художні пошуки поєднувалися з тиском тоталітарної ідеології. Безклубенко аналізує модерністські й авангардні процеси в українському мистецтві, зокрема звертає увагу на їхнє «переривання» у 1930-ті роки внаслідок репресій. Це безпосередньо стосується і кінематографа (ліквідація ВУФКУ, запровадження жорсткої цензури), і монументального живопису (розгром школи Михайла Бойчука). Його тексти можна застосовувати для інтерпретації того, як мистецтво перетворювалося на засіб ідеологічного контролю, а також як у цих умовах зберігалися елементи новаторства та творчої свободи.

Володимир Андрійович Бокань і Леонтій Павлович Польовий у спільній праці «Історія культури України» висвітлили етапи розвитку української культури, цінності та досягнення народу, що склали вагомий внесок до світової цивілізації. У цьому дослідженні простежується безперервність культурного поступу від давніх часів до ХХ століття. Після розпаду Радянського Союзу проблема вивчення літературно-мистецьких процесів 1920-х років знову привернула увагу вітчизняних науковців. Серед дослідників цієї доби варто відзначити В. Агеєву, С. Андрусіва, М. Слабошпицького та інших. Дослідження Бокань В. А. важливі тим, що вони допомагають оцінити не лише художню цінність, а й культурно-ідеологічний контекст монументального живопису 1920-х, а Польовий Л. П. важливий тим, що його праці створюють ґрунтовну історіографічну базу для розуміння ролі кіно в радянській ідеології та водночас — його новаторського мистецького значення.

Вагомий внесок у вивчення кіномистецтва зробила Брюховецька Лариса Іванівна. У своєму посібнику «Кіномистецтво» вона подала широкий огляд розвитку кіно у різних країнах світу — Франції, Німеччині, Швеції, США, Японії, Іспанії, Польщі, Чехії, Великій Британії, Угорщині, СРСР та Україні. Брюховецька показує, як кіномистецтво цього періоду перетворювалося на інструмент радянської пропаганди, але водночас зберігало високий мистецький рівень та авангардний пошук. Вона акцентує на спільності культурних процесів 1920-х: і кіно, і живопис були частиною єдиного авангардного руху, який у 1930-ті був зламаний репресіями. Тобто її праці допомагають інтегрувати кіномистецтво в ширший контекст радянської візуальної культури, до якої належав і монументальний живопис.

Важливий внесок у вивчення культурних процесів в УРСР здійснила й Зінаїда Тимофіївна Виноградова. Її книга «Українське радянське мистецтво» (1964 р.) висвітлює становлення радянського мистецтва в Україні на етапі його інтенсивного розвитку. Авторка опрацювала значний масив музейних і архівних джерел, систематизувавши їх з метою ознайомлення читача з історією українського мистецтва радянського періоду.

Тетяна Валеріївна Кара-Васильєва — знана мистецтвознавиця та заслужена діячка мистецтв України. Її дослідження декоративно-ужиткового й сакрального мистецтва можуть слугувати додатковим ключем для аналізу монументальних творів 1920-х — адже бойчукісти й інші митці того часу активно використовували елементи орнаментики, іконопису, стилізації «під традицію». Кара-Васильєва демонструє комплексний підхід до аналізу мистецтва — з урахуванням естетики, ідеології, релігійних і національних традицій. Такий підхід можна застосувати і до кіномистецтва 1920–1930-х рр., щоб показати, як у кінематографі поєднувались модерністські пошуки й пропагандистська функція.

Процес зародження та становлення кінематографа ґрунтовно досліджено у монографії Тимофія Григоровича Кохана «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття». Автор простежив, як на формування художньої виразності кіномови вплинули різноманітні напрями у літературі, живописі, театрі та музиці. Хоча Кохан безпосередньо не спеціалізувався на кінознавстві, його дослідження монументального та декоративного мистецтва дозволяють простежити спільні риси з візуальною мовою кіно – синтетичність, символізм, орієнтацію на масового глядача та ідеологічний посыл. Його підхід до вивчення мистецтва як системи, що формується під тиском політичних та соціальних факторів, є продуктивним і для аналізу кіномистецтва 1920–1930-х рр. Адже український кінематограф того часу (зокрема творчість ВУФКУ) розвивався в аналогічних умовах і також пережив трансформацію від експериментів до інструмента пропаганди.

Особливе місце в історії українського й світового кіномистецтва належить Олександрові Петровичу Довженку — письменнику, кінорежисеру, драматургу, художнику й класику світового кінематографа. Його творчість пов'язана зі створенням таких культових стрічок, як «Земля» та «Україна у вогні». У кінематографі Довженка відчутний вплив естетики монументальності: він створював кадри, що за композицією й ритмікою нагадували настінні розписи або фрески. Таким чином, його кіномова може розглядатися як

«монументальний живопис у динаміці». Як і монументальний живопис 1920–1930-х рр., кінотворчість Довженка зазнала впливу радянської ідеології. Його ранні роботи дозволяли собі більше експерименту, тоді як пізніше він змушений був підпорядковуватися канонам соцреалізму. Це показує спільність долі українських мистців різних напрямів у тоталітарній системі.

У дослідженнях простежується звернення не лише до радянських періодичних видань, зокрема журналу «Дитячий рух» початку ХХ ст., але й до закордонних джерел.

Історіографія 1920–1930-х років охоплює як радянську, так і іноземну наукову базу. Цей період традиційно визначається як марксистський етап у розвитку культури, коли у радянській історіографії простежуються процеси культурної революції. Йдеться про духовне оновлення країни, соціалістичні трансформації в суспільстві, формування системи освіти нового типу, становлення соціалістичної культури та утвердження марксистсько-ленінської ідеології.

Марксистська історіографія України 1920-х років формувалася не лише як частина колективної пам'яті, зорієнтованої на сучасників та безпосередніх свідків революційних подій. Водночас ця історіографія, яка спиралася на позитивістські підходи, здійснила значну роботу зі збирання, систематизації та часткової публікації джерел, що стосувалися історії революції 1917 р.

Ключова ідея культурної революції полягала у зміцненні позицій комуністичної влади.

Що стосується розвитку радянського кінематографа, то початком цього процесу стало створення у 1922 р. Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), яке підпорядковувалося Народному комісаріату освіти УСРР, що здійснював загальне ідеологічне керівництво у сфері культури та мистецтва. У кінопродукції того часу автори часто вдавалися до прямолінійного протиставлення різних соціальних груп, відображаючи концепт «класової боротьби». Таким чином, кінематограф став віддзеркаленням загальної тенденції

демократизації культурних форм, характерної для радянського мистецького простору 1920-х років.

На початку 1930-х у вітчизняну кіноіндустрію активно впроваджується звук, що знаменувало якісно новий етап її розвитку.

Творчість Олександра Довженка, Івана Кавалерідзе, Ігоря Савченка, а також досягнення української школи операторського мистецтва та вітчизняної акторської школи заклали основу майбутньої стильової парадигми, що у 1960-х рр. отримала назву «Українське поетичне кіно». У його фундаменті – синкретична цілісність традиційної культури, у якій людина та суспільство виступають як органічні частини великого космічного світу. У такій картині світобачення історичний процес сприймається як явище природне, на хід якого можна вплинути лише через магічні чи ритуальні дії, освячені багатовіковою народною практикою.

Рубіжним твором початку 1930-х років стала кінокартина «Земля» Олександра Довженка, що знаменувала якісно новий етап у візуалізації національних реалій та засвідчила формування власної поетики українського кіно.

У вивченні радянського та українського кінематографа важливе місце займають роботи Д. Янгблад (*Soviet Cinema in the Silent Era, 1918–1935*), де детально розглядаються художні та ідеологічні особливості «німої епохи», а також дослідження Дж. Міллера (*Soviet Cinema, 1929–41*), присвячене інституційним аспектам розвитку кіноіндустрії. Значну увагу проблемам українського кінопроцесу приділяє Б. Небесюк, який аналізує діяльність Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) та його роль у формуванні національної кіномови в 1920-х роках. Окремі статті М. Мотрунич і С. Смагіної зосереджуються на ідейно-моральному змісті радянського кіно, що дозволяє простежити еволюцію від експериментаторства до соціалістичного реалізму.

Щодо монументального живопису, то основний масив досліджень зосереджений навколо феномену «бойчукізму». Праці Я. Кравченка реконструюють діяльність майстерні Михайла Бойчука при Українській академії

мистецтв, висвітлюють методику навчання та художні принципи школи. Вагомими є також сучасні дослідження І. Петрової та О. Хромової, де монументальне мистецтво розглядається як інструмент конструювання історичної пам'яті радянської України. Зарубіжні студії (А. Лученто, А. Лосева та ін.) дозволяють порівняти український контекст із ширшими процесами візуальної культури СРСР, простежити взаємодію живопису, фотографії та інших візуальних медіа в 1920–1930-х роках.

## 1.2. Аналіз наукових джерел

Джерельна база роботи присвячена репрезентованим джерельним комплексам, що складаються з різних типів та видів джерел, а саме: писемні (періодика, художня література, діловодні тощо), кіно-, фото- та відео документи, періодична преса, матеріали конкретно-соціологічних досліджень тощо.

Джерельна база з проблеми розвитку кіномистецтва та монументального живопису 1920–1930-х років є досить різноманітною й охоплює як праці українських, так і зарубіжних дослідників.

Таким чином, джерельна база охоплює як історико-мистецтвознавчі розвідки, так і праці з історії культури та ідеології. Вона дає змогу простежити не лише художні пошуки доби, але й політичні механізми впливу на мистецькі процеси. Особливо цінними для теми є дослідження, що поєднують мистецтвознавчий і культурологічний підходи, адже вони дозволяють побачити кіномистецтво та монументальний живопис як частину ширшої соціокультурної картини 1920–1930-х років.

Аналіз джерельної бази дає можливість окреслити наукову новизну використання цих матеріалів у дипломній роботі.

По-перше, залучення праць, присвячених радянському та українському кінематографу (Д. Янгблад, Дж. Міллер, Б. Небесюк, М. Мотрунич), дозволяє представити кіномистецтво не лише як сферу художньої творчості, але й як

соціокультурний феномен. Їхнє використання в дипломному дослідженні дає змогу поєднати аналіз художніх практик із розглядом організаційних, інституційних та ідеологічних механізмів, що визначали розвиток кінематографа у 1920–1930-х рр. Новизна полягає у комплексному підході, де кіномистецтво розглядається водночас як поле експериментальних пошуків і як інструмент політичної пропаганди.

По-друге, вивчення наукових праць, присвячених монументальному живопису та феномену «бойчукізму» (Я. Кравченко, І. Петрова, О. Хромова), відкриває можливість оцінити цей вид мистецтва як особливий канал формування історичної пам'яті та ідеологічних наративів. У роботі вони стануть підґрунтям для нової інтерпретації ролі української школи монументалістів у культурному житті 1920-х років. Наукова новизна тут полягає у поєднанні мистецтвознавчого та культурологічного підходів, що дозволяє вийти за межі суто естетичного аналізу й простежити функціональне значення монументального живопису у процесах суспільної трансформації.

По-третє, звернення до зарубіжних досліджень (А. Лученто, ін.) надає роботі компаративного виміру, адже дозволяє зіставити українські культурні процеси з ширшим радянським і європейським контекстом. Це створює додаткову наукову новизну, оскільки дипломне дослідження виходить на рівень міжкультурних паралелей та виявляє специфіку українського мистецького досвіду у загальносвітових тенденціях.

Отже, використання зазначених джерел у дипломній роботі дозволяє сформуванню нового ракурсу аналізу культурних процесів 1920–1930-х років: поєднати вивчення кіномистецтва та монументального живопису як художніх явищ із їхнім ідеологічним, соціальним та політичним змістом. Саме в цьому і полягає наукова новизна дослідження.

### 1.3. Аналіз методології та методів дослідження

Методологічною основою дослідження стали: загальнонаукові та теоретичні, спеціально-історичні та міждисциплінарні методи дослідження. У роботі використані такі методи, як загальнонауковий (аналіз розвитку кіномистецтва та скульптурної творчості впродовж 1920-1930-х рр.), історико-порівняльний та історико-хронологічний – порівнюються події, нові створення та реагування влади й народу. Системний і комплексний підходи базуються на принципах об'єктивності та історизму, тому необхідність їх використання викликана прагненням різнобічно висвітлити визначальні процеси і явища у їх детальному та цілісному вигляді.

### **Наукова новизна**

Значна частина проблем і викликів, що постали перед Україною у 1920–1930-х рр., залишаються актуальними і нині. Достатньо згадати питання українізації чи дискусії серед тогочасної інтелігенції щодо вибору культурного шляху: рух до Європи чи інтеграція з «братнім народом». Відомі гасла М. Хвильового – «Дайош Європу!» та «Геть від Москви!» – у сучасних реаліях набувають нового змісту й звучання.

Актуальність обраної тематики пояснюється не лише науковим інтересом (адже дослідження заповнює прогалину в історії українського кіно й скульптури), але й можливістю практичного використання результатів. Зокрема, аналіз історичного досвіду може стати у нагоді для сучасного кінопроцесу.

Разом із тим, актуальність проблематики має і гіпотетичний характер: на той час українська кіногалузь перебувала у складному становищі – спостерігався низький рівень виробництва фільмів, занепад кінопрокату (особливо у сільській місцевості), а також обмеження ролі держави у формуванні фільмофонду. Ці фактори значно ускладнювали розвиток галузі, проте не знімали з порядку денного завдання пошуку власного культурного шляху..

В даній дипломній роботі розглянуто ідеологічно установлені норми у сфері кіномистецтва та їх сприйняття митцями. Також було проаналізовано українське кіномистецтво 1920-1930-х рр. та його значення для українського народу. В роботі виділено особливості скульптурної творчості в радянській

Україні, в особливості створення пам'ятників як пам'ятки культури про визначних діячів та тих, хто приніс значний внесок в створення історії. Виділено вплив українізації на розвиток скульптури та охарактеризовано представників скульптурної школи УСРР та їх твори. Встановлено значення в скульптурній творчості впливу сталінських репресій та загального стану мистецтва й культури. Таким чином, досліджено розвиток культури в УСРР впродовж 1920-1930-х рр. на прикладі кіномистецтва та скульптури.

Для дослідження наукової новизни використовувалися такі аспекти, як аналіз впливу ідеологічних установок на кіномистецтво та скульптуру, зокрема на творчість митців та їхнє сприйняття цих установок; аналіз розвитку скульптури в контексті українізації та впливу сталінських репресій на мистецтво, а також визначення особливостей українського кіномистецтва та його впливу на культурне життя в 1920-1930-х рр.

Здійснений комплексний аналіз, заснований на міждисциплінарному підході, поєднує історичні, соціологічні та культурологічні методи, що дозволяє простежити взаємозв'язки між мистецтвом і суспільними процесами відповідної доби.

## **Висновок до Розділу 1**

Робота спрямована на подолання прогалин у вивченні культурної спадщини України, а також на формування нового бачення впливу історичних подій на мистецький розвиток. У цьому контексті розкриваються не лише складні умови становлення національного мистецтва, але й важливі кроки до формування сучасної української ідентичності.

## РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК КІНОМИСТЕЦТВА ТА ПРОПАГАНДИ 1920-1930-Х РР.

### 2.1. Пропаганда у кіно

Кінематограф і його творці в СРСР від самого початку посідали особливе становище, що було зумовлено низкою об'єктивних причин. Більшовицька влада, яка в питаннях контролю та цензури багато в чому спиралася на практику царської «охранки», зіткнулася з новим викликом. Якщо література й театр мали довгу історію державного нагляду, то кіномистецтво стало для апарату новим явищем. Подвійна природа кіновиробництва лише ускладнювала ситуацію. Як зазначає Максименков: *«Кіно доручали не вчорашнім «лікнепівцям» чи малограмотним агітаторам із пролеткульту, як це часто відбувалося у сфері літератури та преси. Таких «висуванців» легко було репресувати й безболісно замінювати... Натомість кінематограф вимагав роботи «спеців», хай і лояльних до радянської влади. Їхній професіоналізм передбачав певну автономію у прийнятті рішень. Посилення контролю над ними відбувалося паралельно з утвердженням тоталітарної централізації суспільства...»*.<sup>1</sup>

У 1920-х роках більшовики застосовували різний підхід до окремих сфер мистецтва, і саме кіно залишалося відносно незалежним від прямого втручання держави. Радянська цензура тільки формувала механізми впливу на цю галузь.

Важливу роль у збереженні цієї автономії відігравала залежність кінематографа від закордонних матеріалів і техніки: плівки, реактивів, обладнання, а також необхідність навчання радянських спеціалістів за кордоном. Не менш значущим був експорт українських фільмів, який приносив прибутки та водночас покращував міжнародний імідж радянської влади.

Визначальним чинником для розвитку культури у 1920-х роках стала політика коренізації, яка в Україні набула форми українізації. Після революційних подій, громадянської війни та придушення національно-

---

<sup>1</sup> Максименков Л. Введение... – С 31.

визвольних рухів головним завданням радянської влади було «пустити коріння» на місцях. Основне гасло цієї політики звучало так: «культура — національна за формою, соціалістична за змістом».

Для української інтелігенції створення УСРР та впровадження українізації означало позбавлення від постійної боротьби за мову й культуру, а також від виконання невластивих інтелектуалам функцій. Як зазначав Ярослав Грицак, у бездержавних народів «націєтворча місія», поряд із відчуттям «героїчного призначення», накладала серйозні обмеження на інтелектуальну діяльність<sup>1</sup>. Тепер же українські мислителі й митці могли зосередитися на своєму справжньому завданні — створенні духовних цінностей.

Коренізація, спрямована на подолання імперського спадку «тюрми народів», мала виразний антиколоніальний характер. Це відобразилося у творчих пошуках українських митців 1920-х років і вилилося у знамениту літературну дискусію, яка породила відомий заклик Миколи Хвильового: «Геть від Москви, за психологічну Європу!». У цьому контексті українське кіно отримало широкий простір для самореалізації.

Ранній кінематограф ще зберігав ознаки схематичності: візуальний ряд часто будувався не на основі повноцінного сценарію, а на ілюстраціях до літературного твору. Ця практика залишалася панівною досить довго. Наприклад, образ козаків у фільмах здебільшого копіювався з відомої картини Іллі Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султанові».

У 1909 році французький кінопідприємець Шарль Пате відкрив у Російській імперії власну філію. У пошуках екзотичних сюжетів його режисери звернулися до України. Як зауважував кінокритик Борис Лихачов на сторінках журналу ВУФКУ «Кіно»: «Уявлення французів про Україну було ще туманнішим, ніж про Росію. Проте слід додати, що така ситуація характерна не лише для іноземців, а й для більшості росіян. Відомості про український побут

---

<sup>1</sup> Грицак Я. Ігри з кочергою: всерйоз і по-українськи // Страсті за націоналізмом: стара історія на новий лад. Есеї. – К.: Критика, 2011. – С. 140.

вони черпали у Гоголя, а сама Україна асоціювалася виключно з колядками, горілкою, широкими штанами й обов'язковим гопаком»<sup>1</sup>.

Одним із перших прикладів такого образу України стала екранізація пушкінської поеми «Мазепа», створена за популярними тоді ілюстраціями художника Соколова. Кінокритик Борис Лихачов залишив таку характеристику цій стрічці: «Український побут у фільмі відтворювався не в етнографічному ключі, а радше нагадував дешевий провінційний псевдоукраїнський театр, що доживає віку в глухих місцевостях. Підкреслена оперетковість проявлялася в типовій театральній сценографії, костюмах, створених за карикатурними зразками ХІХ ст., а також в атмосфері, яка балансувала між балаганом і феєрією»<sup>2</sup>.

У другій половині 1920-х років національне кіномистецтво переживало період активного піднесення. Саме тоді спостерігалось як кількісне, так і якісне зростання українських кінострічок, помітне урізноманітнення тематичних напрямів, поява нових жанрових форм і стилів. До галузі прийшли талановиті режисери, оператори й актори, що значно збагатило кінематографічний процес.

Особливої уваги заслуговують заходи влади, спрямовані на централізацію кіноіндустрії, які реалізовувалися упродовж цього часу. На початковому етапі своєї діяльності створене в 1922 році Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ) перебувало у підпорядкуванні Народного комісаріату освіти УСРР, котрий здійснював загальне ідеологічне керівництво сферою культури й мистецтва. Водночас ВУФКУ мало статус самостійної господарської структури з досить широкими повноваженнями. Йому належали виключні права на виробництво та розповсюдження фільмів у межах республіки, а також можливість імпортувати українську продукцію за кордон і, відповідно, закуповувати іноземні кінострічки для їх подальшої реалізації. Важливість кіно підкреслював і В. Ленін, визначаючи його як «найважливіше з усіх мистецтв»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Лихачев Б. С. Українські теми в дореволюційній кінематографії // Кіно. – 1928. – №4. – С. 4.

<sup>2</sup> Лихачев Б. С. Українські теми в дореволюційній кінематографії // Кіно. – 1928. – №4. – С. 5.

<sup>3</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. С. 5

Сучасні історики, зокрема Л. І. Шаповал, звертають увагу на те, що за часів непу ситуація у сфері кінематографа мала свої особливості. Відповідно до чинного на той момент законодавства допускалося існування кіноорганізацій із різними формами власності. Це створювало умови, за яких фінансування Всеукраїнського фотокіноуправління могло здійснюватися не лише за рахунок державного бюджету, а й через залучення коштів кооперативних структур або навіть приватних інвесторів. Втім, фактично приватний капітал так і не вдалося долучити до цієї галузі. Водночас певна автономність республіканських кінематографічних організацій викликала настороженість у вищого партійного керівництва СРСР, адже вона передбачала можливість зниження контролю над кінопроцесом. Саме тому наступні кроки влади, спрямовані на створення у сфері кінематографії чіткої системи управління з ієрархічною структурою, були цілком закономірними та очікуваними<sup>1</sup>.

Найбільш прийнятним шляхом реалізації курсу на централізацію в тодішніх умовах радянська влада вбачала об'єднання всіх кінематографічних організацій під єдиним союзним центром — ВУФКУ. Таким чином, кінематограф поступово перетворювався на одну з підлеглих складових у системі заходів режиму, спрямованих на встановлення контролю над усіма соціальними процесами в республіках СРСР. Для національного кіновиробництва це означало фактичну втрату самостійності, тому делегації з України та Білорусі виступали проти подібної ініціативи, що дозволило тимчасово відтермінувати її реалізацію лише на кілька років.

Важливість кінематографа для радянської влади неодноразово підкреслював В. Ленін, називаючи його «найважливішим з усіх мистецтв». Виходячи з такої установки, кіно, як потужний засіб ідеологічного впливу та пропаганди, не могло залишатися поза процесами централізації, характерними для радянського суспільства 1920–1930-х років. Тому політика підпорядкування

---

<sup>1</sup> Миславський В.Н. Українське кіномистецтво 20-х років ХХ ст.: організаційно-творчі трансформації: Дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.04. Харків, 2018. С. 4.

республіканських кіноорганізацій єдиній союзній структурі логічно вписувалася в загальносоюзну тенденцію до формування монолітної державної системи<sup>1</sup>.

Паралельно зі створенням ВУФКУ при Наркомосі УСРР почав діяти й Головний комітет контролю за репертуаром (Головрепертком), покликаний здійснювати нагляд за змістом кінопродукції.

У цьому ж ідеологічному руслі 11 січня 1929 року ЦК ВКП(б) ухвалив постанову «Про керівні кадри працівників кінематографії», яка чітко окреслювала прагнення партійного керівництва «всебічно посилити керівництво роботою кіноорганізацій». Одним із ключових завдань цього документа стало забезпечення ідеологічної стійкості кінострічок. Постанова передбачала обов'язкову перевірку особового складу кіноустанов республіканськими підрозділами Робітничо-селянської інспекції. Така перевірка означала фактичний початок масштабних кадрових чисток у галузі: декларувалася необхідність «оздоровлення апарату Управління» шляхом усунення всіх, хто не відповідав вимогам побудови «соціалістичної культури в її найважливішій сфері». Започатковані цим рішенням процеси вже через кілька років спричинили радикальні зміни суспільної свідомості, створивши умови для того, щоб населення сприймало масові репресивні практики як звичне явище.<sup>2</sup>

Важливим етапом у процесі централізації радянської кінематографії стало ухвалення Раднаркомом СРСР 13 лютого 1930 року постанови «Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості». Відповідно до її положень, у структурі Вищої ради народного господарства СРСР (ВРНГ) передбачалося створення спеціальної інституції, яка мала зосередити у своїх руках не лише виробництво кіно- та фототехніки, обладнання, матеріалів і самих фільмів, але й організацію їхнього прокату та експлуатації. Для практичного забезпечення цього процесу ВРНГ доручалося сформувати перелік підприємств і установ, що повинні були увійти до нового об'єднання.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Історія українського кіно, 2016. С. 30

<sup>2</sup> Бокань В., Польовий Л. Історія культури України: Навч. посібник. 3-тє вид., стер. К.: МАУП, 2002. 254 С.

<sup>3</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

Завершальною ланкою централізаційних заходів стало прийняття 23 березня 1938 року постанови союзного уряду «Про утворення Комітету в справах кінематографії при Раді народних комісарів СРСР». Повноваження цього органу були докладно визначені у «Положенні про Комітет у справах кінематографії при РНК СРСР», затвердженому 4 вересня того ж року.

Комітету відносилися затвердження тематичних планів, літературних і режисерсько-монтажних сценаріїв, а також постановочних планів. Жодна кінострічка не могла бути запущена у виробництво чи випущена на екран без особистого дозволу голови Комітету, що свідчило про абсолютний контроль держави над галуззю.

Зображення України у дореволюційному російському кіно було прикладом культурної колонізації: країна та її населення позбавлялися права на власний голос і демонструвалися зверхньо — як екзотична й відстала окраїна<sup>1</sup>. Така орієнтація українських сюжетів спотворювала і провінціалізувала національну культуру. Це викликало опір з боку українських митців, які прагнули утвердити власну культуру як рівноправну та самобутню серед інших європейських традицій. Політика українізації з її тезою про «царську Росію як тюрму народів» знайшла щирий відгук у творчих середовищах. Процеси деколонізації, що охопили всі сфери української культури, не оминули й кіномистецтво. Автономний статус ВУФКУ разом із зростаючою популярністю кіно створили найсприятливіші умови для втілення цього курсу саме в кіногалузі.

Однією з ключових тенденцій у діяльності ВУФКУ стала боротьба з так званою «кіноклюквою». Цей термін (також відомий як «крислата клюква» або просто «клюква») з'явився на межі XIX–XX століть і позначав карикатурне, пародійне відображення російської реальності в іноземних творах. Його походження пов'язують з курйозним описом Росії французьким автором, який стверджував, що відпочивав «у затінку гігантської журавлини» (рос. – клюква).

---

<sup>1</sup> Томпсон Е. Історія Центральної Європи як постколоніальна нарація // Україна модерна. – 2010. – №16. – С. 229-230.

Спершу так називали абсурдні вигадки та викривлення у відображенні російського життя, однак згодом термін почали вживати для позначення кінопродукції, що спиралася на «стандартний набір» стереотипів: балалайка, матрешка, самовар, ведмеді, лапті. У ширшому сенсі «клюквою» стали називати лубочні, схематизовані образи будь-якої країни чи нації. Така практика збереглася і в сучасному кінематографі<sup>1</sup>.

Попри критику, «кіноклюква» виявилася напрочуд живучим явищем. «Українська тематика» навіть дісталася Голлівуду, що саме утверджувався як провідний світовий кінематографічний центр. Прагнення задовольнити попит на «екзотику» підштовхнуло американських продюсерів до створення фільму «Козаки» за повістю Льва Толстого. Парадокс полягав у тому, що у творі йшлося про черкесів, але сюжет інтерпретували як український. Рецензент журналу «Кіно» під псевдонімом Гладко висловлював сумнів щодо можливості автентичного відтворення української дійсності на «фабриці мрій»: «... кіноділки взялися за справу з дивовижною ретельністю і навіть запросили справжніх українських емігрантів, аби максимально точно відтворити етнографічні особливості. Та це навряд чи допоможе, адже необхідно мати величезний культурний потенціал, щоб серед каліфорнійських ландшафтів створити справжню Україну»<sup>2</sup>.

Ця екранізація з'явилася 1928 року, коли українське кіно вже заявило про себе на міжнародній арені низкою резонансних фільмів, серед яких особливе місце посідала «Звенигора» Олександра Довженка. Втім, стійкість стереотипів у кіномистецтві залишалася вражаючою. Той же Гладко, з певним обуренням, писав: «Шанувальники інтернаціональної клюкви починають пробиратися й до України. П'ятнадцять років тому Ханжонков та Дранков старанно відтворювали на екрані колишню «велику» Росію з галушками, перепічками й гопаксами, присмачуючи це романтикою Січі та «Малої Русі». І публіка, немов гоголівський Пацюк, захоплено поглинала цю картину, не замислюючись над її походженням.

<sup>1</sup> Душенко К. Словарь современных цитат 5 250 цитат и выражений XX и XXI века, их источники, авторы, датировка. – М.: Эксмо, 2016 – С. 324

<sup>2</sup> Гладко (Вінніпег, Канада) Україна в Голлівуді // Кіно. – 1928. – №4. – С. 12.

Подібної долі тоді зазнала не лише Україна – практично всі «екзотичні» теми експлуатовалися повною мірою. Дивує лише те, що ханжонківський метод живий і сьогодні»<sup>1</sup>.

Водночас звернення Голлівуду до українських сюжетів мало і позитивний аспект. Попри визнання того, що «Козаки» були відвертою «кіноклюквою» і радше відображали американські уявлення про Україну як екзотичний край, ніж реальність, сам факт появи цієї теми на Заході розглядався як знаковий. Адже, за словами критика, картина «прориває кордони забуття», виносить на світове тло слово «Україна», яке довгий час замовчувалося російською імперською цензурою<sup>2</sup>. Це створювало додаткові можливості для утвердження українського радянського кінематографу як високого, самобутнього мистецтва.

## 2.2. Українське кіномистецтво у 1920-х рр.

Як стверджує сучасна критика, у постреволуційний період кінематографісти поставали в очах глядачів новими рапсодами. Це покладало на них обов'язок створення нової міфології, яка формувалася на місці, де досі перебувала народна культура, яка почала втрачати системні ознаки, що були характерними для неї впродовж століть. У великих містах складалася нова цивілізація та нова культура, де витворювався свій міський фольклор та своя масова культура. Кіно з часом все більше зміцнювалося як її головний провідник<sup>3</sup>.

Період 1920-х рр. характеризуються пошуком механізмів забезпечення цілісності всієї системи культури. Міф можливо вважати одним із таких механізмів, оскільки в ньому річ розглядається у всій своїй предметній конкретності, як ім'я власне, й вивищується в ієрархії культури, починає сприйматися як універсальна модель світу. «Дім», «земля», «вода», «дерево», «вогонь» – усі ці явища, як констатується у літературі, існують в архаїчній

<sup>1</sup> Олександр Ханжонков, Олександр Дранков – російські дореволюційні кінопідприємці.

<sup>2</sup> Олександр Ханжонков, Олександр Дранков – російські дореволюційні кінопідприємці.

<sup>3</sup> Історія українського кіно, 2016. 448 С.

культури як універсальні образи та моделі всесвіту, залишаючись при тому у чуттєвій конкретиці й не перетворюючись на абстракцію. Отже, на початку ХХ ст. в основу побудов культури покладається саме міф, його мова як своєрідне есперанто культури<sup>1</sup>. Втім, навколо шляхів розвитку кіно на той час точилися багатоаспектні дискусії, проте магістральними були заклики до пошуків нового, що починалося, як правило, з відмови від старого (на характер цих дискусій, безперечно, мали вплив літературні і мистецькі угруповання: «Авангард», Асоціація панфутуристів (Аспанфут), Всеукраїнська спілка Пролетарських письменників, Гарт, «Ми», Плуг, Празька школа тощо)<sup>2</sup>.

Кіно у той період дійсно посідало провідні позиції серед усіх видів мистецтва, адже його виразність найбільше наближалася до міфологічного мислення та виконувала інтегративну функцію. Водночас кінематограф поєднував у собі увесь попередній розвиток мистецтва – від архаїчних форм до новітніх інтелектуальних практик..

Разом із тим, на відміну від абстрактних теоретичних концепцій, для 1920-х років було характерним переконання, що мистецтво не повинно зводитися лише до вигадки й фантазії: саме реальність мала «говорити» безпосередньо. Подібно до того, як живопис поступався місцем фотографії, а архітектура підпорядковувалася принципу функціональної доцільності, кінематограф мав відображати дійсність у її справжньому вигляді. Проте цей «об’єктивізм» передбачав ідеологічне коригування – реальність дозволялося «монтувати» так, щоб посилити її вплив на масового глядача.<sup>3</sup>.

Як уже зазначалося, суттєві зміни у державній політиці щодо кіно в Україні розпочалися після створення у 1922 році Всеукраїнського фото-кіноуправління (ВУФКУ).

<sup>1</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. С.17

<sup>2</sup> Історія української культури: Навч. посібник / За ред. О.П. Сидоренка. К.: Освіта України, 2014. 576 С.

<sup>3</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. С.17

Аналізуючи ситуацію у сфері кінопрокату в 1920-х роках, радянський держапарат був змушений визнати, що провідні позиції на екранах посідали зарубіжні стрічки, серед яких «Авантюристка з Монте Карло», «Акули Нью-Йорка», «Людина без нервів», «Знак Зеро» та інші. Найбільш затребуваними у глядачів, особливо серед дітей та молоді, ставали фільми, що містили видовищні сцени бійок, погонь, вибухів і різноманітних трюків. При цьому їхній виховний потенціал був у край сумнівним. У журналі «Дитячий рух» того часу зазначалося: американські стрічки, хоча й користуються значною популярністю серед юної аудиторії, завдають радше шкоди, ніж користі, адже «бійки, неприродні трюки, вбивства, авантурні сюжети надзвичайно приваблюють дітей, проте не несуть нічого корисного, оскільки вони неправдиві й відірвані від життя, формуючи лише прагнення наслідувати «трюкістів» чи вигаданих «героїв».

У цьому контексті на державному рівні проголошувалося завдання створення вітчизняних фільмів, які б завдяки підвищенню художнього рівня могли скласти конкуренцію імпортованому продукту. Втім, на початку 1920-х років такі наміри були практично нездійсненними. Кіногалузь республіки перебувала у зародковому стані: бракувало студій, сучасного обладнання та кінотеатрів, оснащених якісною проєкційною технікою. Так само гостро відчувалася нестача професійних кадрів — сценаристів, режисерів, операторів, акторів. Ситуація почала змінюватися лише наприкінці десятиліття. У Києві було зведено нові та реконструйовано існуючі кінофабрики (зокрема в Одесі), здійснено закордонні закупівлі сучасної техніки, розгорнувся напрям українського науково-популярного кіно (аграрна тематика, санітарно-просвітницькі картини). У 1927 році в Харкові створено першу мультиплікаційну майстерню, а до кінематографа активно залучалися представники літератури, фотографії та образотворчого мистецтва, у яких зростав інтерес до «ілюзіону»,<sup>1</sup>.

Професійна переорієнтація діячів мистецтва на кінематограф у той час набула масового характеру. Так, Олександр Довженко, який мав художню освіту,

---

<sup>1</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. С. 18

долучився до кіно, а оператор Данило Демуцький прийшов у кінематограф із фотографії. Художнім керівником Одеської кінофабрики став відомий письменник Юрій Яновський. До створення сценаріїв та інших аспектів кіновиробництва залучалися видатні літератори — Микола Бажан<sup>1</sup>, Петро Панч та інші митці слова. Значна кількість акторів прийшла з театру; зокрема, Амвросій Бучма настільки захопився кіномистецтвом, що тимчасово залишив сцену театру «Березіль»<sup>2</sup>. Впливові творчі сили того часу згуртувалися навколо журналу ВУФКУ «Кіно»<sup>3</sup>.

Усе це стало однією з ключових передумов розквіту українського кінематографа у 1920–1930-х роках. Керівництво ВУФКУ прагнуло підвищити професійний рівень галузі, запрошуючи до роботи досвідчених кіномайстрів із Москви, серед яких — Е. Маурін, автор книги «Кінематограф у практичному житті» (практичного курсу з кінематографії для власників кінотеатрів, механіків і операторів), а також спеціалістів із Берліна та Парижа<sup>4</sup>.

Якщо відкинути суто агітаційний компонент (адже у 1919–1921 рр. було створено понад пів сотні коротких агітфільмів на кшталт «Усе для фронту», «Мир хижам — війна палацам», «Революційний тримайте крок», «Два світи», «Це буде останній і вирішальний бій»<sup>5</sup>, «Село, куркуль середняк та бідняк»<sup>6</sup> тощо), то стає очевидно, що одним із головних завдань кінематографа було здобуття масового глядача. Для цього необхідно було опанувати популярні жанри — комедію, мелодраму, пригодницький фільм та детектив. Водночас галузь мала виконувати партійно-політичні функції, забезпечуючи агітаційно-

<sup>1</sup> Сахно О.В. «ВУФКУ замовкло»: журнали «Кіно» як відображення кінематографічних процесів 1920–1930-х років // Наук. пр. іст. ф-ту ЗНУ. 2019. Вип. 52. Т. 1. С. 157–158.

<sup>2</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

<sup>3</sup> Будник А.В. Юрій Кривдін – маловідоме ім'я українського графічного дизайну 1920–30-х рр. // Art and Design. Сер. «Мистецтвознавство. Технічні науки». 2020. № 4. С. 61–62.

<sup>4</sup> Миславський В.Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи: Т. 1. Харків: Дім Реклами, 2018. 680 С.

<sup>5</sup> Історія української культури: Навч. посібник / За ред. О.П. Сидоренка. К.: Освіта України, 2014. 576 С.

<sup>6</sup> Самойленко Т. Особливості становлення та розвитку українського радянського кінематографу (1920–1930-ті рр.) // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер. «Історія». 2010. № 2. С. 255.

пропагандистський ефект, що було особливо важливо на етапі становлення українського кіно, яке розпочалося з хронікальних стрічок<sup>1</sup>). Таким чином, режисери змушені були шукати компроміс між художніми завданнями й ідеологічними вимогами доби.

Фільм Володимира Гардіна «Отаман Хміль» (1923 р.) розповідає історію буржуазного інтелігента, який стає на бік радянської влади. У такий спосіб режисер демонстрував політичним цензорам «революційний зміст» картини, проте мотиви головного героя були радше мелодраматичними — його вчинок пояснювався особистою драмою, зрадою коханої. Тобто до традиційного жанру впроваджувався новий ідеологічний контекст. Зрозуміло, більшістю критиків такі компроміси засуджувалися<sup>2</sup>, але глядачі поступово призвичаювалися до думки, що і українське кіно має фільми, яке варті уваги.

У період своєї роботи на Одеській кінофабриці Петро Чардинін зняв шістнадцять кінострічок. Найбільш вдалою з них вважається картина «Укразія» (1925 р.), виконана в жанрі пригодницького кіно. Саме цей фільм започаткував традицію сюжетних оповідей про радянського розвідника, який діє в умовах ворожого середовища. Стрічка вирізнялася переконливою режисурою та високим рівнем акторських робіт. Наступна значна робота Чардиніна — двосерійний фільм «Тарас Шевченко» (1926 р.) — відразу привернув увагу завдяки самій тематиці, адже постать Кобзаря завжди викликала неабиякий суспільний інтерес. Відомо, що фільм із зацікавленням сприйняли глядачі Чехословаччини, Нідерландів і Канади. Популярності картині додавала й участь у ній Амвросія Бучми — провідного українського актора того часу, який виконав головну роль. Водночас сама стрічка не перевищила рівня посереднього твору, оскільки в ній переважав схематичний виклад біографії поета. Крім того, відповідно до ідеологічних уявлень епохи, автори вдалися до надмірно

<sup>1</sup> Історія української культури: Навч. посібник / За ред. О.П. Сидоренка. К.: Освіта України, 2014. 576 С.

<sup>2</sup> Миславський В.Н., Безручко О.В. Становлення пригодницького жанру в українському кінематографі першої половини 1920-х років // Вісник КНУКіМ. Сер. «Мистецтвознавство». 2021. № 45. С. 55.

прямолінійного протиставлення різних соціальних верств, акцентуючи увагу на «класовій боротьбі»<sup>1</sup>.

Таким чином, кінематограф України першої половини 1920–1930-х років відображав загальну тенденцію залежності мистецтва від влади, водночас засвідчуючи прагнення митців до демократизації культурних форм. Перед кінематографістами стояло завдання створити художню мову, зрозумілу широким верствам населення. Разом із тим влада досить швидко усвідомила потенціал кіно як ефективного інструменту впливу на масову свідомість і почала використовувати цю нову мову для ідеологічної обробки глядача. Відтак митці мали балансувати між творчим пошуком і вимогами офіційної ідеології. Характерною рисою кінопроцесу 1920-х років стало поєднання елементів народної сміхової культури, «низових» жанрів і пропагандистських настанов.

Визначальний вплив на формування поетики та стилістичних особливостей українського кінематографа 1920-х років мали традиції народної культури. Яскравим підтвердженням цього стали фільми, зняті театральним режисером Лесем Курбасом, який у 1924–1925 роках на Одеській кінофабриці створив три картини — «Вендетта», «Арсенальці» та «Макдональд». Остання з них, виконана у жанрі політичного памфлету, вирізнялася стилістикою, навіяною американським комедійним кіно, із численними сценами переслідувань та трюків. Головним персонажем «Макдональда» став англійський прем'єр-міністр, роль якого виконав Амвросій Бучма. Попри те, що герой належав до вищих соціальних верств, засоби кіномови зображали його в ситуаціях, що наближали до «низового» культурного пласту. Це відсилало до вітчизняної традиції, у якій персонаж опиняється в атмосфері масового театралізованого дійства, пронизаного стихією ритуального сміху. Подібні мотиви активували культурну пам'ять глядача, налаштовуючи його на емоційне включення та безпосередню участь у дійстві<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

<sup>2</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

Однак упродовж десятиліття ситуація поступово змінювалася. Уже у 1925 році, за спостереженнями Анатолія Луначарського, основну частину кіноглядачів становили представники освічених верств — чиновники, інженери, лікарі, письменники, журналісти, педагоги, юристи. Це свідчило про те, що кіно почало орієнтуватися на більш вимогливу, інтелектуально підготовлену аудиторію з витонченим смаком<sup>1</sup>). Важливу роль у формуванні художніх підходів українського кіно відіграв і театральний досвід Леся Курбаса. Його постановки та кінороботи відзначалися експериментальністю й глибоким розумінням природи масового глядача. Хоча надалі Курбас не працював у кіно, його творчий вплив відчутний у перших фільмах Олександра Довженка, зокрема у комедії «Ягідка кохання» (1926 р.) та пригодницькій стрічці «Сумка дипкур'єра» (1927 р.).

Вони підтверджують лінію, окреслену вище. Звернення до демократичних жанрів виявляло прагнення режисера звільнитися від штампів «високого» мистецтва. Масові «низькі» жанри, їх мова і стилістика піднімалися вгору в ієрархії мистецьких засобів, оскільки на них покладалися престижні функції реанімації того, що видавалося безнадійною архаїкою<sup>2</sup>.

Подією 1920-х рр. стала картина Георгія Тасіна «Нічний візник» (1928 р) як вияв реалістичної тенденції<sup>3</sup>. Амвросій Бучма зіграв у ній роль візника Гордія Ярощука. Той помічає, що його донька потрапила до якоїсь підозрілої, на його погляд, компанії. Аби порятувати доньку від впливу підпільників, він наводить на них контррозвідку, проте заарештовують саме Гордієву доньку і сам візник привезе її до моргу, на порозі якого полковник контррозвідки (Юрій Шумський) холоднокровно застрелить дівчину. Ось тоді в Гордієві прокидається месник і він розправляється зі своїм справжнім ворогом.

<sup>1</sup> Мазурак А. Література і кіно (з історії взаємовпливів) / А. Мазурак // Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер. : Філологічні науки. - 2010. - Вип. 92. - С. 449.

<sup>2</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

<sup>3</sup> Історія української культури: Навч. посібник / За ред. О.П. Сидоренка. К.: Освіта України, 2014. 576 С.

Дослідники зазначають, що у своїй ролі Амвросій Бучма порушує традиційну кінематографічну схему, започатковану фільмом Всеволода Пудовкіна «Мати», знятим за однойменним романом Максима Горького. За цією моделлю, «маленька людина» неодмінно мала бути втягнута у вир революційної боротьби, ставши частиною великого історичного конфлікту. Однак у творчому тандемі режисера Івана Тасіна та актора Бучми спостерігається інший підхід. Герой постає не як революціонер, а як проста людина, занурена у свої буденні турботи, яка прагне зберегти звичний плин життя та гармонію довколишнього світу. Цей мотив особливо близький до українського національного світогляду, де провідною цінністю виступає зв'язок людини з рідною землею, побутом і традицією. Фактично, у фільмі індивідуальна історія героя постає втіленням національного міфу — своєрідного образу українського світу, що прагне стабільності та душевного спокою.

Перевірити істинність цієї художньої лінії намагався й Олександр Довженко, який у своїй творчості також звернувся до національного міфу, розкриваючи його через поетику кіномови. Упродовж трьох років він створив три стрічки, що відтворюють, за висловом критиків, «шевченкове сходження до українського архетипу». Кульмінацією цього творчого шляху стала «Земля» (1930 р.), яка постала після реалізації міфологічних мотивів у попередніх фільмах — «Звенигора» (1928 р.) та «Арсенал» (1929 р.).

Режисер розпочинав свій кінематографічний шлях із легких комедій — «Вася-реформатор» та «Ягідка кохання» (обидві 1926 року). Перша стрічка відображала сільську тематику, тоді як друга була орієнтована на міське середовище й наслідувала зразки європейської, передусім французької, комедії. У фільмі «Сумка дипкур'ера» (1927 р.) Довженко звернувся до детективного жанру, далекий від національного побуту та культурного ґрунту; у цій стрічці він навіть зіграв невелику роль кочегара — свою першу і водночас останню появу<sup>1</sup> на екрані як актора.

---

<sup>1</sup> Хома І.Я., Сова А.О., Мина Ж.В. Історія української культури: Навч. посібник / За ред. І.Я. Хоми. Львів: Вид-во Льв. політехніки, 2012. 356 С.

Лише з появою «Звенигори» (1928 р.) режисер створює свій перший фільм із виразно артикульованим історичним та філософським змістом — кінематографічний міф про Україну, її минуле, сучасність і передбачуване майбутнє. Саме ця стрічка започаткувала власний міфопоетичний стиль Довженка, який згодом стане визначальною рисою його творчості та українського поетичного кіно загалом.

Як відомо, головним героєм фільму «Звенигора» виступає образ вічного Діда — символічної постаті, що проходить крізь віки як уособлення незмінної сутності українства. Цей герой постає не просто як конкретна людина, а як міфологічна константа, у якій закладено національний архетип — уявлення про Україну як про щось «мертве», але здатне до воскресіння<sup>1</sup>. Подібний образний код був притаманний українським романтикам XIX століття, які осмислювали націю як сплячий організм, що має пробудитися до нового життя. Втім, наприкінці століття ідея національного відродження поступово звузилася до відродження літератури на основі народної мови. Саме кінематограф, за задумом Довженка, мав стати тим мистецтвом, що створить нову романтичну традицію — уже не літературну, а візуально-міфологічну.

Період створення «Звенигори» позначений тим, що Довженко переосмислює структуру національного міфу, надаючи йому конкретних часових і просторових координат. У фільмі відчутна пряма апеляція до фольклорно-міфологічного джерела — легенди про Звенигору, у надрах якої зберігається скарб нації, своєрідний символ історичної пам'яті. Це водночас і велика могила, і джерело відродження, мотив, що перегукується з поезикою Тараса Шевченка, який також шукав «захований скарб» духовної енергії народу. Таким чином, Довженко постає творцем авторського, індивідуального міфу, сформованого з елементів народного, колективного міфу. Його метою стає

---

<sup>1</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

самопізнання нації через образи внутрішнього конфлікту — між людьми, поколіннями, світоглядами<sup>1</sup>.

Втім, пошуки Дідом національного скарбу виявляються безплідними та трагічними: усе знайдене обертається на уламки минулого, на мертві черепки. За первісним задумом сценарію герой мав загинути під колесами поїзда — символу нової більшовицької цивілізації, що безжально знищує старий світ. Його онук Павло, продовживши дідову лінію, опиняється серед петлюрівців і в еміграції, тобто за межами живого культурного процесу. Перемагає інший онук — Тиміш, який відмовляється від народницьких ілюзій і вирушає у майбутнє на паровозі — метафорі прогресу, технічної епохи й нової історичної сили.

Таким чином, у фільмі постає зіставлення двох типів українця — «революційного конкістадора», про якого писав Микола Хвильовий, і «селянина-хуторянина», у термінах Дмитра Донцова. Довженко демонструє, що другий тип — із усім своїм етнографічним і культурним спадком — виявляється історично безперспективним. «Звенигора» стає не просто фільмом, а міфологічною моделлю переходу України від минулої традиції до нової доби, у якій народ повинен знайти себе вже не в минулому, а в майбутньому.

У фільмі «Арсенал» (1929 р.), створеному лише через рік після «Звенигори», Олександр Довженко поглиблює й загострює рефлексію над національним міфом, уже в контексті ідеологічного протистояння з ідеями Української Народної Республіки<sup>2</sup>. Центральний персонаж стрічки — більшовик Тиміш Стоян — є своєрідним продовженням того самого Тимоша зі «Звенигори», і не лише через те, що обидві ролі виконав актор Семен Свашенко. Цей герой зазнає еволюції: з романтичного шукача правди він перетворюється на месійного рятівника, покликаного впровадити у хаос післяреволюційного світу елементи порядку, розуму та конкретної дії. Довженків Тиміш символізує новий тип мислення, що відкидає патетичні гасла й сентиментальні молитви, прагнучи реалістичного, тверезого погляду на життя.

<sup>1</sup> Шелупахіна К.М. Історія світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва: Навч.-метод. посібник. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. С. 57.

<sup>2</sup> Попович М.В. Нарис історії культури України. К.: АртЕк, 1998. 728 С.

Особливо показовим є епізод із оживленням портрета Тараса Шевченка, який гнівно реагує на безпорадного «патріота-народника». Цей момент розкриває іронічне, навіть карикатурне зіставлення старого і нового світогляду, що водночас не виключає глибокої поетичної образності<sup>1</sup>. Власне, саме поєднання сатиричної гротесковості й поетичного символізму стає визначальною художньою ознакою «Арсеналу».

Наступна картина, «Земля» (1930 р.), стала якісно новим етапом у творчості Довженка й, за оцінками сучасних дослідників, першим у світовому кіно прикладом органічного вплетення в кіномову епічної, філософської та ліричної стихії<sup>2</sup>. Структура фільму ґрунтується на сприйнятті народного життя як цілісного природного циклу — народження, праці, смерті й оновлення. У центрі «Землі» — землеробський міф, що розкриває гармонію між людиною та космосом. Тут панує ідея природного порядку, де сили Космосу врівноважують сили Хаосу, а історичні події постають лише частиною великого колообігу буття.

Роль більшовицького месії, втілена Семеном Свашенком (Василь), у цій концепції набуває нового змісту: його смерть втрачає політичний сенс і перетворюється на жертву космічного масштабу, що символізує вічне повернення життя. Саме це стало причиною неоднозначного сприйняття фільму сучасниками. Довженка звинувачували у «спінозизмі»<sup>3</sup>, «пантеїзмі» та «біологізмі»<sup>4</sup>, що трактувалося офіційною критикою як ідеологічна єресь<sup>5</sup>.

Стрічка викликала суперечливі реакції навіть серед провідних діячів культури: Максим Горький і Ромен Роллан дорікали режисеру за «естетизацію» й нібито хаотичну структуру сюжету<sup>6</sup>. Натомість сучасні критики, серед них український кінознавець Сергій Тримбач, наголошують, що «Земля» — це не твір

<sup>1</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

<sup>2</sup> Історія української культури: Навч. посібник / За ред. О.Ю. Павлової. К.: Центр учб. літ., 2013. 340 С.

<sup>3</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа (1896–1995) / Пер. з фр. К.: КІНО-КОЛО, 2005. С. 66.

<sup>4</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

<sup>5</sup> Історія української культури: Навч. посібник / За ред. М.П. Гетьманчука. Львів: ЛьвДУВС, 2011. 348 С.

<sup>6</sup> Бокань В., Польовий Л. Історія культури України: Навч. посібник. 3-тє вид., стер. К.: МАУП, 2002. 254 С.

про колективізацію, а поетичне одкровення про гармонію світобудови, де відродження людини й нації можливе лише через повагу до природних законів і до самої сутності буття»<sup>1</sup>.

Таким чином, «Арсенал» і «Земля» становлять дві послідовні фази еволюції довженківського міфу — від революційної дії до космічного узагальнення, від історичного конфлікту до філософського примирення людини зі світом.

Сучасна кінокритика підкреслює, що, звертаючись до землеробського міфу, Олександр Довженко досяг виняткового художнього результату. У фільмі «Земля» режисерові вдалося замкнути певний культурний цикл в історії українського мистецтва, підсумувавши тривале прагнення національної культури до створення власного народного міфу — узагальненого образу світу, який відображає не лише історичний досвід, а й духовну самосвідомість нації.

У «Землі» спостерігається синтез двох міфологічних моделей. З одного боку, постає герой месіанського типу, покликаний внести порядок у хаотичний рух мас, надати історії нового сенсу й напрямку. З іншого — людина розглядається як невід’ємна частина народного та природного Космосу, що живе у злагоді з вічними циклами буття й залишається байдужою до революційних гасел. Такий подвійний рівень міфологічності створює глибокий філософський підтекст, у якому поєднуються ідеї історичного поступу й космічної рівноваги.

Деякі дослідники вбачають у цьому перегук із поетичним світоглядом пізнього Тараса Шевченка, для якого також характерним було бачення світу як гармонійного цілого, де людина виступає носієм духовного зв’язку з природою та землею. Подібне «римування» образів і мотивів дозволяє розглядати «Землю» як кінематографічне продовження українського поетичного міфу, що бере початок у класичній літературі.

Саме тому у фільмі свідомо знижено роль монтажних ефектів, звичних для радянського кіно кінця 1920-х років. Складається враження, що матеріал «Землі» не піддавався різанню монтажних ножиць, бо в ньому присутнє щось вічне й

---

<sup>1</sup> Високий вал. Редакція. «Земля» Довженка – шедевр світового кіно. 28 квітня 2015

незнищенне, що не підлягає скороченню чи деформації<sup>1</sup>. Ця цілісність форми й змісту підкреслює головну ідею Довженка — гармонію людини, природи й космосу, де життя і смерть, рух і спокій становлять частини єдиного безперервного колообігу буття.

Варто підкреслити, що саме з фільмів «Звенигора» та «Земля» починається відлік українського кінематографа як справжнього мистецького явища, яке відображає не лише зовнішні ознаки, а й саму сутність національного життя.<sup>2</sup>

Дослідники відзначають, що світогляд О. Довженка багато в чому перегукувався з творчим баченням Т. Шевченка: обидва митці сприймали трансформацію України як процес, спрямований у майбутнє, де відбувається своєрідна кульмінація її історичного «обряду переходу». Не менш значущим було й уявлення про особливу місію митця чи поета, покликаного виконувати роль посередника, творця образу прийдешнього «золотого віку» як проєкту національного поступу.<sup>3</sup>

Таким чином, О. Довженко вибудовує цілісне бачення перспективи українського народу, яке в багатьох аспектах перегукувалося з більшовицькою концепцією близького настання «золотого віку». У межах цієї ідеї постала необхідність відмовитися від архаїчних форм суспільного буття та збудувати нове справедливе суспільство, засноване на масштабній індустріалізації, а також на прагненні виправити за допомогою науки й техніки як природні, так і людські вади<sup>4</sup>.

Кінець 1920-х років позначився появою значної кількості новаторських кінематографічних робіт, які суттєво розширювали жанрові та художні межі українського і загалом радянського кіно. Критика того часу звертала увагу на гротескову комедію «Мітя» (1927) Миколи Охлопкова – майбутнього знаного режисера й актора, а також на його сатиричну стрічку «Проданий апетит». У

<sup>1</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

<sup>2</sup> Історія українського кіно, 2016. 448 С.

<sup>3</sup> Історія українського кіно, 2016. 448 С.

<sup>4</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

жанрі сатири вирізнялися й роботи Миколи Шпиковського: «Три кімнати з кухнею» (1928) та «Шкурник» (1929). Остання картина, заборонена до показу і «покладена на полицю», отримала нове життя вже в новітні часи, значною мірою завдяки позитивній оцінці поета Осипа Мандельштама, який певний період співпрацював із ВУФКУ як редактор сценаріїв.

Фільм Віктора Туріна «В павутині» («Провокатор», 1927), хоч і залишився майже непоміченим сучасниками, сьогодні привертає увагу тонкою психологічною побудовою мізансцен. У ньому простежується осмислення проблеми моральної зради без відвертих ідеологічних акцентів, що робить стрічку винятковою для тогочасного кіно.<sup>1</sup>

Важливу роль у формуванні поетики українського кінематографа 1920-х рр. відіграв так званий метод «монтажного кіно». Починаючи з середини десятиліття, саме монтаж коротких планів і створення нових смислів шляхом зіставлення різнохарактерних кадрів став своєрідною естетичною домінантою кіноноваторства. Цей підхід поширювався й у республіканських кінематографіях, породжуючи цікаві, хоча переважно формалістичні, результати. Серед яскравих прикладів – грузинська стрічка «Елісо» (1926) та «Двадцять шість комісарів» (1932) Миколи Шенгелая, білоруський фільм «В огні народжена» (1929) Володимира Корша-Сабліна.

В українському ж кіно найбільш показовим виявом монтажно-ї естетики став «Арсенал» Олександра Довженка. З погляду професійної досконалості ця стрічка вважається одним із найвищих досягнень режисера і водночас – вершинним зразком «монтажного кіно» у вітчизняному контексті.<sup>2</sup>

На межі 1920–1930-х років саме творчість Олександра Довженка, а згодом Івана Кавалерідзе визначила провідний напрям українського кіномистецтва, сформувавши нову стратегію художнього осмислення світу. Йдеться про явище, яке пізніше отримало назву «поетичне кіно». Втім, точнішим у науковому сенсі є трактування цього феномена як міфопоетичної моделі світосприйняття, адже

<sup>1</sup> Історія українського кіно, 2016. 448 С.

<sup>2</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

вона ґрунтувалася на поєднанні художнього образу з архаїчною символікою та ритуальною структурою.

Цей стиль значною мірою визначив розвиток української операторської школи, в якій провідні позиції посіли Олексій Калюжний, Данило Демущкий і Микола Топчій – митці, що безпосередньо співпрацювали з Довженком і Кавалерідзе. Вплив їхньої творчої манери був відчутний і в кінематографі 1930-х років, навіть у тих фільмах, що відходили від власне поетичної естетики.<sup>1</sup>

У ранніх стрічках Кавалерідзе (хоча його активна робота припадає вже на 1930-ті роки) виразно простежуються риси цієї мистецької матриці, яка в 1960-х роках була означена як «українське поетичне кіно». Її підґрунтям стала народна культура з властивим їй уявленням про Космос і людину як органічну єдність, де історія розглядається не як сукупність випадкових подій, а як природний процес, підвладний лише сакральним ритуалам, відпрацьованим упродовж століть.

У цій парадигмі образ Діда у довженківській *«Звенигорі»* втілює архетипічного персонажа, що уособлює вічність історії, відновлення якої можливе лише через відродження магічної, ритуальної складової буття. Його онук Тиміш – більшовик, що прагне створити нові ритуали для освячення революційних змін у традиційному укладі життя. Відповідно, монтажна структура й ритм фільму (плани тривалістю у 3–4 секунди) використовуються саме у сценах, пов'язаних із соціальним авангардом і героями, які символізують нову історичну епоху.<sup>2</sup>

Фільм Олексія Каплера *«Право на жінку»* (1929) можна розглядати як зразок відображення нової соціальної парадигми радянської доби – ідеї емансипації жінки та її права на активну участь у суспільному житті. Сюжет побудований довкола конфлікту між традиційним уявленням про жіночу роль у родині та прагненням героїні реалізувати себе через освіту й професію. Вибір на користь самостійності й суспільної діяльності символізує формування нового типу радянської жінки – вольової, незалежної, готової долати життєві труднощі.

---

<sup>1</sup> Історія українського кіно, 2016. 448 С.

<sup>2</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

Особливий драматизм надає історії той факт, що опонентом героїні виступає її чоловік – партійний діяч середньої ланки. Така сюжетна побудова підсилює конфлікт між індивідуальною свободою та усталеними соціальними нормами. Кульмінаційною сценою стає непритомність героїні на вступних іспитах до медичного інституту, яку можна трактувати як символічне «народження» нової особистості – сильної жінки, готової до самостійного шляху.

Подальші випробування – важке студентське життя з дитиною на руках, хвороба сина та навіть його смерть – не зламали героїню, а, навпаки, загартували її характер. У фіналі вона остаточно відмовляється від сімейного життя з чоловіком, реалізується у професії лікаря й знаходить сенс існування у служінні суспільству, рятуючи життя інших дітей.

Таким чином, стрічка Каплера виступає кінематографічною ілюстрацією соціальної трансформації 1920-х років, де жінка вперше постає як активний суб'єкт історичного процесу, що долає особисті трагедії заради утвердження нового ідеалу радянської особистості.<sup>1</sup>

### **2.3. Розвиток українського кіномистецтва протягом 1930-х років як відбиття найважливіших соціальних змін**

На початку 1930-х років у центрі уваги кінематографістів постає питання цілісного зображення світу та вибору світоглядних і культурних стратегій. Яскраві приклади цього — стрічки українського скульптора й режисера Івана Кавалерідзе: «Перекоп» (1930), «Штурмові ночі» (1931) та «Коліївщина» (1932).

Особливо примітним у цьому ряді є «Перекоп» — німий фільм, для якого музичний супровід створив композитор П. Толстяков. Критики відзначали, що в цій картині творча палітра Кавалерідзе збагачена психологічною глибиною: через історію простого селянина, який їде заробляти гроші на корову, режисер вписує приватну драму в епічну панораму історичних подій початку століття.

---

<sup>1</sup> Лабур О. Київська кінофабрика ВУФКУ та фільм О. Каплера «Право на жінку»: історія однієї заборони // Київські іст. студії. 2017. № 2. С. 78–87.

Хоча фабула окремої людської долі залишається центром оповіді, її масштаб підкреслює широту й трагічність доби.

Ідеологічно «Перекоп» багато в чому перегукується з європейською традицією експресіонізму — тією ж естетичною направленістю, яка вже проявилася в «Арсеналі» Довженка<sup>1</sup>. Стрічка вийшла в прокат напередодні десятої річниці взяття Перекопу, коли частини Червоної армії прорвали оборону війська під командуванням генерала Врангеля й увійшли до Криму.

Форма «Перекопу» навмисно уникає лінійного, цілісного нарративу: картина побудована як сукупність фрагментів — іноді суперечливих — що разом створюють образ епохи. В центрі стоїть тема війни: сили, які прагнуть утримати країну в минулому (куркулі, російська аристократія, іноземні війська), зазнають поразки. Завершення фільму має яскраво патетичний характер: режисер показує пам'ятник одному з більшовицьких вождів — Артему — у Бахмуті, як символ перемоги й оновлення.

У інтерв'ю журналу «Кіно» сам Кавалерідзе пояснював ключові смисли стрічки: для нього куркуль у фільмі постає як ще один «Перекоп», який потрібно рішуче подолати; далі йдеться про виконання завдань великого будівництва — п'ятирічного плану. Отже, за задумом автора, «Перекоп» присвячено трьом аспектам — військовому прориву, знищенню куркуля та реалізації п'ятирічки — і поєднує ігрові епізоди з документальними зйомками, що ілюструють масштабні будівельні роботи доби<sup>2</sup>.

Картини Івана Кавалерідзе з особливою художньою переконливістю відображають ключовий хронотоп тогочасного мистецтва. У них простежується відчуття завершення старого, патріархального укладу життя, який вичерпав власні ресурси розвитку. Натомість нова доба позначається різким прискоренням часу — гасло «Час, уперед!», популярне в культурі 1930-х років, стає її своєрідним символом. Простір також зазнає трансформації: місце традиційного сільського побуту посідають індустріальні ландшафти, заводи, фабрики,

<sup>1</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

<sup>2</sup> Історія українського кіно, 2016. 448 С.

будівельні майданчики. Людина включається в нові ритми буття, ототожнює себе з поступом і технічним оновленням світу, що сприймається як справжній прогрес і запорука майбутнього добробуту.

Особливої уваги заслуговує внесок Миколи Топчія — одного з найталановитіших українських кінооператорів, наділеного винятковим відчуттям пластики кадру. Саме завдяки його операторській майстерності скульптурна виразність композицій і насиченість візуального простору перемагають очевидну ідеологічну схематизацію, властиву стрічкам цього періоду<sup>1</sup>.

Наступна робота Кавалерідзе — «Штурмові ночі» (1931) — зіткнулася з прямими репресіями з боку цензури: постановою Головного репертуарного комітету РРФСР фільм було заборонено за «формалізм, заперечення керівної ролі партії та фетишизацію стихійності». Не менші проблеми виникли і з картиною «Коліївщина» (1932), оскільки офіційні органи визнали неприйнятним спосіб зображення царської імперії.

Таким чином, «Перекоп» став фактично єдиною стрічкою Кавалерідзе, яка уникла нищівних нападів радянської цензури. На думку дослідників, саме цей фільм можна вважати екранним пам'ятником доби, коли ще зберігалася ілюзія можливості поєднання ідей національного відродження з більшовицькою ідеологією. Уже за кілька років ці ілюзії остаточно зникли, а простір для творчих експериментів українських митців був майже зруйнований<sup>2</sup>.

На початку 1930-х років у радянському мистецькому просторі поступово формується уявлення про кіномову як універсальну мову доби, здатну виражати дух епохи та слугувати інструментом суспільного оновлення. Вирішальну роль у цьому процесі відіграли не лише митці ігрового, а й неігрового (документального) кіно, яке саме тоді переживало період активних експериментів і творчих пошуків.

<sup>1</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

<sup>2</sup> Zvirynskyi K. Ukrainian Academy of Arts in Lviv (1943-1944) // Artania. 1999, № 5.

Особливе місце у становленні нової кіномови належить Дзигі Вертову (Денису Кауфману) — одному з найвідоміших теоретиків і практиків світового кінодокументалізму, котрий протягом кількох років працював в Україні. Саме він у 1930 році на Київській кінофабриці створив перший радянський звуковий документальний фільм — «Симфонія Донбасу», присвячений героїчній праці українського робітничого класу<sup>1</sup>.

Вертов став засновником творчого об'єднання «кіноків» (від «кіно-око») — групи митців, які проголошували відмову від літературних і театральних форм на користь нового, «машинного» способу бачення реальності. В одному з їхніх маніфестів звучить заклик відійти від «солодких обіймів романсу», «отрути психологічного роману» та «лап театру-коханця», натомість звернутися до власного матеріалу, власного ритму й метру — «від громадянина, що копірсається, через поезію машини до довершеної електричної людини»<sup>2</sup>. У цій концепції кінематограф розглядався як інструмент формування нової людини, «вихованої через розкриття душі машини»<sup>3</sup>.

Водночас кінематографісти початку 1930-х років стикалися не лише з творчими викликами, а й із зростаючим адміністративним тиском. Державна система прагнула підпорядкувати кіно централізованому контролю, надаючи кіновиробництву фабрично-конвеєрного характеру, що істотно обмежувало авторську свободу.

Попри це, окремі митці, особливо ті, хто сформувався у 1920-х роках, продовжували чинити опір уніфікації, намагаючись зберегти елементи художнього пошуку. Показовим прикладом кінематографу цього періоду є фільм Дмитра Мар'яна «Все в руках» (1930). У фільмографічних довідниках його традиційно відносять до агітаційного жанру, для якого характерне зниження ролі ігрового та фантазійного елементів. У картині помітне підпорядкування

<sup>1</sup> Історія української культури: Навч. посібник / Шейко В.М., Тишевська Л.Г.; Наук. ред. В.М. Шейко. К.: Кондор, 2006. 258 С.

<sup>2</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

<sup>3</sup> Кохан Т.Г. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття. К.: Ін-т культурології НАМ України, 2017. С. 44.

мистецьких засобів ідеологічним завданням, що свідчить про поступове утвердження нової моделі – кінематографу як інструмента пропаганди<sup>1</sup>.

У стрічці виразно простежуються риси кінематографа попереднього десятиліття. Передусім це слабка окресленість персонажів, їхня невизначена залежність від колективу та відсутність чітких колективістських — моральних, ідеологічних, психологічних — орієнтирів. Водночас у фільмі вже помітні симптоми нового ідеологічного формату. Йдеться насамперед про те, що історія головного героя, Олекси Брасюка (Борис Фердинандов), подається як оповідь про «позитивну трансформацію» людського матеріалу: від особистісної кризи, спричиненої алкоголізмом, до його самоствердження в боротьбі з класовим ворогом. Показово, що герой не піддається жодним виховним зусиллям ані родини, ані колективу — лише поява ворога мобілізує його внутрішній ресурс.

Автор сценарію й режисер Дмитро Мар'ян демонструє глядачеві модель життя комуні, у якій справді «все в руках», усе перебуває під повним контролем. Існування кожного члена колективу є прозорим, адже всі дії виконуються разом: від водних процедур до спільних обідів і вечерь, під час яких їжа надходить на транспортері — індивідуально для кожного й водночас для всіх<sup>2</sup>. Найсміливіші утопічні проєкти постають на екрані вже реалізованими: світ комуні зображено чистим, безхмарним, світлим — результатом роботи оператора Георгія Химченка<sup>3</sup>.

Таким чином, фільм обстоює необхідність підпорядкування особистих установок і цінностей колективу. «Як ти смієш пити, — звертаються до Брасюка, — коли навколо тебе таке знамените життя розгортається?» І далі: «Як ворога пізнаєш?» У цій логіці людині пропонується сприймати світ у чорно-білих категоріях: ступати точно у слід «знаменитого життя» та водночас уважно стежити за довколишньою дійсністю — де ж там ворог?

<sup>1</sup> Історія українського кіно, 2016. 448 С.

<sup>2</sup> Lysenko L. Sculpture today // All-Ukrainian Triennial of Sculpture '99: Catalogue. Kyiv: The Art Gallery of Ukraine, 1999. С. 134-136.

<sup>3</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

Олексу Брасюка виганяють із комуни як п'яницю та недбалого працівника, і навіть його дружина — активістка й громадськи свідомо жінка (С. Яковлева) — підтримує це рішення. Спроба пройти лікування в диспансері не приносить результатів: зірвавшись, герой викрадає в дружини громадські кошти й повертається до звичного маршруту — в пивницю. У цей час їхня донька, залишена без нагляду, виходить із дому, потрапляє під сильну зливу, застуджується й невдовзі помирає. Батько, ховаючись, підглядає за похороном; ця сцена виразно перегукується з епізодом поховання Василя в Довженковій «Землі», де за процесією спостерігає вбивця Хома. В образі Олекси проглядається також прообраз Прогульника з майбутнього «Івана» Довженка — і не випадково: у кінематографі межі 1920–1930-х років мотив недисциплінованості та розриву з колективною нормою був надзвичайно поширеним<sup>1</sup>.

Одним із найсильніших епізодів цієї частини фільму є контрастний монтажний план: нескінченний ряд дітей та такий же довгий ряд комбайнів і тракторів. Дитячі постаті й машина постають елементами єдиного колективного організму, що зростає й уособлює сподівання на світлу, радісну добу. Стрічка Дмитра Мар'яна вийшла на екрани в червні 1931 року. Хоч у ній відчувається стильовий вплив «Землі», помітні й інші риси — насамперед поява нових ідеологічних шаблонів, значною мірою народжених у мистецькому авангарді.

Одним із ключових таких шаблонів, які сформувалися вже на початку 1930-х, стає мотив очікуваної війни з капіталістичним світом. Він продовжував більшовицьку ідею всесвітнього революційного наступу. Агітаційні фільми цього типу відкрито підкреслювали політичне забарвлення своїх сюжетів.

Одним із характерних прикладів є одна з перших радянських звукових стрічок — «Можливо завтра» (реж. Дмитро Дальський і Л. Сніжинська, 1931). Уже сам початок, названий «Передмова», нагадує вступ до теоретичної праці. Далі в кадрі на тлі трактористів з'являється ворог. Трактор у той період стає символом поступу — не лише технічного, а й соціального. Типовий антагоніст

<sup>1</sup> Історія українського кіно, 2016. 448 С.

реагує на нову техніку ворожо, і його репліка «Робіть, хлопці. На гроби<sup>1</sup>» узагальнює цей мотив відмови від модерності.

У стрічках, покликаних мобілізувати масову свідомість до майбутнього збройного протистояння, звукові засоби використовуються вкрай економно; натомість домінують поєднання слова й зображення, розраховане на прямий і сильний вплив на глядача.

У 1931 році на екрани виходить стрічка Павла Коломойцева «Чорна шкіра». У її основі — зіставлення двох світів: капіталістичної Америки та соціалістичного Радянського Союзу, причому акценти, безперечно, падають не на користь першої. Троє американців, розорених під час економічної кризи (серед них — афроамериканець Том), вирушають до країни робітників і селян у пошуках гіднішого життя. Центральною ідеєю фільму стає заперечення расової нерівності та утвердження рівності всіх людей.

Сам художній задум виглядає доволі схематизованим і навряд чи привернув би увагу сучасного глядача, якби не операторська Івана Шеккера, яку нинішні критики називають вражаючою. Образ Америки Шеккер створює за допомогою багатства перспектив, облич і динамічних ситуацій, що значною мірою нівелює спрощений характер матеріалу. Аналогічно він вибудовує візуальну концепцію радянської дійсності — як тріумфальної індустріальної симфонії, квітучої країни із турботливими побутовими умовами. Хоча подібне зображення мало спільного з реальністю, фільм і не ставив іншої мети, окрім агітаційної. Візуальний же рівень, як підкреслюють сьогодні, свідчить про високу кінокультуру перших десятиліть ХХ століття, яку блискуче засвоїв випускник Одеського кінотехнікуму Іван Шеккер<sup>2</sup>.

Найвідомішою роботою Леоніда Лукова середини 1930-х років стає фільм «Я люблю» (1936), знятий за романом Олександра Авдеєнка. Стрічка відтворює довоєнний Донбас, де шахтарі власними силами розбудовують селище

<sup>1</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

<sup>2</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

Собачеевку. У центрі сюжету — родина старого Никанора та її боротьба з експлуататорами. Найяскравішою фігурою оповіді виступає сам Никанор (Олександр Чистяков), наділений майже надприродною фізичною силою. Оператор Іван Шеккер і художник Моріц Уманський вдаються до на перший погляд простого, але надзвичайно виразного рішення: протиставляють світло й темряву як ключові художні символи. Світ шахт, попри морок, асоціюється зі світлоносною, творчою силою, що врешті забезпечує ідейну перемогу. Никанор гине, однак сцена його похорону перетворюється на демонстрацію народної могутності, пройнятої класовою ненавистю («Я тебе коли-небудь уб'ю!» — кричить власнику маєтку його онук). Таким чином, успіх стрічки багато в чому ґрунтується на чітко вибудованому сценарії та виразних характерних образах<sup>1</sup>.

Показовим прикладом переосмислення характерів та створення нових конфліктних ситуацій став фільм Ханаана Шмайна «Приємного апетиту» (1933), який, на жаль, не дійшов до нашого часу. Про його зміст сьогодні можна судити лише за монтажними листами. Стрічка була присвячена боротьбі з «пережитками минулого» та їхніми носіями. Хоча керівник фаянсового заводу Жеребков (Мар'ян Крушельницький) формально виступає як прихильник прогресу, його бачення майбутнього зводиться до абсолютизації масштабу виробництва, тоді як реальні людські потреби випадають із поля його зору. Він — типовий бюрократ, для якого існують виключно плани та цифри, але не люди. Такий персонаж стане одним із найстійкіших антагоністичних типажів радянського кіно і повторюватиметься впродовж десятиліть (у 1930-х роках це демонструє, наприклад, «Волга-Волга»).

Противагою йому виступає молода спеціалістка-технолог Оксана Ровинська — нове обличчя соціалістичної доби. Ледве отримавши диплом, вона сміливо вступає в боротьбу зі старою технічною елітою. У фільмі наявні виразні алюзії на «Броненосця «Потьомкін» Сергія Ейзенштейна, зокрема сцена з непридатним м'ясом. Образ нової героїні втілює молодість, красу й упевненість у правоті — саме той ідеальний тип, що повинен уособлювати «нову

---

<sup>1</sup> Історія українського кіно, 2016. 448 С.

соціалістичну людину». Влада наполягала на необхідності формування колективістського світогляду й індустріального мислення, і значна частина молодих митців приймала ці настанови без внутрішнього опору. Представникам старшої генерації пристосуватися було значно важче, і багато хто з них зрештою залишив кінематограф<sup>1</sup>.

Варто зазначити, що в 1930-х роках у радянському кіно дедалі виразніше відчувається вплив Гоголя. Це найяскравіше виявляється у творчості Олександра Довженка: у фільмі «Аероград» (1935, «Мосфільм» та «Українфільм») проглядається структурний перегук із гоголівським «Тарасом Бульбою». Партизан Глушак (Степан Шагайда) і мисливець Худяков (Степан Шкурат), колишні побратими, опиняються по різні боки барикад, і зрада Батьківщині змушує Глушака здійснити над другом смертний вирок. Це повторює трагічну колізію між Тарасом Бульбою і його сином. Лише останнє зойкнуте «мамо!» підкреслює, що смерть стає для Худякова очищенням, а його душа — поверненням до спільноти «своїх».

Міфологема держави як замкненого кола «своїх», своєрідного братства, у якому панує принцип повного підпорядкування індивіда спільній волі, проступає ніби між рядками класичних творів Гоголя, набуваючи в такий спосіб додаткової легітимності. Тенденція шукати символічного «предка» була характерною ознакою культурного клімату 1930-х років. Навіть натяк на авторитетну постать минулого підсилював вагу будь-якого твору та підносив його на ієрархічних щаблях державної та ідеологічної системи.

У стрічці «Аероград» показано спільноту, що втілює цінності нової державності та протистоїть дезорганізованій масі куркулів і їхніх симпатиків. Протиставлення «просвітленої» свідомості та «темряви», що інстинктивно відкидає нове, подано максимально виразно. Кульмінаційна сцена з підняттям у небо сотень літаків, рухом танкових колон та іншої техніки перетворюється на

---

<sup>1</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

кінематографічний гімн новій, дисциплінованій та механізованій державній потузі<sup>1</sup>.

Фільм, що вийшов у прокат у листопаді 1935 року, був офіційно схвально сприйнятий і глядачами, і критикою. Преса не могла дозволити собі іншої реакції, адже стрічку підтримав особисто Й. Сталін. У сучасній історіографії часто наголошують, що у 1930-х керівництво УСРР демонструвало значно більшу лояльність союзному центру, ніж у попередньому десятилітті. «Аероград», оголошений «важливим творчим здобутком», визначив напрямки, які пізніше окреслили як «великий стиль». Для цього напряму характерні акцент на велич держави та її носіїв — не лише керівників, а й тих, хто беззаперечно приймає встановлений порядок — а також формування міфологізованого образу влади та колективу. Масу зображено як історично переможну силу, що породжує власних вождів — «від плоті народу».<sup>2</sup>

Саме в середині 1930-х років відбувається становлення й подальше догматичне зміцнення методу соціалістичного реалізму. Його основою стає сакралізація ідеї соціального прогресу та переконання у здатності народних мас перетворювати реальність, але лише за умови повної покори партії, яка фактично перебирає на себе роль єдиного державного суверена. Паралельно закріплюється ідея, що розвиток особистості можливий виключно в межах колективу й під його постійним наглядом.

Відтоді радянський кінематограф формує жорстку модель: персонаж, який відходить від колективу, неодмінно подається як негативний. Єдиний шлях до «виправлення» та повернення життєвого сенсу — повернення в лоно колективу.

Подібні сюжетні конфлікти надовго стали основою багатьох кінокартин, особливо тих, що орієнтувалися на юну аудиторію. У таких стрічках виховання дитини трактувалося як процес, який повинен відбуватися під наглядом і за

---

<sup>1</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

<sup>2</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

активної участі колективу, що виступав носієм правильних ідеологічних цінностей.<sup>1</sup>

Показовою ілюстрацією цієї логіки став фільм Абрама Окунчикова та Лазаря Бодика «Справжній товариш» (1936), знятий за сценарієм відомої дитячої письменниці Агнії Барто. У центр твору поставлено формування покоління «нових людей» — майбутніх громадян радянської держави. У стрічці відчувається внутрішня колізія: Левко Соколов, хоча й має позитивні риси, водночас лишається непосидючим бешкетником. Учитель Василь Васильович (Михайло Тарханов) вважає, що хлопець заслуговує поїздки до військових моряків, проте принципова та правильна в усьому Людмила заперечує: «Хуліганів делегувати не можна!». Відтак Левко вимушений «перекроїти» власну поведінку, аби довести свою гідність.

Подальший розвиток подій зосереджується на змаганні двох класів за право представляти школу на флоті. Урешті педрада ухвалює компромісне рішення: у поїздку вирушають усі. У фінальній сцені Люда та Левко вже стоять поруч на палубі крейсера — символ дружби, взаєморозуміння та перемоги правильних почуттів. Лінія «гарне змагається з іще кращим» стане типовою моделлю для дитячого<sup>2</sup> кінематографа на багато наступних років.

Ту саму тенденцію можна помітити й у стрімкому розвитку анімації: у 1934 році при «Українфільмі» запрацював відділ художньої мультиплікації, де було створено перші українські мультфільми — «Мурзилка в Африці», «Тук-Тук і його товариш Жук», «Жук в зоопарку» та інші<sup>3</sup>.

На 1937 рік театральне життя України вирізнялося значною активністю: у країні працювало 84 професійні театральні колективи, з яких більшість — 57 — ставили вистави українською мовою. Центральне місце в театральному просторі посідав Київський драматичний театр імені Івана Франка, який багато років очолював Гнат Юра. Репертуар театру охоплював як класику української

<sup>1</sup> Історія українського кіно, 2016. 448 С.

<sup>2</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

<sup>3</sup> Історія української культури: Навч. посібник / Шейко В.М., Тишевська Л.Г.; Наук. ред. В.М. Шейко. К.: Кондор, 2006. 258 С.

драматургії, так і світові шедеври: це були постановки «Загибель ескадри», «Платон Кречет», «Правда» Олександра Корнійчука, «Соло на флейті» Івана Микитенка, «Боягуз» О. Крона, «Безталанна» Івана Карпенка-Карого, «Останні» Максима Горького, «Борис Годунов» Олександра Пушкіна та багато інших творів. Широке визнання глядачів і критики отримали актори Юрій Шумський, Наталія Ужвій, Ганна Борисоглібська, Амвросій Бучма, Олександр Ватуля, Фрума Барвінська, Олександр Сердюк та інші провідні майстри сцени.

Високі мистецькі результати демонстрував і Київський театр опери та балету. Його афіша включала класичні оперні твори: «Наталку-Полтавку» Миколи Лисенка, «Запорожця за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського, «Мазепу» та «Євгенія Онєгіна» Петра Чайковського, «Снігуроньку» Миколи Римського-Корсакова тощо. Паралельно робилися спроби оновити балетний репертуар, зокрема шляхом упровадження національних та виробничих сюжетів, однак художній рівень таких експериментів залишався невисоким.

Потужними творчими осередками були також Київський російський драматичний театр імені Лесі Українки, Запорізький театр імені Марії Заньковецької, Сумський театр імені Михайла Щепкіна, Харківський театр імені Тараса Шевченка та інші. У другій половині 1930-х років відкриваються нові театральні заклади в Чернігові, Кам'янці-Подільському та Житомирі. У цих трупах працювали відомі актори: Іван Замичковський, Любов Криницька, Микола Крушельницький, Борис Романицький, Іван Мар'яненко, Данило Мілютенко та ін. Особливо активно розвивалися театри юного глядача та лялькові театри.

У цей же період суттєвих змін зазнав український кінематограф: 1930-ті роки стали часом утвердження звукового кіно. Київська кіностудія «Українфільм» та Одеська кіностудія випустили загалом 55 кінокартин, серед яких – «Вершники», «Богдан Хмельницький», «Дитинство», «Моряки». Активно вироблялися історичні стрічки: «Дума про козака Голоту», «Щорс», «Червона хустина», «Останній порт», «Загибель ескадри» та інші. Паралельно тривала

озвучка старих німих фільмів і створення екранізацій театральних та оперних вистав.

#### **2.4. Пошук нових сюжетів та становлення кіномистецтва**

Шлях українського кінематографа до міжнародного визнання виявився складним і суперечливим. Прагнення сформувати власне національне обличчя накладалося на глибоку режисерську, акторську та передусім сценарну кризу. Українське кіно перебувало лише на стадії становлення: ВУФКУ не мав підготовлених кадрів і значною мірою залежав від дореволюційних фахівців. Однак найбільш гострою залишалася проблема кіносценарію. Саме він визначав структуру кіновиробництва, мав відповідати ідеологічним вимогам і водночас забезпечувати цілісність художньої оповіді. Досвідчених сценаристів бракувало, що відчутно ускладнювало роботу.

Брак професійного рівня призводив до того, що режисерам доводилося суттєво переробляти навіть сценарії відомих авторів, не кажучи вже про дилетантські твори численних amatorів, які прагнули долучитися до нового виду мистецтва. У відомчих звітах НКО наголошувалося на великому обігу сценаріїв через Вищий кіно-репертуарний комітет (ВКРК) та водночас на посиленні вимог до їх якості. Вони мали бути не лише ідеологічно виваженими, але й мати художню цінність.

Проблема кіносценарію постійно обговорювалася у відомчій пресі ВУФКУ. Літературна дискусія середини 1920-х років лише загострила це питання, актуалізувавши дискусію про професійні стандарти в мистецтві. Недарма 1926 рік для українського кінематографа минув під знаком боротьби за якість сценаріїв.

Водночас тривала дискусія і про саму природу кіносценарію: чи має він власну художню цінність, чи є лише технічним інструментом виробництва. Сценарист Микола Лядов, наприклад, вважав, що після завершення зйомок і монтажу сценарій втрачає будь-яку цінність, подібно до «дисконтованого

векселя». Водночас він орієнтував молодих авторів на європейські зразки, відзначаючи: «... великої уваги варте те, що виходить за кордоном: там, попри ідейну убогість, техніка та композиція кіно-драматичних творів досягли високого рівня»<sup>1</sup>.

Однак орієнтація на Захід нерідко перетворювалася на «сліпе малпування» західноєвропейських чи американських моделей, причому часто найгірших їхніх зразків<sup>2</sup>. Джерелом цієї проблеми були, зокрема, смаки глядачів: пересічна аудиторія не надто охоче дивилася ідеологічно витримані пропагандистські стрічки, надаючи перевагу легким розважальним сюжетам. Це створювало і фінансові труднощі для кіновиробництва.

Необхідність поєднати творчі, ідеологічні та економічні інтереси змушувала радянське керівництво йти на компроміси. Так, у звіті НКО для ЦК КП(б)У зазначалося, що діяльність ВКРК спрямовувалася на те, щоб поруч із революційно-драматичними картинами пропонувати глядачеві й стрічки революційно-побутового та комедійного характеру. Практика показувала, що саме такий підхід краще відповідав очікуванням робітничо-селянської аудиторії.

Для широкої публіки кіно залишалось насамперед сферою відпочинку та розваг, а не інструментом політичної пропаганди. Відтак зарубіжні «легкі» сюжети стабільно користувалися популярністю. Щоб подолати цю диспропорцію, у ВУФКУ пропонували диференціацію сценаріїв — пристосування їх до культурного рівня тієї чи іншої соціальної групи<sup>3</sup>.

Попри це, у НКО висловлювали занепокоєння, що навіть у сценаріях, написаних комуністами, іноді виявлялися ідейні проблеми, які фактично розмивали героїчну складову радянського бачення подій громадянської війни.

«Під фірмою, як це сценаристи пояснюють, дати (людину з живим м'ясом) — дають типів розмагнічених волею, які захоплюються «нелюдським коханням», зраджують своїй класі («Любов і дим» — Дніпровського). В інших («Стерті

<sup>1</sup> Лядів. М. Дилетантизм, халтура та культура. Про сценаристів без кваліфікації й про те, як не можна стати сценаристом // Кіно. — 1926. — №6-7. — С. 5.

<sup>2</sup> Ліфшиц Б. Проблема кіно // Кіно. — 1926. — №9. — С. 2.

<sup>3</sup> Ліфшиц Б. Проблема кіно... — С. 2.

сторінки» – Гуревича) матрос за послугу, що зроблено було офіцером (по проханню його коханки) випускає цілого офіцера, коли він був захоплений як агент імперіалістів під час громадянської війни в Середній Азії.»<sup>1</sup>.

Спроби вирішити сценарну кризу часто мали зворотний ефект — радше нагадували «гасіння пожежі олією». Замість глибокого розвитку екранної культури знову і знову оголошувалися конкурси та пропонувалися «спрощені рецепти» з написання «технічно грамотних» сценаріїв. Як наслідок, сценарний відділ ВУФКУ був буквально завалений низькопробними творами. Досвідчені майстри, зокрема Микола Лядов, обурювалися спрощеним уявленням про цю працю:

«Збудувати сценарій – це значить збудувати модель дуже складної конструкції, що вимагає досвіду в галузі фабричної кіно-інженерії, і що має в той же час всі засоби максимального психічного впливу. Тут ніяк не виїхати на талант, «натхненні» та інших ілюзіях жрецького відношення до художньої продукції. Потрібна кваліфікація, потрібне високе мистецтво, тобто у буквальному розумінні, уміння. Чому ж сценаристами намагаються стати, по волі чудесного натхнення, і будь-який рахівник тресту, і студент-артемівець, і довгопатлий вихованець поетичної богеми?»<sup>2</sup>.

Однією з головних причин кризи була відсутність системної підготовки професійних сценаристів. Якщо з 1924 р. в Одеському технікумі та кіно-відділі Київського театрального технікуму вже почали готувати режисерів, операторів і акторів, то сценарна освіта залишалася поза увагою держави. Підготовка сценаристів фактично віддавалася на відкуп літературним і кіно-об'єднанням, що було явно недостатнім. Такі осередки, як сценарні секції Асоціації революційної кінематографії (АРК) чи гуртки Всеукраїнської асоціації пролетарських письменників (ВАПП), не могли забезпечити належного рівня підготовки. У кіно-колах неодноразово порушувалося питання про створення

---

<sup>1</sup> ЦДАГО. – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр. 2265. – Арк. 70.

<sup>2</sup> Лядів. М. Дилетантизм, халтура та культура... – С. 6.

сценарного факультету в Одеському технікумі кінематографії або при кінофабриках<sup>1</sup>.

Ще одним важливим завданням було подолання ажіотажу навколо кінематографа. Головний редактор журналу «Кіно» Микола Бажан називав «кіноманію» не лише предметом для анекдотів і карикатур, а й небезпечним соціально-психологічним явищем. Значною мірою це було спадком раннього кіно, яке тривалий час сприймалося як «театр для бідних». Від цього стереотипу належало відмовитися як у середовищі глядачів, так і серед самих кінематографістів, які нерідко перебували в «полоні люмпен-богемського світогляду», несумісного з духом радянського мистецтва.

Бажан зауважував, що прагнення легкої слави і швидких грошей нерідко спонукало випадкових людей братися за сценарну справу:

«Кіно-макулатура, яка так рясно встеляє наш книжковий ринок, оті всякі брошурки, життєписи й портрети «кіно-зірок», як закордонних, так і (часто облудних) наших, лише спричиняються до поширення пошести. Час припинити навалу безграмотної, бульварної і брудно-жовтої макулатури. «Чистка» нашої кіно-літератури дуже й дуже спричиниться до оздоровлення атмосфери навколо радянської кінематографії»<sup>2</sup>.

Подібні оцінки лунали й від штатного сценариста ВУФКУ Бориса Ліфшиця, який наголошував на потребі подолати «нездорову атмосферу» в сценарному виробництві, що створювала ілюзію легкості цієї праці. Через це серйозні митці часто вважали за особисту образу працювати у сфері кіно<sup>3</sup>.

Характерно, що театральні драматурги здебільшого уникали дебютів у кіно, тоді як більш охоче пробували себе у сценарній справі письменники-белетристи. Кінокритик Ілля Бачеліс пояснював це тим, що драматурги тверезіше оцінювали специфіку кіносценарію як окремого жанру<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Лядів. М. Дилетантизм, халтура та культура... – С. 8-9.

<sup>2</sup> Бажан М. За оздоровлення // Кіно. – 1927. – №6. – С. 2.

<sup>3</sup> Ліфшиц Б. Проблема кіно...

<sup>4</sup> Бачеліс І. Думки вголос // Кіно. – 1926. – №9. – С. 3-7.

Поверхове ставлення до сценарної роботи на етапі затвердження призводило до значних проблем під час зйомок. Уже після кількох днів роботи над картиною виникала потреба у кардинальних переробках сценарію, що спричиняло тривалі простої — від одного до двох місяців, обертаючись великими фінансовими втратами. До цього додавалася неврегульованість відносин між режисерами та сценаристами. Участь авторів сценаріїв у творчому процесі часто сприймалася як шкідлива, адже режисери вважали себе єдиними носіями права на остаточне художнє рішення:

«Накреслюючи сценарно-монтажний план кіноп'єси, режисер інтуїтивно або з академічним прогнозом зав'язує всі основні елементи картини так, як то йому наказує стиль його творчості».

Подібні зіткнення естетичних смаків сценаристів і режисерів нерідко переростали у гострі конфлікти<sup>1</sup>.

У цьому протистоянні Наркомпрос (НКО) зайняв бік сценаристів. У звіті за 1926 рік підкреслювалося, що саме «режисерський участок» є найслабшим місцем у кіновиробництві. Сценарій, проходячи довгий шлях від редактора й реперткому до постановки, фактично цілковито залежав від сваволі режисера. Це нерідко призводило до спотворення задуму:

«Отже тому маємо: «Спартак» з революційного сценарію-сюжету зроблено міщанську драму; тов. Досвітній зняв своє ім'я з фільму «Провокатор», тов. Майський теж з «Тіней Бельведера» – зняв своє ім'я»<sup>2</sup>.

У зв'язку з цим у НКО наголошували на необхідності створення і виховання радянської режисури, посилення партійного та художнього керівництва на кінофабриках. Для контролю було запроваджено правило: жоден фільм ВУФКУ не міг вийти на екран без візи Реперткому. Втім, навіть ця вимога виконувалася далеко не завжди.

Попри численні недоліки, колегія НКО 13 серпня 1926 р. ухвалила рішення зберегти за ВУФКУ монополію на кіновиробництво. Водночас у документі

<sup>1</sup> Анощенко А. Режисер радянської кінематографії // Кіно. – 1926. – № 2-3. – С. 12.

<sup>2</sup> ЦДАГО. – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр. 2265. – Арк. 70зв.

констатовалося, що подальший розвиток українського кіномистецтва стримується браком національних режисерських кадрів. Особливу увагу рекомендувалося приділити залученню нових сил і підготовці українських кінорежисерів.

Ці висновки тісно перегукувалися з актуальною літературною дискусією, яка фактично поділила українське мистецьке середовище на два табори. У рекомендаціях НКО з цього приводу зазначалося:

«12. Відзначити, що розходження між ВУФКУ і певними українськими радянськими культурними кругами, що вилилось в літературній дискусії, до певної міри є наслідком не співзвучності кіно-режисури на Україні з цими радянськими колами. 13. Щодо тем і сюжетів фільм, Колегія визнає вірну лінію ВУФКУ на інсценізацію в першу чергу творів сучасних письменників і класиків. 15. Для сприяння літературно-художнім організаціям УСРР у їхній кіно-творчій роботі, Колегія НКО вважає необхідним допустити відповідних сценаристів-письменників до ознайомлення з кіновиробництвом»<sup>1</sup>.

Таким чином, уже в середині 1920-х років проблема браку професійних режисерів визнавалася однією з найсерйозніших загроз для розвитку українського кінематографа. Впливовий функціонер кіногалузі Соломон Орелович не даремно зазначав, що режисерський голод завдавав шкоди бюджету фільмів не менше, ніж слабкі сценарії.

У прагненні створити масштабні постановки режисери часто перевищували кошториси, тоді як технічні можливості кінофабрик явно відставали від їхніх задумів. Дефіцит професійних кадрів змушував керівництво миритися з такими витратними «творчими експериментами». У спогадах сучасників ця ситуація описувалася як справжнє «полювання на спеціалістів»:

«Полювання на кіно-фахівців стало найпоширенішим спортом наших кінематографістів. Звичайне явище, що одна фабрика одверто переманює до себе

---

<sup>1</sup> ЦДАГО України. – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр. 2265. – Арк. 72-72 зв.

фахівців з другої фабрики... Найбільш цікаве те, що режисерів приваблює не лише більша платня, але й можливість одержати велику постановку»<sup>1</sup>.

Розуміючи критичність ситуації, керівництво ВУФКУ шукало шляхи підготовки власних українських режисерських кадрів. Як зазначає Лариса Брюховецька, спроба залучити до кінематографа Леся Курбаса не увінчалася успіхом — він повернувся на театральну сцену. У виробництві ж продовжували домінувати російські фахівці. Дореволюційні «специ» Пьотр Чардинін (1874–1934) і Володимир Гардін (1877–1965) не могли кардинально змінити ситуацію, навіть попри інтерес Чардиніна до української тематики.

Прихід до кіно митців театру «Березіль» (Фавст Лопатинський, Марко Терещенко, Павло Долина, Олексій Перегуда) та деяких письменників означав спробу національного оновлення, але не вирішував проблему системно. Складною залишалася й ідеологічна лояльність режисерів: серед тих, на кого влада покладала особливі надії — комуністів і колишніх політпрацівників Червоної Армії (Георгій Стабовий, Георгій Тасін, Дмитро Бузько) — теж виникали суперечності. Зокрема, щодо Стабового існували підозри у його минулому як петлюрівського офіцера<sup>2</sup>.

Директор Одеської кінофабрики Павло Нечеса так описував ситуацію станом на 1926 рік:

«1923 року режисерів на Україні було 2 — Чардинін та Гардин. На 1926 р. їх 14, але з цих 14 можна покластися лише на 4–5 режисерів, а решта ще себе не виявила... За період з 1923 року через ВУФКУ пройшло 40 режисерів, а лишилося з них лише 4–5... А тому треба намітити правильні заходи щодо виховання нашої режисури. Кіно-технікум дасть нам різних фахівців, але не режисерів. А тому треба вишукати другий шлях, який лежав-би через саме виробництво»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Орелович С. Режим економії в кіно-промисловості // Кіно. — 1926. — № 6-7. — С. 1-3.

<sup>2</sup> Брюховецька Л. Вісім років української автономії. До 90-річчя ВУФКУ // Кіно Театр. — 2012. — № 2.

<sup>3</sup> Нечеса П. Шляхи і роздоріжжя // Кіно. — 1926. — 12. — С. 7.

Таким чином, головним завданням визнавали формування власної української школи режисури через безпосереднє залучення нових сил у процес виробництва.

Не менш гостро стояло питання акторського складу. Перехід до радянської парадигми вимагав нових образів та типажів, адже «зірки» дореволюційного екрану не відповідали новим ідеологічним вимогам. Кінокритик Гліб Затворницький відзначав:

«Той асортимент «зорь екран», що його лишила нам дореволюційна кінематографія, цілком нездатний працювати в радянському кіно-виробництві (хіба що тільки на ролях різних «буржуїв» та «аристократів»). Штампи – Полонський, [Осип] Руніч, [Віра] Холодная, та інші кіно-акторщики не можуть братися як взірць радянського кіно-натурщика»<sup>1</sup>.

Таким чином, на середину 1920-х років перед українським кінематографом одночасно постали три ключові виклики: кадровий голод серед режисерів, пошук нових акторських типажів і відповідність ідеологічним вимогам.

Ситуація з акторами у 1920-х роках нагадувала кризу сценарної справи. Бажання швидко здобути гроші й популярність приваблювало сотні охочих, чим активно користувалися спритні ділки. Вони відкривали «школи» та курси, випускаючи натовпи непідготовлених і часто малограмотних людей, готових годинами чекати під кінофабриками, аби потрапити хоча б на масові сцени.

Директор Одеської кінофабрики Павло Нечеса, підсумовуючи дискусії 1926 року, констатував:

«До цього часу ні українська, ні союзна кінематографія не має жодного актора. А через виробництво їх пройшло тисячі... Що ще більш ускладнює справу з актором, так це невірність методи, за якою треба вишукувати й виховувати актора. Останній період роботи довів, яким небезпечним є актор театру в кіно: він небезпечніший навіть от звичайного типажу... Така метода

---

<sup>1</sup> Затворницький Г. Типаж // Кіно. – 1926. – № 2-3. – С. 14.

виховання актора не тільки не придатна, але й шкідлива. Треба серйозно поставитись до справи виховання акторів!»<sup>1</sup>.

## **2.5. Суперечки українського та російського кінематографу 1920-1930-х рр.**

Щоб хоч частково подолати кризу, режисери почали формувати виробничі групи, що дало позитивні результати — з'явилися стрічки з ретельно підібраними типажами та вищим рівнем постановки<sup>2</sup>. Одним із таких прикладів став фільм «П.К.П» («Пілсудський купив Петлюру», 1925), створений на Одеській кінофабриці Георгієм Стабовим і Акселем Лундіним. Картина виконувала функцію агітаційного пригодницького бойовика, а її унікальною особливістю стала участь генерала армії УНР Юрія Тютюнника, який після арешту 1923 року погодився на співпрацю з радянською владою<sup>3</sup>. Він навіть долучився як консультант, намагаючись пом'якшити надмірно карикатурне зображення Симона Петлюри. Пізніше Тютюнник працював редактором у ВУФКУ до свого арешту 1929 року<sup>4</sup>.

Важливою подією стало створення у 1926 році фільму «Тарас Шевченко» (режисер Пьотр Чардинін). Українська кінознавиця Лариса Брюховецька назвала його першим «вітчизняним блокбастером», адже стрічка поєднала масштабність постановки з виразним антиколоніальним дискурсом.

Виробництво відзначалося особливою увагою до історичної достовірності: у роботі брали участь академіки Михайло Грушевський та Микола Новицький, а також професор Василь Кричевський, який відповідав за художнє оформлення. У спогадах він писав:

<sup>1</sup> Нечес П. Шляхи і роздоріжжя // Кіно. — 1926. — 12. — С. 8.

<sup>2</sup> Затворницький Г. — Вказ. праця.

<sup>3</sup> Робота фабрик // Кіно. 1926. № 2-3. С. 24; Версюк В. Драма Юрія Тютюнника в світлі нововиявлених документів // Юрій Тютюнник від «Двійки» до ГПУ. Документи і матеріали / Упоряд.: В. Ф. Верстюк, В. В. Скальський, Я. М. Файзулін. — К., 2011. — С. 16.

<sup>4</sup> Юрій Тютюнник від «Двійки» до ГПУ... — С. 507-509.

«Ніякої постизації побуту, але й ніякої фальші і безграмотного нехтування подробицями. От завдання, яке я собі поставив... Для цього я почав студіювати не романтично-побутову літературу українську й не кустарні склади з мереживом і густою різьбою, – а історичні документи і побутові дані по архівах, бібліотеках, художньо-етнографічних музеях»<sup>1</sup>.

Попри окремі успіхи, питання про те, яким шляхом має розвиватися український кінематограф, залишалося відкритим. Партійне керівництво робило ставку на екранізацію класики, вбачаючи в ній поєднання українізаційної політики та ідеологічної надійності<sup>2</sup>. Це також мало розв'язати кризу сценаріїв, адже згідно з директивами, 60% фільмів повинні були ґрунтуватися на українському матеріалі.

Однак значна частина кіномитців сприймала цю стратегію скептично. Специфіка німого кіно не дозволяла передати складність художніх творів, тому екранізації фактично зводилися до побутового тла, тоді як сюжети зазнавали істотних змін. На це звертав увагу й Микола Бажан на сторінках журналу «Кіно».

Спроба заступника наркома освіти Приходька зорієнтувати кіновиробництво на масову екранізацію творів українських класиків, що, на його переконання, мало сприяти українізації та піднесенню культурного рівня населення, викликала значний спротив кінематографічної спільноти. Бажан вважав, що інтерес до літературної класики пояснювався радше престижністю цього завдання – перенесенням творів визнаних авторів на екран – і водночас частково допомагав подолати постійну кризу сценаріїв. Проте на практиці від класичних сюжетів у кінострічках залишався лише історично-побутовий антураж, тоді як сама фабула зазнавала суттєвої трансформації.

«Найбільшого спотворення, – писав він, – зазнає розв'язка. Так, у стрічках «Микола Джеря», «Навздогін за долею» чи особливо у «Василині» фінали радикально відрізняються від літературних оригіналів. Вирішальну роль тут відіграли ідеологічні міркування. Наприклад, у «Миколі Джері» ідилічний фінал

---

<sup>1</sup> Про роботу над фільмом «Тарас Шевченко» // Кіно театр. – 2013 – № 5

<sup>2</sup> Приходько А. Українські класики на екрані // Кіно. – 1928. – № 1. – С. 3

Нечуя-Левицького – життя героя на пасіці, його примирення зі світом – виглядав неприйнятним для кінематографа, адже зводив нанівець у свідомості глядача весь драматизм бунтарської боротьби персонажа».

На думку Бажана, проблема полягала не лише у специфіці класичної літератури, яка, на відміну від західноєвропейської, не мала «високої культури фабули», але й у низькій якості сценаріїв, написаних за її мотивами. Обмежені технічні можливості німого кіно, яке переважно зводилося до візуалізації подій, не дозволяли повноцінно відтворити психологічні мотиви персонажів. Тому екранізацію класики вважали невдалою стратегією: кіно не тільки спотворювало першоджерело, але й формувало хибне уявлення про світогляд письменників.

У дискусії з'явилися два концептуальні підходи: «кіно для класиків» (як засіб популяризації письменників) та «класика для кіно» (використання літературних творів як сценарної основи). Представник літературного угруповання МАРС Дмитро Фальківський підкреслював, що безвідповідальні адаптації шкодять насамперед самим авторам: глядачі інших республік чи закордонні критики приписували недоліки фільмів не режисерам, а класикам, чие ім'я стояло в заголовку. «Їх потрібно екранізувати, – наголошував він, – але не можна вульгаризувати».

Авангардисти ж цілком відкидали таку практику, вважаючи, що кіно повинне створювати власні класичні твори, а не «плентатися за колісницею літератури». Найрадикальнішим виявом цієї тенденції був напрям «кіно-око», що спирався на конструктивістські ідеї ЛЕФу та заперечував постановочні сцени й акторську гру, віддаючи перевагу «фіксації реальних життєвих явищ». Його кредо звучало як: «від недолугого громадянина – через поезію машин – до досконалої електричної людини».

Український кінематограф 1920-х років не обмежувався лише національно-українськими сюжетами. УСРР розглядалася як багатонаціональна республіка, а політика коренізації поширювалася не тільки на титульну націю, а й на меншини. Це відповідало і традиціям УНР, яка також реалізовувала концепт

української політичної нації. Антиколоніальний дискурс та культурна емансипація охоплювали всі етнічні групи.

Яскравим прикладом став фільм Георгія Тасіна «Алім» (1926), присвячений історії кримськотатарського народу. Стрічка, знята на Ялтинській кінофабриці, отримала позитивні відгуки критиків, які підкреслювали, що Тасін уникнув орієнталістських кліше. «У «Алімі» була велика небезпека – звести тему до екзотики, як це часто траплялося, – зазначалося у відгуках. – Та правдивість, щирість і народність фільму зробили його першою національною картиною Криму».

Попри те, що «нацменівський» сектор у ВУФКУ залишався відносно невеликим, поступово він розширювався. Особливе місце тут займала єврейська тематика. Це було закономірно, адже саме в УСРР мешкала найбільша єврейська громада. У кінематографічному середовищі цій темі приділяли значну увагу: журнал «Кіно» навіть присвятив єврейському кіно окремий номер, де підкреслювалося, що національний фільм покликаний не лише задовольняти культурні потреби певної меншини, а й знайомити всі народи республіки з її історією та традиціями.

Для широких мас, а особливо для сільського населення, яке протягом століть виховувалося в атмосфері зневаги й ворожості до національних меншин, художнє відтворення на екрані тяжких умов їхнього життя в колишній царській Росії мало важливе просвітницьке значення. Таке кіно допомагало усвідомити причини соціальної несправедливості й розкрити витоки антисемітизму<sup>1</sup>.

У цей період було створено низку єврейських стрічок, серед яких варто відзначити: «Мандрівні зорі» (режисер Григорій Гричер-Черковер, сценарій Ісака Бабеля), «Єврейське щастя» (режисер Олександр Грановський, оператор Едуард Тіссе), «Земля кличе» (режисер Володимир Балюзек, сценарій Мойсея Заці).

Проте й тут виникла проблема адекватного відображення класичних літературних творів на екрані. Так, український радянський письменник

<sup>1</sup> Макотинський М. Трилогія // Кіно. – 1928. – № 3. – С. 8-9.

єврейського походження Ісаак Фефер критикував екранізації оповідань Шолом-Алейхема («Крізь сльози», «Зачарований кравець», «Мотел – син кантора Пейсі»). Він зазначав, що у фільмах збережено лише побутове тло та атмосферу безвиході, тоді як було втрачено головне — характерний для письменника ліричний гумор та іронію. На його думку, сценаристи, зберігши сюжетну схему, втратили авторську інтонацію, яка й була «родзинкою» Шолом-Алейхема. Незважаючи на ці недоліки, загальний поступ у висвітленні національних тем сприймався позитивно<sup>1</sup>.

Важливою складовою культурних процесів 1920-х була також гендерна емансипація. На тлі політики культурного визволення дедалі актуальнішим ставало питання образу жінки в кіно. Стереотипні та патріархальні зображення не задовольняли нову жіночу аудиторію. У журналі «Кіно» одна з авторок звернула увагу на те, що в таких фільмах, як «Тарас Трясило» чи «Микола Джеря», жінки постають безініціативними, приреченими та безпорадними, а іноді й узагалі відсутні, як у стрічці «Тарас Шевченко». Вона закликала показувати жінку-героїню — активну, здатну до боротьби, самопожертви та відстоювання власної незалежності, зображати селянок у комунах, робітниць чи матерів, які змушені долати життєві труднощі самотійно<sup>2</sup>.

Мистецькі пошуки в кінематографі тісно перепліталися з економічними інтересами. Наприкінці 1926 року стався гучний конфлікт між ВУФКУ та російським «Совкіно», який отримав назву «митна війна». Суть суперечки полягала у формах кінопрокату: «Совкіно» наполягало на взаємному прокаті з відрахуванням відсотків із касових зборів, тоді як ВУФКУ відстоювало принцип купівлі-продажу, коли після сплати визначеної суми фільм повністю переходив у власність організації<sup>3</sup>.

Особливості тодішнього прокатного процесу (так званий «пакетний показ» кількох картин за один сеанс) унеможливлювали точний підрахунок прибутку з

<sup>1</sup> Фефер І. Крізь сльози // Кіно. – 1928. – № 3. – С. 3.

<sup>2</sup> Трак О. Жінка на екрані // Кіно. – 1928. – № 3. – С. 12

<sup>3</sup> Політика Наркомосвіти в царині мистецтва (Промова на з'їзді робітників мистецтва 2 квітня 1927 р.) // Скрипник М. Статті й промови. – Т. V. – Харків: ДВУ, 1930. – С. 102-103.

окремих фільмів. Це створювало передумови для постійних конфліктів інтересів. ВУФКУ відмовилося від такої схеми, вбачаючи за нею загрозу постійних суперечок.

Та за економічними аргументами приховувався і глибинніший аспект — прагнення Кремля централізувати кіновиробництво, підпорядкувавши республіканські кіноорганізації єдиній союзній структурі. Українське ВУФКУ стало головним опонентом цих планів, адже його інтереси не збігалися з політикою Москви<sup>1</sup>.

Україна в цей час посідала провідні позиції у радянському кінематографі. Лише у 1925–1926 роках усі радянські кіноорганізації разом випустили 67 фільмів, тоді як Україна дала 22 повнометражні стрічки (без урахування хронік і науково-виробничого кіно). Фінансові надходження ВУФКУ були настільки вагомими, що дозволили розпочати будівництво нової кінофабрики за власні кошти. У той же час у Росії три з семи фабрик узагалі зупинили виробництво.

Наявність у РСФРР кількох кінематографічних структур (Держкіно, Севзапкіно, Межрабпом-Русь, Пролеткіно) спричиняла нечесну конкуренцію між ними. Заснування у 1924 році організації «Совкіно», що мала контролювати монополію на прокат по всьому СРСР, лише загострило ситуацію. Запропонована нею система квот виявилася не вигідною для республіканських об'єднань. Саме тому позиція ВУФКУ, яке відмовилося купувати російські стрічки, пояснювалася нерівними умовами гри на кіноринку<sup>2</sup>.

Ця господарсько-економічна суперечність отримала також ідеологічне забарвлення. Микола Бажан, аналізуючи стан українсько-російських відносин у сфері кіно у статті до річниці журналу «Кіно», наголошував на перевагах української кінематографії, яка вже тоді випереджала інші республіки, включно з РСФРР:

«Кінематографія РСФРР нині продукує значно менше й слабшої якості, ніж кінематографія України. Якщо не брати до уваги окремі роботи

<sup>1</sup> Політика Наркомосвіти в царині мистецтва (Промова на з'їзді робітників мистецтва 2 квітня 1927 р.) // Скрипник М. Статті й промови. – Т. V. – Харків: ДВУ, 1930. – С. 108.

<sup>2</sup> Кертес. Кіно-виробництво РСФРР та ВУФКУ // Кіно. – 1926. – № 10. – С. 1-3.

індивідуальних митців (згадаємо Ейзенштейна, Кулешова, Вертова!), то середньостатистична стрічка РСФРР (усі ці «Сигнали», «Байкальські хатки» чи «Спирькі Шпандирі») поступається звичайному українському фільму. Не зумівши правильно організувати справу – ні фінансово, ні структурно, – кіновиробництво РСФРР не розвивається, а навпаки, занепадає, скорочуючи випуск і закриваючи фабрики. Україна ж за рік створила близько 36 художніх картин, і наступного року програма буде ще ширшою. Україна сама здатна задовольнити 40% кінопотреб Союзу. Але є перешкода: всі пам'ятають, який шум здійнявся в пресі, коли «Панцирник Потьомкін» довго не доходив до України. А тепер треба здійснити галас з іншого приводу: коли ж Росія зможе побачити нові українські стрічки? Тим часом у РСФРР продовжують крутити лише різні «Багна розпусти» чи «Пил вулиць», тоді як Совкіно так і не показало російським глядачам «Боротьбу велетнів», «Аліма», «Гамбург» чи будь-яку іншу нову роботу ВУФКУ. В Україні ж усі найкращі фільми Союзу демонструвалися й далі демонструються. Чи довго триватиме така ситуація?» (підкр. – Я. П.)<sup>1</sup>.

Прямі закиди на адресу російської кінематографії щодо неспроможності змагатися з українською, а також звинувачення у блокуванні українських картин на російському ринку, при фактичній відсутності російських заборон в Україні, не могли не насторожити партійне керівництво. Дискусії, які почалися у літературному середовищі, дедалі більше торкалися питання духовних засад української культури та її ідентичності. Проекція цієї теми на кінематограф була небезпечною. Адже фінансово-організаційна самостійність ВУФКУ, його культурно-просвітницька потуга та слабкий контроль з боку державних структур (що підтверджувався у звіті НКО для ЦК КП(б)У) могли поставити під загрозу монопольний контроль партії над кіно.

У наступній статті в журналі Бажан знову підняв питання орієнтації українського кіно на Європу. Цьому сприяли дві причини: технічна залежність від імпортової плівки та обладнання, а також фактична закритість внутрішнього радянського ринку для українських картин. Європейський вектор виглядав не як

---

<sup>1</sup> Бажан М. Рік української революційної кінематографії // Кіно. – 1926. – 12. – С. 3.

винятковість, а як єдина реальна можливість. При цьому автор не стільки виправдовував таку орієнтацію, скільки наголошував на праві українського кінематографа претендувати на світову арену:

«Українська кінематографія – найсильніша серед союзних республік. ... Побудувавши роботу на міцних економічних та організаційних засадах, українське кіно виросло настільки, що має повне право вийти на широкі світові шляхи» (підкр. – Я. П.)<sup>1</sup>.

Зрештою, суперечка була врегульована, хоча вищі партійні інстанції не могли залишитися байдужими до цієї ситуації. Тим часом українська кінематографія продовжувала пошуки власної творчої мови. Вже у 1927 році дедалі частіше у професійній пресі згадували ім'я Олександра Довженка (1894–1956). Хоча його перші кінопроби були невдалими, директор Одеської кінофабрики Павло Нечеса розгледів талант митця й підтримав молодого режисера.

*«Дві невеличкі комедії «Вася-реформатор» та «Ягідки кохання» – ось доки що й увесь творчий кіно-доробок молодого (а для кіно ще молодшого) режисера Одеської фабрики ВУФКУ Олександра Довженка. О. Довженко працює в кіно створюючи нові цінності й збагачуючи нашу культуру. Міцно зв'язаний з усіма галузями українського революційного мистецтва, маляр і літератор (член Вільної Академії Пролетарського Літератури), О. Довженко є з того авангарду, що створить культурну українську кінематографію. Кінематографію народжену Жовтнем. Революційну кінематографію. Кінематографію, що в ній буяє і буятиме кров молодости та завзяття.»<sup>2</sup>*

У 1927 році Олександр Довженко отримав свою першу значну роботу — шпигунський фільм «Сумка диккур'єра». У спогадах сучасників він постає як людина відверта й емоційна. Сам Довженко зізнавався: *«Найкраще володію олівцем і пензлем, адже я за освітою художник. У кіно ж працюю зовсім недовго: апарат мені ще незнайомий, з акторами досвіду не маю.*

<sup>1</sup> Бажан М. Факти і висновки // Кіно. – 1927. – № 1. – С. 1.

<sup>2</sup> Фільмар // Кіно. – 1927. – № 2. – С. 6

*Єдине, що мене тримає, — це шалена відданість справі, яка межує з самозабуттям».*

Митець гостро відчував кризу ідентичності українського радянського кіно та прагнув визначити власні творчі орієнтири. Він прямо ставив питання: *«Чи повинні ми обмежуватися лише старовиною, етнографією чи запозиченнями з творів Коцюбинського, Нечуя-Левицького чи Стороженка? Я, як художник і як кінорежисер, відмовляюся від історичних постановок».*

У 1928 році на екрани вийшла *«Звенигора»* — стрічка, яка згодом стала світовою класикою та отримала високу оцінку критики, але водночас не здобула широкого глядацького визнання. Багато хто з пересічних глядачів не був готовий сприйняти новаторський стиль. У журналі *«Кіно»* один із дописувачів із Мелітопольщини писав: *«Стрічка справляє враження чогось виняткового й незвичайного, проте її мова важка й незрозуміла, мов футуристичний вірш. Кіномитці вбачають у цьому красу, але ми, прості глядачі, її не відчули. Висновок простий: якщо фільм не здобув симпатій публіки — він невдалий. Довженко не впорався зі своїм завданням, адже неможливо на двох тисячах метрів плівки показати боротьбу українського народу крізь кілька епох».*

Попри вирішення економічних питань, культурне протистояння між Україною та Росією тривало. Українські митці вимагали поваги й заперечували колоніальні стереотипи. Справжнім скандалом стало видання лібрето до *«Звенигори»* російським видавництвом *«Кіно-теа-печать»*. Текст вийшов двома мовами — російською та українською, адже, згідно з політикою коренізації, культурні потреби українців у РСФРР теж мали задовольнятися. Проте підхід видавців обурило українських кіномитців: у тексті було безліч мовних і стилістичних помилок, а саму стрічку подали як «екзотику». У рецензії зазначалося: *«Оформлення лібрето примітивне, текст рясніє помилками, а трактування фільму як «екзотичного видовища» — образливе. Видавництво халтурно поставилося до української мови та культури».*

Таким чином, дискусії довкола взаємин між ВУФКУ та російськими кіноорганізаціями набули антиколоніального характеру. Українське

кіномистецтво вперше голосно заявило про право самостійно формувати власний образ, відкидаючи орієнталістські кліше. Політика українізації відкрила шлях для осмислення національної ідентичності, яка тяжіла не до Москви, а до Європи.

Проте вже на початку 1928 року відбувся I Всесоюзний партз'їзд з питань кіно, що став сигналом до згортання творчих експериментів. Сталін зробив ставку на централізацію й уніфікацію, а дискусії в мистецькому середовищі відтепер зводилися лише до виконання визначених зверху тематичних планів.

### **Висновки до Розділу 2**

Резюмуючи, можна констатувати, що розвиток українського кіно протягом 1920–1930-х рр. був суперечливим, як і вся епоха тогодення. З одного боку, саме зусиллями нової влади були сформовані матеріальні, фінансові, кадрові та інші можливості та база для розквіту кінематографу (інша справа, однією з головних цілей такого прогресу було створення умов для витонченого ідеологічного обробітку масової свідомості засобами кінематографії), що надало підстави у подальшому вважати цей період добою розквіту цієї галузі.

Отже, у 1938 році завершився процес повної централізації управління радянським кінематографом, що було невід'ємною складовою формування в країні моделі тоталітаризму, який, за оцінкою сучасних фахівців (наприклад, Ганна Скрипник), охопив і українське кіно, фундаментально визначивши (у властивих тоталітаризму стратегіях) не тільки усю естетичну та ідеологічну фактуру цієї галузі мистецтва, а й загальний та спеціальний його характер<sup>1</sup>.

Поряд із тим, із часом, за мірою зміцнення тоталітаризму в радянському суспільстві, все більше жорсткою стає державна та партійна політика стосовно митців та всієї галузі кіномистецтва, що не могло не відбитися на тематиці кіно продукту та на атмосфері творчої свободи (точніше, атмосфері її обмеження), що було помітним навіть на прикладі творчої діяльності таких видатних митців, як О. Довженко чи О. Каплер та І. Кавалерідзе.

---

<sup>1</sup> Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 С.

## **РОЗДІЛ 3. СКУЛЬПТУРА ТА МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС 1920-1930-Х РР.**

### **3.1. Монументальний живопис та скульптура як важелі пропаганди**

Після завершення громадянської війни та утвердження влади більшовиків, зі створенням Радянського Союзу відбулися суттєві зміни в умовах культурного розвитку як усього СРСР, так і України зокрема. Культурне життя України 1920-х років стало одним із найяскравіших феноменів національної історії. Незважаючи на руйнівні наслідки війни, економічну кризу та втрату значної частини інтелектуальної еліти (через загибель або еміграцію), українське суспільство пережило справжній духовно-творчий підйом, який історик О. Субтельний влучно охарактеризував як «багатогранний спалах творчої енергії».

Культурна політика радянської влади отримала офіційне визначення як «культурна революція». Її основними завданнями стали: ліквідація неписьменності, формування розгалуженої системи народної освіти, виховання нової інтелігенції, перетворення літератури, мистецтва й гуманітарних наук на дієві інструменти ідеологічного впливу на маси, а також залучення наукових досягнень на службу соціалістичному будівництву.

Проте тоталітарна держава, що поступово зміцнювала свої позиції, насправді не була зацікавлена у всебічному підвищенні культурного рівня населення. Система потребувала не свідомих і критично мислячих громадян, а виконавців політичної волі. Водночас реалізація сталінської програми «великого стрибка» вимагала певного освітнього й культурного рівня від її учасників. Саме цим пояснюється суперечливість культурних трансформацій 1920–1930-х років. З одного боку, вони позначилися новаторськими пошуками, ламанням усталених стереотипів, активним залученням широких народних мас до творення культури. З іншого — дедалі швидше утверджувалися уніфікація, централізація, всеосяжна ідеологізація та поступове зниження загального культурного рівня.

У сфері скульптури найбільш виразно пропагандистську функцію виконували ідеалізовані зображення політичних діячів та релігійних постатей. Традиція персоніфікації влади у вигляді монументальних образів простежується від давніх часів: у різних культурах поширеними були статуї Будди, монарших осіб, богів чи святих. У тоталітарних режимах ХХ ст. ця традиція набула особливої ваги, адже постать вождя ставала своєрідним земним уособленням сакралізованої влади держави. Монументальні зображення В. Леніна та Й. Сталіна підкреслювали «надлюдський» характер образу керівника, який виступав як символ перемог у революційній боротьбі, громадянській та Другій світовій війні, у масштабних державних проєктах — освоєнні цілини, Арктики, космосу. Саме В. Ленін був ініціатором концепції «монументальної пропаганди», що передбачала заміну традиційних монархічних сюжетів новою історією — історією класової боротьби.

Живопис як інструмент ідеологічного впливу має значно давнішу історію. Уже в Давньому Єгипті існували настінні розписи, які прославляли панівні династії та їхніх богів. Візантійське мистецтво представлено іконами та монументальними мозаїками Константинополя, що возвеличували імператорську владу. В епоху Відродження ця традиція трансформувалася у портретний жанр: художники, такі як Лоренцо Гіберті, Паоло Учелло, Сандро Боттічеллі, Рафаель Санті, виконували замовлення правителів, створюючи їхні репрезентативні образи. У Німеччині Альбрехт Дюрер виготовляв гравюри із символікою двору імператора Максиміліана I, а діяльність Пітера Пауля Рубенса поєднувала мистецтво з дипломатією, сприяючи утвердженню престижу європейських монархій.

У радянській візуальній культурі традиція офіційного портрета отримала нове втілення: численні зображення вождів, що прикрашали установи, тиражувалися на картинах, килимах, предметах побуту — від ваз і сервізів до прапорів і навіть подушок. Особливо ретельно створювалися образи Сталіна, Ворошилова та Червоної армії на гобеленах, призначених для оздоблення державних інтер'єрів. При цьому якість і витонченість виконання таких робіт

значно перевищувала рівень виробів, що не мали пропагандистського призначення. Водночас митців, чия творчість виходила за межі офіційної ідеології, звинувачували у «традиціоналізмі», «салонності», «абстрактному гуманізмі» та «несучасності», що відображало репресивний характер культурної політики радянської доби.

Головним завданням радянського мистецтва визнавалося формування так званої « нової радянської людини ». Протягом усього існування СРСР література, засоби масової інформації, монументальне мистецтво, живопис, масові свята, демонстрації та фестивалі використовувалися як інструменти закріплення та нав'язування офіційних догм. Серед них домінувала ідея, що трудящі всіх національностей щиро люблять свою батьківщину завдяки її соціалістичному устрою — «справедливій» Конституції, принципам соціалістичного гуманізму, колгоспному ладові, «заможному» життю та іншим досягненням соціалістичної системи.

Офіційна пропаганда створювала ідеалізований образ радянської реальності: оптимістичні звіти про «рекордні врожаї» та «небачені темпи індустріалізації», численні газетні публікації та фотографії з «горами» побутових товарів, плакати, що рекламували делікатеси та предмети розкоші, — усе це формувало уявлення про суспільство достатку. Водночас мистецтво маніпуляції полягало у вибудові парадоксальної свідомості: радянська людина могла гостро реагувати на прояви несправедливості у світі, але не помічати її у власній державі.

Протягом радянського періоду, так само як і в живописі, скульптура була зобов'язана нести тягар офіційної ідеології. Завдяки своїм масивним формам і міцним матеріалам, скульптура відповідала бажанню увічнити славу та досягнення радянської держави краще, ніж живопис. Жанр пам'ятників та монументів був дуже популярним як після революції, так і після Другої світової війни. Гігантоманія доби сталінізму спонукала мислити про скульптуру, перш за все, як про складову відкритих просторів, наприклад, міські площі. Це призвело

до відносно невеликої кількості камерних творів і великого числа міських скульптур, які часто не володіли високою художньою цінністю<sup>1</sup>.

До початку 1940-х рр. майже всі сфери культурного та суспільного життя були пройняті духом офіційно декларованого інтернаціоналізму. Виховання нового покоління в цьому ключі розглядалося як одне з пріоритетних завдань соціалістичної пропаганди. Створювався стійкий ідеологічний образ Радянського Союзу як держави «найдосконалішої демократії», у якій нібито роль народу у визначенні політичного курсу була вагомішою, ніж будь-де у світі<sup>2</sup>.

У період революційних подій 1917–1922 рр. агітаційно-пропагандистське мистецтво набуло масових форм вираження. Найпоширенішими його засобами стали монументальна скульптура і живопис, плакатне мистецтво, сатирична графіка, художнє оформлення міських просторів і вулиць під час свят, а також культурне наповнення робітничих і сільських клубів, діяльність агітаційних поїздів та пароплавів. Саме в цей час розпочалася практична реалізація так званого плану монументальної пропаганди В. Леніна.

Початком цього процесу стало ухвалення 12 квітня 1918 р. декрету Ради Народних Комісарів «Про зняття пам'ятників, споруджених на честь царів та їхніх слуг, і розроблення проектів пам'ятників Російської Соціалістичної Революції» (так званого декрету «Про пам'ятники республіки»). Документ передбачав демонтаж монументів, які визнавалися такими, що «не мають історичної та художньої цінності», а також започаткування створення нового, революційного монументального мистецтва. Останнє мало виконувати насамперед ідеологічну функцію — сприяти агітаційній роботі, вихованню мас та «перевихованню» творчої інтелігенції в дусі революційних ідеалів. Згідно з планом, передбачалося встановлення 69 пам'ятників особам, яких радянська влада інтерпретувала як «провісників нового світу»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Петрук Р. Альбом. Київ: Родовід, 2007. 288 с

<sup>2</sup> Lasswell H. The Strategy of Soviet Propaganda // Proceedings of the Academy of Political Science. С. 70

<sup>3</sup> Бродский Б. В контексте единомыслия // Декоративное искусство СССР. - 1990. № 2 (387). - С. 38-40; № 3 (388). - С. 16

Установлення таких монументів трактувалося не лише як культурна подія, але й як важливий політичний акт. Відкриття супроводжувалося урочистими мітингами та святковими заходами, що посилювало пропагандистський ефект. На території України процес монументальної пропаганди активізувався з травня 1919 р., коли радянська влада остаточно зміцнила свої позиції<sup>1</sup>. У воєнних умовах зводилися переважно тимчасові гіпсові бюсти В. Леніна, які згодом замінювалися на монументи з більш довговічних матеріалів. До святкування річниць Жовтневої революції та інших подій встановлювалися численні обеліски, триумфальні арки, пам'ятні колони з революційними розписами, а також поширювалися гасла й «революційні написи» на будівлях, парканах і спеціально споруджених стендах.

Важливу роль у цьому процесі відігравали монументальні настінні розписи. Одним із найбільш відомих зразків стали розписи Луцьких казарм у Києві (1919 р.), виконані під керівництвом М. Бойчука. Незважаючи на те, що у 1922 р. під час ремонту їх було знищено, збережені фотографії засвідчують звернення митців до нових «революційно-піднесених тем» і образів свободи та братерства. Для вираження революційної символіки використовувалися елементи плакатно-лубочного мистецтва, традиції фрескового живопису, іконопису та народного стилю. У композиціях наявні також символічні алюзії з релігійною семантикою — наприклад, образ червоноармійця у будьонівці, що нагадує святого Юрія Змієборця, який уражає списом «гідру контрреволюції»<sup>2</sup>.

Сучасники сприймали такі твори як прояв національної своєрідності й новаторства. Водночас згодом школа Бойчука зазнала критики: її представників звинувачували у «формалістичних експериментах» і «лубочно-іконописній стилізації»<sup>3</sup>. Незважаючи на це, розписи Луцьких казарм залишаються одним із

<sup>1</sup> . Стригалёв А. Монументальная пропаганда // Большая Советская Энциклопедия. Т.16. - Москва: Советская Энциклопедия, 1974. С. 551

<sup>2</sup> Історія українського мистецтва: в шести томах. Т. 5. Радянське мистецтво 54 1917-1941 рр. - К.: Українська радянська енциклопедія, 1967. С 44

<sup>3</sup> Афанасьев В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. - К.: Мистецтво, 1967. – С. 172

перших яскравих прикладів впровадження монументальної пропаганди на українських землях.

У художніх творах періоду революції та громадянської війни формуються типові протосоціалістичні образи — червоноармійця, робітника та селянина. Значну роль у цьому процесі відіграло плакатне мистецтво, яке апелювало до мас через гасла на кшталт: «Трудящиеся, к оружию! Вы нужны Красной Армии!», «Товарищи рабочие, спешите на революционный фронт!», «Вступайте до Червоної кінноти!». Подібні зразки характеризуються героїко-піднесеним пафосом, типовим для даної доби. У низці творів спостерігається звернення до духовної та релігійної спадщини народу, що проявляється, зокрема, у символічному уподібненні червоноармійця образів святого Юрія Змієборця, мотив, який простежується і в монументальних розписах. Це дозволяє пов'язати зазначені художні стратегії з релігійними аспектами радянської пропаганди, що розглядаються окремо нижче.

Більшість авторів подібних плакатів залишилися невідомими, однак ідейна насиченість їхніх творів дає підстави припускати, що вони щиро поділяли більшовицькі переконання та підтримували нову владу. Попри амбівалентність суспільних настроїв, значна частина населення залишалася ворожою до «білого» руху, який асоціювався з реставрацією старого порядку<sup>1</sup>. Показовим прикладом є плакат О. Маренкова «В огні світової соціальної революції пролетаріат порве пута неволі...», у якому зображений робітник, що тримає в руках «вогонь революції». Поряд із типовими атрибутами пролетаря (темний фартух) автор вводить елементи української традиційної іконографії — шаровари, шаблю, козацькі вуса. Це дозволяє інтерпретувати образ як своєрідне ототожнення «червоного революціонера» зі славетним козаком, що водночас надає твору відтінку романтизації та ідеалізації революційної боротьби.

У 1920-х рр. техніка монументального настінного розпису (зокрема фрески) зберігала популярність як ефективний засіб пропаганди. Серед її зразків варто відзначити розписи у приміщеннях київських комсомольських клубів,

---

<sup>1</sup> Попович М. Нарис історії культури України. - К.: АртЕк, 2001. -С. 554

одеської художньої школи, Державного соціального музею в Харкові. Активною залишалася й діяльність митців, об'єднаних навколо майстерні М. Бойчука, які брали участь у реалізації проектів монументальної пропаганди: створювали плакати, оформлювали агітпоїзди та пароплави, прикрашали громадські установи до революційних свят.

Втім, естетичні орієнтації АРМУ, що мали нахил до традиціоналізму, суперечили офіційній культурній політиці та провокували конфлікти з іншими угрупованнями — АХЧУ, ОСМУ. Представників бойчукізму неодноразово піддавали ідеологічній критиці, тавруючи як «попівських прислужників», «формалістів», «недобитків українського буржуазного націоналізму». Їм закидали використання формальних засобів стародавніх мозаїк і фресок у зображенні сучасників — робітників і селян, тобто «простих радянських людей». Учні М. Бойчука свідомо орієнтувалися на візантійський та давньоукраїнський живопис, вбачаючи у ньому протиположність «занепадницьким» тенденціям модернізму та аргументуючи свою позицію тим, що візуальна мова іконопису є звичною та зрозумілою широкому глядачеві. Проте офіційна влада подібну мистецьку концепцію не підтримувала, розцінюючи її як ворожу панівній ідеології.

Ідеї школи М. Бойчука знайшли певне відлуння у творчості Л. Крамаренка та його учнів, зокрема у монументальних розписах клубу та їдальні дитячого містечка імені Леніна (1924) та конференц-залу Академії наук України (1930, Київ). Хоча в станковому живописі Крамаренко дотримувався реалістичної манери, у стінописах він свідомо звертався до іконописної стилістики — видовжених пропорцій постатей, стриманої колористики, контурних ліній і мінімально опрацьованого тла. Проте офіційна реакція була передбачуваною: подібні формалістичні експерименти розцінювалися як неприйнятні для соціалістичного мистецтва.

Пошук методологічного підґрунтя радянського мистецтва завершився формулюванням соціалістичного реалізму. Як зазначав Й. Сталін, «якщо художник правдиво зображує наше життя, він неминуче покаже те, що веде до

соціалізму. Це і буде соціалістичне мистецтво, соціалістичний реалізм»<sup>1</sup>. Під час визначення концепту нової течії обговорювалися варіанти її назви: «монументальний», «героїчний», «динамічний», «пролетарський», навіть «романтичний реалізм». Однак, попри різні номінації, сутність соцреалізму була окреслена чітко: відображати дійсність не такою, якою вона є, а якою вона повинна бути в революційному поступі. Перед мистецтвом ставилося завдання творення міфу про «щасливу радянську дійсність». Таким чином, соцреалізм уподібнював реальність ідеалу, надаючи бажаному вигляду статусу дійсного<sup>2</sup>.

Як слушно зауважував ще Платон, тиранія неможлива без фальсифікації слова. У ХХ ст. до цього додалася й візуальна фальсифікація. Соцреалістичні твори часто демонструють підміну дійсності, втрату внутрішньої логіки та залежність художнього канону від рішень вождя. Догодити йому було складно навіть за умови максимальної лояльності та дотримання партійних настанов. Крім того, нова культурна політика сприяла нівелюванню національної своєрідності, адже «українські художники йдуть пліч-о-пліч зі своїми братами-художниками інших радянських республік і насамперед із російськими, які вже тоді досягли значних успіхів у соціалістичному реалізмі»<sup>3</sup>. Ця теза вказує на тенденцію до поступової асиміляції українського мистецького простору.

Естетичним центром соцреалізму стали офіційні портрети вождів — Леніна та Сталіна. Усе інше — побутові сцени, пейзажі, натюрморти — розташовувалося на периферії жанрової ієрархії. Водночас навіть традиційні мотиви набували політичної функції, адже зображали «нове життя» крізь призму соціалістичних уявлень. Характерними прикладами є картини з промовистими назвами: «Вони бачили Сталіна» Д. Мочальського, «Радянський транспорт налагоджується» та «Плоди колгоспного достатку» Б. Яковлева, де повсякденність постає в ідеологічно трансформованому вигляді.

<sup>1</sup> Собуцький М. Про перемогу соціалізму над реалізмом // Кіно-Театр. - 2004. № 2 (52). – С. 48

<sup>2</sup> Синявский А. (Абрам Терц) Что такое социалистический реализм (фрагменты из работы) // Избавление от миражей: соцреализм сегодня. - Москва: Советский писатель, 1990. С. 71

<sup>3</sup> Попова Л., Павлов В. Українське радянське мистецтво 20-30-х років. - К.: Мистецтво, 1966. –С. 11

Важливою ознакою еволюції пропагандистського мистецтва є перехід від тимчасових агітаційних гасел до «вічних» формул, інтегрованих у структуру архітектурних пам'ятників. Художнє оздоблення суспільних споруд 1930-х рр. нерідко включало монументальні розписи та декоративну скульптуру соціалістичного змісту: фрески Червонозаводського театру в Харкові (1935), скульптурні композиції Робітничого театру в Дніпропетровську тощо. Якщо у 1920-х рр. домінував плакатний тип виразності, то з 1930-х років провідною рисою стає монументальність, що охоплює всі сфери тоталітарної культури.

Зразком цього напрямку виступають розписи павільйонів Всесоюзної сільськогосподарської виставки в Москві (1939), створені за участі українських митців Д. Шавикіна, М. Дерегуса, О. Любимського, М. Рибальченка. Їхня іконографія апелювала до архаїчного культу плодючості й врожайності, що набував особливого значення на тлі кризових явищ у сільському господарстві. У живописі цього періоду танець, позбавлений безмежної космічності 1920-х років, трансформується у впорядкований і контрольований рух — символ регламентованого щастя радянського громадянина. Провідним художнім міфологемам відповідала і тематика — численні зображення колгоспних свят, що підкреслювали оптимізм і «лакування» дійсності, звеличення вождя та «найщасливішого життя» радянського народу.

Пропагандистська стратегія сталінської культури була спрямована на формування уніфікованої свідомості громадян шляхом цілеспрямованого впливу на підсвідомі механізми сприйняття. Характерною особливістю цього процесу є те, що авангардистський ідеал, попри зовнішні трансформації, не зникає, а лише змінює свої координати: універсальні космічні виміри, притаманні творчості, зокрема, К. Малевича, замінюються соціальною реальністю, підпорядкованою контролю конкретної політичної сили – Комуністичної партії. В умовах тоталітарної системи саме партія виконувала роль організатора і замовника, тоді як художникові відводилася функція виконавця «партійного завдання». Така ситуація спричиняла появу творів, які рідко узгоджувалися з внутрішнім

світоглядом митців і мали характер нав'язаного оптимізму, що втілювався у стандартизованих формах соціалістичного реалізму.

Однією з типових рис скульптур того періоду була героїзація робітників, колгоспників та бійців Революції і Громадянської війни. Вони зображувалися у монументальних композиціях, які символізували сили, що будують новий соціалістичний світ. Ці скульптури сповнені енергії, сили та оптимізму, що відображало атмосферу радянської ідеології<sup>1</sup>.

Ще однією особливістю скульптур того періоду було використання традиційних матеріалів, таких як бронза, камінь, мармур, а також впровадження нових технологій та матеріалів, зокрема, залізобетону. Це дозволяло створювати великі та масштабні твори, які могли бути встановлені на вулицях та в громадських місцях.

### **3.2. Представники монументального живопису та скульптурної школи**

Монументальний живопис 1920–1930-х років в Україні розвивався в умовах складних соціально-політичних трансформацій, пов'язаних із становленням радянської влади, утвердженням нових ідеологічних орієнтирів та активним процесом індустріалізації. Його головним призначенням було не лише декоративне оформлення архітектурних споруд, а й створення візуальної програми, яка відповідала б завданням пропаганди комуністичних ідей та виховання нового радянського громадянина.

На початку 1920-х років в українському мистецькому середовищі активно обговорювалася ідея «синтезу мистецтв», тобто поєднання архітектури, живопису та скульптури у створенні єдиного художнього ансамблю. Важливим осередком цих пошуків стала діяльність творчих об'єднань, зокрема Асоціації художників Червоної України (АХЧУ) та Всеросійської асоціації пролетарських художників (Всекохудожник), які мали свої філії у Києві та Харкові.

---

<sup>1</sup> Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття. Імена, явища, персоналії. – Л., 2006. – С. 104

В українському мистецтві цього періоду виразно простежується вплив ідей конструктивізму та авангарду. Проте водночас влада поступово формувала вимогу «ідеологічної витриманості» мистецьких творів. Тому поряд із новаторськими експериментами поширювалися більш традиційні реалістичні форми, які згодом еволюціонували в офіційний стиль соціалістичного реалізму.

У 1920-х роках в Україні здійснювалися перші спроби монументально-декоративного оформлення громадських інтер'єрів. Серед відомих прикладів – роботи художників Михайла Бойчука та його учнів («бойчукістів»), які створювали монументальні цикли у Києві, Харкові та інших містах. Їхні твори відзначалися зверненням до візантійських і народних традицій, узагальненістю образів, декоративністю та символічністю.

Найбільш показовими були розписи:

- Луцьких казарм у Києві (1919–1920 рр., не збереглися),
- Червонозаводського театру в Харкові (1933 р., знищені у 1930-х рр.),
- оформлення Київського кооперативного інституту та Селянського санаторію в Одесі.

Неовізантійська естетика бойчукістів зазнає критики. Офіційне мистецтвознавство трактувало «бойчукізм» як явище, що переживає внутрішню кризу, та інтерпретувало «переорієнтацію» художників на соціалістичний реалізм як наслідок «виховної роботи партії». Насправді цей процес був зумовлений політичним тиском і репресивними методами влади, що супроводжувалися ліквідацією незалежних мистецьких об'єднань.

Показовим є масштабне оформлення Червонозаводського театру в Харкові, де спільно з М. Бойчуком працювали І. Падалка, К. Гвоздик, В. Седляр, Б. Кратко, Ж. Діндо та О. Павленко. Монументальні фрески (до 40 м завдовжки) відтворювали тематику радянської ідеології: колгоспне свято врожаю (М. Бойчук), індустріальні перетворення (В. Седляр), молодь-фізкультурники (О. Павленко), відпочинок робітників (І. Падалка). Ці композиції втілювали ідеологічні настанови соцреалізму, засвідчуючи відхід від етичних та естетичних принципів попереднього етапу творчості. Державний контроль зумовив

стилістичне наближення робіт до офіційного неокласицизму з його пафосом, помпезністю та імперською риторикою, що перегукувалася з мистецтвом інших тоталітарних режимів 1930-х років.

У другій половині 1930-х років доля М. Бойчука та його школи стає символом трагічної взаємодії мистецтва і тоталітарної влади. Фотографічні матеріали цього періоду передають образ митця із похмурим і втомленим поглядом, що можна трактувати як відображення внутрішнього драматизму та наруги над його творчими принципами. Життя самого Бойчука та його найближчих однодумців було насильницьки перерване, а значна частина їхніх творів знищена. Попри це, бойчукізм не зник із культурної пам'яті: після десятиліть замовчування здобутки цієї мистецької школи поступово повертаються у поле вітчизняного та світового мистецтвознавства.

Початком помітних якісних змін в українському монументальному живописі порівняно з попереднім періодом стали фрески харківського Червонозаводського театру (1933-1935 рр.), де художники М. Бойчук, О. Павленко, І. Падалка, В. Седляр свідомо намагалися одночасно відійти від попередніх розписів та зберегти здобутки минулих років.

Утвердження принципів соціалістичного реалізму та гостра критика формалістичних впливів на початку 30-х років давали поштовх до посилення творчих шукань і в монументальному малярстві. Більше уваги в цей час почали приділяти глибшому відтворенню в монументальному малярстві сучасного життя. І хоч цей період дав мало значних творів, однак він був важливим для дальших здобутків у монументальному мистецтві, які знайшли яскравий вияв наприкінці 50-х років<sup>1</sup>.

Ідеї школи М. Бойчука знайшли певне відлуння у творчості Л. Крамаренка та його учнів, зокрема у монументальних розписах клубу та їдальні дитячого містечка імені Леніна (1924) та конференц-залу Академії наук України (1930, Київ). Хоча в станковому живописі Крамаренко дотримувався реалістичної

---

<sup>1</sup> Т. 5 Радянське мистецтво 1917-1941 років / Ред.: В. І. Касіян (відпов. ред.); В. А. Афанасьєв; П. І. Говдя; І. О. Ігнаткін. - 1967. С. 285-286

манери, у стінописах він свідомо звертався до іконописної стилістики — видовжених пропорцій постатей, стриманої колористики, контурних ліній і мінімально опрацьованого тла. Проте офіційна реакція була передбачуваною: подібні формалістичні експерименти розцінювалися як неприйнятні для соціалістичного мистецтва.

На противагу цим тенденціям у творчості З. Толкачова, який свідомо орієнтувався на традиції революційного плаката та інші пропагандистські засоби, монументальні розписи набували чітко агітаційного характеру. Його найвідоміший твір — «Перший з'їзд комсомолу України» — став знаковим прикладом синтезу образності революційної пропаганди та монументального мистецтва, що й забезпечило художникові офіційне визнання. Паралельно у царині монументальної скульптури активно працював І. Кавалерідзе, створюючи пам'ятники Г. Сковороді, Т. Шевченку та Артему. У цих образах він прагнув підкреслити їхню актуальність для революційної доби, демонструючи відповідність національних постатей новій ідеології.

У 1930-х рр. розвиток монументального живопису набуває дедалі більш виразного ідеологічного характеру. Твори мають підкреслювати велич соціалістичного будівництва, колективізацію та індустріалізацію. З'являються масштабні панно, в яких головним героєм стає робітник або червоноармієць.

Вуличне мистецтво певною мірою можна співвіднести з монументальним мистецтвом Радянського Союзу. Їх ріднить не художня форма, а головним чином призначення – виконання ролі ідеологічної пропаганди, спрямованої на масового глядача. І сьогодні подібну функцію частково зберігають стріт-арт та замовні мурали, що теж несуть у собі певне ідеологічне навантаження.

З часом, однак, початкова ідея вуличного мистецтва, яке не знало обмежень, поступово втратило свою автентичність і набуло рис комерційності, перетворившись на замовні мурали чи рекламні плакати, що експонуються навіть у відомих галереях. Водночас найближчим до початкового сенсу

«вільного» мистецтва залишилося графіті, яке проявляється у створенні власного нікнейма автором і написанні його у вигаданому ним же шрифті<sup>1</sup>.

Павло Альошин (1881–1961) – видатний український архітектор, вихований у традиціях Санкт-Петербурзької школи та натхненний творчістю Вікентія й Олександра Беретті, надавав перевагу класичним архітектурним формам. Водночас він володів широким спектром стилістичних прийомів, яскраво заявив про себе в добу модерну початку ХХ ст. та створив одну з найкращих пам'яток українського конструктивізму – Будинок лікарів на вул. В. Житомирській, 17/2. У творчому доробку Альошина особливе місце займав синтез різних видів мистецтва.

Одним із найвизначніших творів П. Альошина став Педагогічний музей (1910–1912) на вул. Володимирській, 57. Центральною домінантою білосніжної будівлі зі скляним куполом є скульптурний багатофігурний фриз, у якому простежуються мотиви античного мистецтва. Відповідно до задуму архітектора, рельєфи були присвячені темі просвітництва і виконані Санкт-Петербурзькими майстрами Л. Дітріхом та В. Козловим. У парадній залі архітектор також планував монументальні розписи на історичну тематику, однак вони так і не були реалізовані<sup>2</sup>.

Хоч Педагогічний музей і став найвідомішим об'єктом митця, його робота над так званим «Альошинським кварталом» розпочалася ще 1906 року з проєкту Ольгинської гімназії. У третьому варіанті креслень (1911 р.) архітектор передбачав розмістити на фасаді декоративні сюжети, які мали б доповнювати фриз музею, проте цей задум залишився нереалізованим. Будівництво гімназії розпочали 1914 року, але воно було перерване і не завершене. Уже в радянський період Альошин повернувся до цієї споруди, прагнучи зберегти в ній власні архітектурні та художні принципи.

---

<sup>1</sup> Івашко О. Д. Стріт-арт як протестна форма мистецтва і його місце в сучасному мистецтві України. Міжнародна наукова конференція «Мистецтво України першої половини ХХ т. у світовому контексті». 11.04.2018. С. 14

<sup>2</sup> Мокроусова О. Г. Синтез мистецтв у творчості архітектора П. Ф. Альошина. Міжнародна наукова конференція «Мистецтво України першої половини ХХ т. у світовому контексті». 11.04.2018. С. 24

Більшість проєктів архітектора 1930-х років також передбачали використання монументально-декоративних елементів. Проте на практиці вони втілювалися у спрощеній формі – без скульптурних композицій, декоративних панно та поєднання різних фактур і кольорів у стіновому оздобленні. У цей час Альошин не лише проєктував у подібному стилі, а й активно популяризував ідею синтезу мистецтв – публікував статті, виступав на архітектурних форумах та з'їздах<sup>1</sup>.

Микола Іванович Молоштанов увійшов в історію українського образотворчого мистецтва як видатний майстер станкового живопису. Його полотна відзначаються глибиною сприйняття життя, гуманістичними мотивами та витонченим відчуттям кольору<sup>2</sup>.

Початкову освіту майбутній художник здобув у трудовій школі, а у 1925 році закінчив Художньо-індустріальну профшколу №1, де навчання велося за програмами, затвердженими Петербурзькою академією мистецтв. Тут він потрапив під вплив відомого майстра побутового жанру, портретного та пейзажного живопису, а також церковно-монументального мистецтва – Михайла Якимовича Козика. Останній мав багатий творчий і педагогічний досвід, адже навчався у таких корифеїв, як Григорій Дядченко, Микола Пимоненко, Іван Макушенко, Володимир Менко, Іван Селезньов, Костянтин Коровін, Леонід Пастернак та Дмитро Кіплік.

У тому ж 1925 році Молоштанов переїхав до тодішньої столиці України – Харкова, де вступив до Харківського художнього інституту (ХХІ). На жаль, архівні документи довоєнного періоду не збереглися, адже були знищені під час Другої світової війни (1941–1945 рр.). Втім відомо, що викладачі того часу справили вагомий вплив на ціле покоління молодих митців. Саме ця плеяда післяреволюційних художників-живописців і графіків згодом увійшла до

---

<sup>1</sup> Мокроусова О. Г. Синтез мистецтв у творчості архітектора П. Ф. Альошина. Міжнародна наукова конференція «Мистецтво України першої половини ХХ т. у світовому контексті». 11.04.2018. С. 25

<sup>2</sup> Ляйтнер О. Є. Вплив живописних шкіл Києва та Харкова на формування М.І. Молоштанова. Міжнародна наукова конференція «Мистецтво України першої половини ХХ т. у світовому контексті». 11.04.2018. С. 52

«золотого фонду» українського мистецтва та стала основою формування кількох художніх шкіл<sup>1</sup>.

Доля багатьох митців, що працювали в жанрі монументального живопису, була трагічною. Наприкінці 1930-х років значна частина бойчуків (М. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр) зазнала репресій і була розстріляна. Їхню творчу спадщину вилучали з публічного простору, а сам напрям фактично знищили.

Натомість у 1930-х роках утверджується офіційна доктрина соціалістичного реалізму, яка остаточно витісняє авангардні та модерністичні пошуки. Відтепер монументальний живопис стає строго підпорядкованим державній ідеології.

Відомо, що чимало провідних українських скульпторів здобували фахову освіту в найвідоміших європейських мистецьких центрах. Деякі з них через політичні обставини та тиск тоталітарного режиму були змушені залишитися за кордоном. Їхня творчість вирізняється високим художнім смаком, глибоким філософським осмисленням, сміливими експериментами та неабиякою оригінальністю.

Олександр Порфирівич Архипенко — видатний українсько-американський скульптор, живописець і графік, якого вважають одним із перших новаторів кубізму в скульптурному мистецтві. У своїх роботах він сміливо поєднував елементи кубізму, конструктивізму та інших модерністських течій. Архипенко став одним із тих митців, хто запровадив нове розуміння простору у скульптурі, використовуючи поглиблені форми та незвичні об'ємні рішення. Майстер працював із деревом, склом, металом, створивши низку характерних творів, серед яких «Ма-медитація» (1937 р.), «Тулуб у просторі» (1933 р.), «Поворот торса» (1921 р.).

Федір Петрович Балавенський — український скульптор, відомий насамперед своїми портретними бюстами. Його зображення Тараса Шевченка (1903 р., 1926 р.) та Івана Котляревського (1903 р., Полтава) вирізняються

---

<sup>1</sup> Ляйтнер О. Є. Вплив живописних шкіл Києва та Харкова на формування М.І. Молоштанова. Міжнародна наукова конференція «Мистецтво України першої половини ХХ т. у світовому контексті». 11.04.2018. С. 53

глибиною психологічної характеристики та тонким відчуттям форми. Його творчість демонструє витончене розуміння архітектоніки та вишуканий художній смак.

Представники радянської скульптурної школи, серед яких Віра Мухіна та Сергій Меркуров, створили масштабні твори, що відображали ідеологічні настанови та естетику свого часу. Вони активно працювали в руслі соцреалізму, акцентуючи увагу на постатях робітників, селян та радянських діячів. Уславлений монумент «Робітниця та колгоспник» В. Мухіної став символом соціалістичної епохи й однією з найвідоміших пам'яток радянського монументального мистецтва. Сергій Меркуров також увійшов до історії завдяки масштабним пам'ятникам, присвяченим лідерам СРСР і важливим революційним подіям. Серед його робіт — статуя В. І. Леніна у Великому Кремлівському палаці та пам'ятник Степану Шаумяну в Єревані. Їхня творча спадщина віддзеркалює атмосферу епохи та посідає значне місце в історії радянського мистецтва.<sup>1</sup>

Попри драматичні обставини, саме у 1920–1930-х роках було закладено основи радянської школи монументального живопису та скульптурної школи в Україні. Цей період дав зразки новаторських пошуків, які поєднували національні традиції та авангардні стилістичні рішення, і водночас став свідченням жорсткого ідеологічного контролю над мистецтвом.

### **3.3. Значення монументального живопису та скульптури в житті людини в 1930-ті рр.**

У 1930-х рр. у радянському мистецькому просторі відбувається суттєва трансформація форм і змісту монументального мистецтва. Паралельно з масштабною реконструкцією та переплануванням міст, що супроводжувалася зведенням уніфікованих багатоповерхових споруд, розвивається ідея монументалізму як ключового принципу художнього та архітектурного

---

<sup>1</sup> СКУЛЬПТОРИ УКРАЇНИ. *msmb.org.ua*.

оформлення. Символами цього напрямку стали проекти так званих «вічних споруд» — Палацу Рад, мавзолея, де майбутнє тлумачилося як категорія вічності, а сучасність постулювалася не початком, а фіналом історії.

У мистецькому дискурсі 1930-х рр. відбувається зміна образу так званої «людини майбутнього», що домінував у попередньому десятилітті, на новий ідеал — «свідомого громадянина», «будівничого соціалістичного суспільства». Його зображували серед розкішних садів, у просторі, що мав символізувати омріяний «рай на землі». Для втілення цього міфу влада активно використовувала різні форми мистецької пропаганди: монументальні настінні розписи, паркову архітектуру, театральні постановки, фестивалі. У цьому середовищі «ілюзорно-реалістичне» мистецтво співіснувало з елементами конструктивізму, проте головною метою залишалось створення оптимістичної ідеологічної картини світу, покликаної замінити повсякденні труднощі образом щасливого майбутнього.

Візуальна культура цього періоду поповнюється як масштабними пам'ятниками революційним подіям і політичним діячам, так і камерними скульптурними формами — портретами й жанровими композиціями. У станковому живописі переважають ідеологічно орієнтовані теми: сцени громадянської війни, колгоспного життя, індустріалізації. Серед характерних прикладів можна назвати твори Ф. Кричевського «Переможці Врангеля» (1935), Г. Світлицького «Кадри Дніпробуду» (1937), М. Бурачека «Дорога до колгоспу» (1937).

Особливе місце займала станкова та книжкова графіка. Визначним представником цього напрямку став В. Касіян, автор численних гравюр на дереві та літографій, серед яких «Більшовицький урожай» (1934), «На штурм прориву» (1934), «Артем» (1935). Популярності набуває пейзаж, що дозволяв митцям певною мірою уникати прямої ідеологізації, хоча й у ньому часто простежувалося прагнення передати мотиви «соціалістичного щастя».

З кінця 1930-х рр. офіційний плакат набуває відверто ейфорійного характеру, кульмінацією якого стали широко відомі зразки «Спасибо родному

Сталину за счастливое детство!» (1939) та «О каждом из нас заботится Сталин в Кремле» (1940). Ці твори стали своєрідним узагальненням візуальної риторики епохи, що поєднувала декларативний оптимізм, культ особи та ідеологічний контроль над мистецтвом.

Враховуючи масштабний вплив сталінських репресій на скульптурну культуру УРСР у 1930-х роках, можна визначити кілька основних тенденцій цього періоду:

1. Соцреалізм був проголошений єдиним прийнятним мистецьким методом, який мав відображати політичні й ідеологічні настанови радянської влади. Така монополізація художнього стилю суттєво звузила творчу свободу скульпторів, змушуючи їх працювати у рамках офіційної доктрини.

2. Будь-які прояви мистецької незалежності піддавалися переслідуванням. Роботи, що не відповідали вимогам партійного керівництва, оголошувалися «націоналістичними» чи «антирадянськими» й часто знищувалися. Унаслідок цього було втрачено значну частину культурної спадщини.

3. Тематика скульптури зазнала докорінної трансформації. Мистецтво почали спрямовувати на створення образів радянських лідерів, піднесення ролі робітників та селян, героїзацію праці. Це відобразилося як на змісті творів, так і на їхній стилістиці.

Такі процеси мали глибокі наслідки для розвитку української скульптури. Художники опинилися в умовах суворих обмежень, коли мистецтво втратило незалежність і стало інструментом політичної агітації. Через це творча культура республіки на тривалий час була позбавлена можливості вільного розвитку.

Отже, вплив сталінських репресій на скульптурне мистецтво УРСР у 1920–1930-х роках був надзвичайно руйнівним. Це був період, позначений придушенням творчої ініціативи, цензурою та нищенням культурних здобутків. Репресії залишили глибокий слід в історії українського мистецтва, нагадуючи про цінність творчої свободи та необхідність захисту культурної спадщини від політичного тиску<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Основи художньої культури. Теорія та історія української художньої культури [за ред. В.О. Лозового та Л.В. Анучиної]. – Харків: Основа, 1999. – С. 245

### Висновки до розділу 3

Рання радянська доба дала потужну хвилю експериментального монументального мистецтва: значний внесок зробили бойчукісти, які звертались до візантійської та народної традиції, створюючи монументально-декоративні цикли в Києві, Харкові й Одесі.

Як показують дослідження, монументальне мистецтво виконувало роль формування колективної історичної пам'яті, підсилюючи культ праці, влади й досягнень радянської влади Схід.

Спочатку мистецькі пошуки поєднували традиції та модернізм, але згодом, у 1930-х, вони зазнали кардинального повороту в бік соцреалізму. Твори стали догідними пропаганді, реалістичними й прагматичними, позбавленими авангардної свободи

У 1930-ті, режим розгорнув масові репресії: чимало представників *avant-garde*, як-от М. Бойчук і його послідовники, були заарештовані й розстріляні. Їхні фрески та твори знищувалися, а мистецький напрям — офіційно знищено

Монументальний живопис на 1920–1930-ті роки в Україні формувався в умовах радикальних політичних змін, коли мистецтво стало важливим інструментом ідеологічної мобілізації. Його головне призначення полягало не лише в естетиці, а насамперед у зміні свідомості й формуванні нового типу громадянина.

Творча практика ленінського плану монументальної пропаганди була першою школою українських радянських монументалістів і стала початком відродження на новій ідейній і тематичній основі монументального мистецтва, і зокрема малярства.

## ВИСНОВКИ

У 1920–1930-х роках кінематограф і скульптура в УСРР пройшли складну еволюцію — від відносної ідейної свободи до жорсткого підпорядкування тоталітарній системі, що безпосередньо позначилося на творчості митців та характері їхніх робіт.

У кіномистецтві 1920-х рр. спостерігався період значного піднесення та творчої свободи, що дав змогу режисерам експериментувати з новими формами та художніми концепціями. Це був час становлення українського кіно, коли на екрани виходили знакові стрічки, які відображали як суспільні трансформації, так і національну ідентичність. Водночас у 1930-х рр. кінематограф поступово перетворюється на інструмент пропаганди, а мистецькі пошуки режисерів та акторів були суворо обмежені рамками ідеологічних вимог.

Подібні процеси відбувалися і в скульптурі. У 1920-ті роки, завдяки українізації та культурним інноваціям, сформувалася національна школа скульптурного мистецтва, що прагнула відобразити дух українського народу через образи й символи. Проте сталінські репресії 1930-х рр. призвели до переслідувань значної кількості митців, знищення їхніх творів та заборони багатьох мистецьких практик, що спричинило занепад у цій сфері.

Таким чином, кіномистецтво та скульптура стали аренами ідеологічного протистояння, де кожен мистецький напрямок прагнув утілити власне бачення радянської дійсності. Політика українізації 1920-х рр. стимулювала піднесення національної самосвідомості, що відобразилося у зверненні митців до історичних сюжетів і традиційних мотивів, які підкреслювали самотність української культури.

Важливих здобутків у цей час досягло українське кіномистецтво. Починаючи з 1922 року, в УСРР активно розгортається виробництво художніх стрічок, значна частина яких була присвячена тематиці громадянської війни. Серед історичних фільмів особливу популярність отримала картина «Тарас Трясило» режисера Петра Чардиніна (1927).

Окремою віхою розвитку став творчий доробок Олександра Довженка, який із 1926 року працював на Одеській кіностудії. Його фільми – «Сумка дипкур'єра», «Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929) та «Земля» (1930) – стали класикою не лише українського, а й світового кінематографа. Стрічка «Земля» у 1958 році на міжнародній виставці в Брюсселі увійшла до списку дванадцяти найвидатніших фільмів усіх часів і народів. Саме Довженкові належить створення стилістики, яка започаткувала напрям, відомий як «український поетичний кінематограф».

Важливим кроком стало й упровадження звукового кіно: першою документальною звуковою стрічкою в Україні стала «Симфонія Донбасу» Дзиги Вертова (1930), а серед художніх фільмів – «Фронт» Олександра Соловйова (1931). Значний внесок зробив також Іван Кавалерідзе – відомий скульптор і кінорежисер, який уперше в Україні створив кіноопери: «Наталка Полтавка» (1936) та «Запорожець за Дунаєм» (1938).

Проте з настанням 1930-х років і посиленням сталінського режиму мистецтво дедалі більше підпорядковується завданням державної ідеології. Кінематограф, як і інші види мистецтва, поступово перетворюється на засіб пропаганди. Жорстка цензура та хвиля політичних репресій призвели до обмеження творчої свободи, а чимало митців, чиї ідеї не узгоджувалися з офіційними догмами, стали жертвами переслідувань.

У підсумку, мистецтво 1920–1930-х рр. в УСРР стало віддзеркаленням глибокого протиставлення між багатством творчих експериментів та жорсткою регламентацією з боку тоталітарної системи. Саме цей час залишив вагомий слід в історії української культури, показавши значення мистецтва як засобу формування національної ідентичності та вияву інтелектуальної свободи.

Аналізуючи культурний процес зазначеного періоду, можна дійти висновку, що 1920–1930-ті роки стали добою кардинальних змін, у якій відбувалося одночасне співіснування творчого піднесення й ідеологічних обмежень. Мистецтво виконувало не лише естетичну функцію, а й відіграло

важливу роль у конструюванні суспільної свідомості, стаючи інструментом як для національного самовираження, так і для соціальної критики.

Кінематограф і скульптура демонструють, що на хвилі українізації митці мали змогу розвивати національні традиції, однак із посиленням сталінського режиму ці процеси були згорнуті. Незважаючи на репресії та цензурні обмеження, частина митців продовжувала шукати нові шляхи для вираження власних ідей і художніх пошуків.

Таким чином, історія українського мистецтва цього періоду є не лише свідченням високого рівня культурної самобутності, а й прикладом стійкості творчої думки в умовах політичного тиску. Досвід 1920–1930-х років нагадує про цінність свободи мистецького висловлювання та необхідність збереження культурної спадщини для наступних поколінь.

## СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Анощенко А. Режисер радянської кінематографії // Кіно. – 1926. – № 2-3. – С. 12
2. Афанасьєв В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. - К.: Мистецтво, 1967. – С. 172
3. Бажан М. Рік української революційної кінематографії // Кіно. – 1926. – 12. – С. 3
4. Безклубенко С. Українська культура : погляд крізь віки. Ужгород : Карпати, 2006. 512 с
5. Богданович, Галина Анатоліївна. Федір Петрович Балавенський / Г. Богданович. – Київ: Мистецтво, 1963. – 45, [3] с., [15] арк. репрод. : іл. 78 с.  
URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online\\_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00005684](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00005684) (дата звернення: 27.05.24)
6. Бокань В., Польовий Л. Історія культури України: Навч. посібник. 3-тє вид., стер. К.: МАУП, 2002. 254 с.
7. Бродский Б. В контексте единомыслия // Декоративное искусство СССР. - 1990. № 2 (387). - С. 38-40; № 3 (388). - С. 16
8. Брюховецька Л. Вісім років української автономії. До 90-річчя ВУФКУ // Кіно Театр. – 2012. – № 2
9. Брюховецька Л.І. Кіномистецтво: Навч. посібник. К.: Логос, 2011. 391 с.
10. Будник А.В. Юрій Кривдін – маловідоме ім'я українського графічного дизайну 1920–30-х рр. // Art and Design. Сер. «Мистецтвознавство. Технічні науки». 2020. № 4. С. 60–69.
11. Бульбачинська О.І. Кінопоетика: реконструкція поняття // Закарпат. філол. студії. Вип. 3. Т. 3. С. 24–28.

- 12.Виноградова З.Т. Українське радянське мистецтво 1918-1920 рр. – К. 1964. 29 с.
- 13.Високий вал. Редакція. «Земля» Довженка – шедевр світового кіно. 28 квітня 2015
- 14.Гладко (Вінніпег, Канада) Україна в Голівуді // Кіно. – 1928. – №4. – С. 12.
- 15.Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. – Л., 2001. – С. 78
- 16.Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття / О. Голубець. – Л.: Академічний експрес, 2001. – 176 с.
- 17.Горевалов С.І., Десятник Г.О. Вступ до спеціальності кіно-, телемистецтво: Навч. посібник. К.: КНУ, 2014. 132 с.
- 18.Госейко Л. Історія українського кінематографа (1896–1995) / Пер. з фр. К.: КІНО-КОЛО, 2005. 464 с.
- 19.Греченко В.А., Чорній І.В., Кушнерук В.А., Режко В.А. Історія світової та української культури. – К., 2006 р.480 с.
- 20.Грицак Я. Ігри з кочергою: всерйоз і по-українськи // Страсті за націоналізмом: стара історія на новий лад. Есеї. – К.: Критика, 2011. – С. 140.
- 21.Дитячий рух 1928 №6-7. Державне видавництво України. С. 76-84. URL: <http://pmu.in.ua/wp-content/uploads/2020/06/%D0%94%D0%B8%D1%82%D1%8F%D1%87%D0%B8%D0%B9-%D1%80%D1%83%D1%85-1928-%E2%84%966-7.pdf>  
(дата звернення: 27.04.24)
- 22.Душенко К. Словарь современных цитат 5 250читат и выражений ХХ и ХХІ века, их источники, авторы, датировка. – М.: Эксмо, 2016 – С. 324
- 23.Івашко О. Д. Стріт-арт як протестна форма мистецтва і його місце в сучасному мистецтві України. Міжнародна наукова конференція «Мистецтво України першої половини ХХ т. у світовому контексті». 11.04.2018. С. 14

24. Історія українського кіно: В 2 т.: Т. 2 (1930–1945) / Гол. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. 448 с.
25. Історія українського суспільства: Навч. посібник / За наук. ред. І.Д. Дудко. К.: КНЕУ, 2011. 598 с.
26. Історія української культури: Навч. посібник / За ред. М.П. Гетьманчука. Львів: ЛьвДУВС, 2011. 348 с.
27. Історія української культури: Навч. посібник / За ред. О.П. Сидоренка. К.: Освіта України, 2014. 576 с.
28. Історія української культури: Навч. посібник / За ред. О.Ю. Павлової. К.: Центр учб. літ., 2013. 340 с.
29. Історія української культури: Навч. посібник / Шейко В.М., Тишевська Л.Г.; Наук. ред. В.М. Шейко. К.: Кондор, 2006. 258 с.
30. Історія українського мистецтва: У 5-и т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво ХХ століття. – 1048 с.: іл.
31. Калакура Я. С. Історичне джерелознавство: Підручник. Київ: Либідь. 2002 р. 488 С.
32. Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки / Т. Кара-Васильєва // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Збірник наукових праць / [голов. ред. Г.Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – К., 2007. – Вип.7. – С. 53- 64.
33. Кертес. Кіно-виробництво РСФРР та ВУФКУ // Кіно. – 1926. – № 10. – С. 1-3
34. Климович Н. Іван Петрович Кавалерідзе (1887-1978). 13.04.22. URL: <https://csamm.archives.gov.ua/2022/04/13/ivan-petrovych-kavaleridze-1887-1978/> (дата звернення: 27.05.24)
35. Ковпаненко Н. Проблеми висвітлення мистецької спадщини у «Зводі пам'яток історії та культури України». Інститут історії України. Київ, 2011. 120 С. URL: <http://history.org.ua/LiberUA/978-966-02-6006-1/978-966-02-6006-1.pdf> (дата звернення: 30.05.24)

- 36.Кохан Т.Г. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття. К.: Ін-т культурології НАМ України, 2017. 304 с.
- 37.Крававич Д. Українське мистецтво. Т. 2 / Д. Крававич, В. Овсійчук, С. Черепанова. – Львів: Світ, 2004. – 267 с.
- 38.Кудін В. Ідеї великого мистецтва. Про партійність, класовість, народність у мистецтві соціалістичного реалізму. - К.: Радянська школа, 1973. - 134 с.
- 39.Кукса Н.Г. Культурно-освітня робота в українському селі наприкінці 20-х – на початку 30-х років ХХ ст. // Наук. пр. ЧДУ ім. Петра Могили. 2004. Вип. 19. С. 44–47.
- 40.Лабур О. Київська кінофабрика ВУФКУ та фільм О. Каплера «Право на жінку»: історія однієї заборони // Київські іст. студії. 2017. № 2. С. 78–87.
- 41.Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ століття: автореф. дис... канд. іст. наук: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2003. 173 с.
- 42.Лисенко Л. Українська скульптура межі століть. Мистецтвознавство України. Київ, 2009. С. 12–20.
- 43.Лихачев Б. С. Українські теми в дореволюційній кінематографії // Кіно. – 1928. – №4. – С. 4-5
- 44.Ліфшиц Б. Проблема кіно // Кіно. – 1926. – №9. – С. 2.
- 45.Лядів. М. Дилетантизм, халтура та культура. Про сценаристів без кваліфікації й про те, як не можна стати сценаристом // Кіно. – 1926. – №6-7. – С. 5.
- 46.Ляйтнер О. Є. Вплив живописних шкіл Києва та Харкова на формування М.І. Молоштанова. Міжнародна наукова конференція «Мистецтво України першої половини ХХ т. у світовому контексті». 11.04.2018. С. 52-53
- 47.Макотинський М. Трилогія // Кіно. – 1928. – № 3. – С. 8-9
- 48.Мазурак А. Література і кіно (з історії взаємовпливів) / А. Мазурак // Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер. : Філологічні науки. -

2010. - Вип. 92. - С. 446-454. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzs\\_2010\\_92\\_65](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzs_2010_92_65). (дата звернення: 28.05.24)
49. Миславський В.Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи: Т. 1. Харків: Дім Реклами, 2018. 680 с.
50. Миславський В.Н. Українське кіномистецтво 20-х років ХХ ст.: організаційно-творчі трансформації: Дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.04. Харків, 2018. 469 с.
51. Миславський В.Н., Безручко О.В. Становлення пригодницького жанру в українському кінематографі першої половини 1920-х років // Вісник КНУКіМ. Сер. «Мистецтвознавство». 2021. № 45. С. 54–58.
52. Мистецтво України першої половини ХХ ст. у світовому контексті: зб. тез доповідей міжнародної наук. конф., Київ, 11 квітня 2018 р. – К., 2018. – 92 с.
53. Мокроусова О. Г. Синтез мистецтв у творчості архітектора П. Ф. Альошина. Міжнародна наукова конференція «Мистецтво України першої половини ХХ т. у світовому контексті». 11.04.2018. С. 24-25
54. Мухіна Віра Гнатівна / О. С. Кашшай // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL: <https://esu.com.ua/article-70472> (дата звернення: 29.05.24)
55. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття. [Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.]: У 2 кн. – К., 2006. – Кн.2. – 656 с.
56. Одрехівський В. В. Українська скульптура кінця ХХ — початку ХХІ століття: трансформації монументального формотворення: дис... канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2018. 422 с.
57. Олійників Ф. «Звенигора» в провінції // Кіно. – 1928. – № 5. – С. 13

58. Основи художньої культури. Теорія та історія української художньої культури [за ред. В.О. Лозового та Л.В. Анучиної]. – Харків: Основа, 1999. – 444 с.
59. Орелович С. Режим економії в кіно-промисловості // Кіно. – 1926. – № 6-7. – С. 1-3.
60. Пальм Н.Д., Гетало Т.Є. Історія української культури: Навч. посібник. Харків: Вид-во ХНЕУ, 2013. 296 с.
61. Пам'ятки монументального мистецтва України: загальна характеристика. С. 31
62. Петрук Р. Альбом. Київ: Родовід, 2007. 288 с.
63. Пижик. А. Ідеологічна основа більшовицької політики українізації. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. 2011. С. 47-50
64. Погребняк Г. П. П 43 Кіно, телебачення та радіо в сценічному мистецтві : підручник. Київ, НАКККіМ, 2017. 392 с
65. Політика Наркомосвіти в царині мистецтва (Промова на з'їзді робітників мистецтва 2 квітня 1927 р.) // Скрипник М. Статті й промови. – Т. V. – Харків: ДВУ, 1930. – С. 102-108.
66. Попович М. Нарис історії культури України. К.: АртЕк, 2001. 727 с.
67. Попович М.В. Нарис історії культури України. К.: АртЕк, 1998. 728 с.
68. Приходько А. Українські класики на екрані // Кіно. – 1928. – № 1. – С. 3
69. Про роботу над фільмом «Тарас Шевченко» // Кіно театр. – 2013 – № 5
70. Р. Хотин. «Політтехнолог» Микола Хвильовий. Як письменник-авангардист 1920-х придумав гасла для виборів 2019 Радіо Свобода. 10.03.2019. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/mykola-xvylivovyj-het-vid-moskvy-dajosh-jevropu/29798514.html> (дата звернення: 29.05.24)
71. Робота фабрик // Кіно. 1926. № 2-3. С. 24; Верстюк В. Драма Юрія Тютюнника в світлі нововиявлених документів // Юрій Тютюнник від «Двійки» до ГПУ. Документи і матеріали / Упоряд.: В. Ф. Верстюк, В. В. Скальський, Я. М. Файзулін. – К., 2011. – С. 16.

- 72.Самойленко Т. Особливості становлення та розвитку українського радянського кінематографу (1920–1930-ті рр.) // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер. «Історія». 2010. № 2. С. 255–259.
- 73.Сахно О.В. «ВУФКУ замовкло»: журнали «Кіно» як відображення кінематографічних процесів 1920–1930-х років // Наук. пр. іст. ф-ту ЗНУ. 2019. Вип. 52. Т. 1. С. 155–165.
- 74.Синявский А. (Абрам Терц) Что такое социалистический реализм (фрагменты из работы) // Избавление от миражей: соцреализм сегодня. - Москва: Советский писатель, 1990. С. 71
- 75.СКУЛЬПТОРИ УКРАЇНИ. msmb.org.ua. URL: <https://msmb.org.ua/mediateka/top-20-mistetstvo/skulyptori-ukraini/> (дата звернення: 13.03.2024).
- 76.Собуцький М. Про перемогу соціалізму над реалізмом // Кіно-Театр. - 2004. № 2 (52). - С. 46-51.
- 77.Стригалёв А. Монументальная пропаганда // Большая Советская Энциклопедия. Т.16. - Москва: Советская Энциклопедия, 1974. С. 551
- 78.Т. 5 Радянське мистецтво 1917-1941 років / Ред.: В. І. Касіян (відпов. ред.); В. А. Афанасьєв; П. І. Говдя; І. О. Ігнаткін. - 1967. - 479 с.
- 79.Томпсон Е. Історія Центральної Європи як постколоніальна нарація // Україна модерна. – 2010. – №16. – С. 229-230.
- 80.Трак О. Жінка на екрані // Кіно. – 1928. – № 3. – С. 12
- 81.Хома І.Я., Сова А.О., Мина Ж.В. Історія української культури: Навч. посібник / За ред. І.Я. Хоми. Львів: Вид-во Льв. політехніки, 2012. 356 с.
- 82.Шейко В.М. Історія української культури: [навч.посіб.] / В.М. Шейко В.М., Л.Г. Тишевська ; наук.ред. В.М.Шейко. – К.:Кондор, 2010. – 264с
- 83.Шелупахіна К.М. Історія світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва: Навч.-метод. посібник. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. 148 с.
- 84.Фефер І. Кризь сльози // Кіно. – 1928. – № 3. – С. 3

85. Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття. Імена, явища, персоналії. – Л., 2006. – С. 104
86. Achievements and problems of development: Transcript of the Discussion of the First Republican Exhibition of Sculpture // *Izumizhne istvo*. 1983, № 4. С. 10-13.
87. Bosenko A. Modernity as Anachronism (Once Again on Absolute Beauty) // *Modern Art. Contemporary art: A scientific collection*. Kyiv: Akta, 2007. Issue IV. С. 336-351
88. "Boychukism." (2025, April). *Wikipedia*. Retrieved from [en.wikipedia.org/wiki/Boychukism](https://en.wikipedia.org/wiki/Boychukism)
89. "Executed Renaissance of Ukrainian art." (n.d.). *Gazeta "Den"*. Retrieved from [day.kyiv.ua/en/article/day-after-day/executed-renaissance-ukrainian-art](https://day.kyiv.ua/en/article/day-after-day/executed-renaissance-ukrainian-art)
90. Kuriltseva V., Yavorskaya N. *Art of Soviet Ukraine*. 1957.
91. Lasswell H. The Strategy of Soviet Propaganda // *Proceedings of the Academy of Political Science*. С. 70
92. Lysenko L. Sculpture today // *All-Ukrainian Triennial of Sculpture '99: Catalogue*. Kyiv: The Art Gallery of Ukraine, 1999. С. 134-136.
93. "Mykhailo Boychuk." (2025, recently updated). *Wikipedia*. Retrieved from [en.wikipedia.org/wiki/Mykhailo\\_Boychuk](https://en.wikipedia.org/wiki/Mykhailo_Boychuk)
94. Petrova, I., & Khromova, O. (2022). *Monumental art as a means of constructing historical memory in Soviet Ukraine*. **Skhid**, 3(1), 47–52. [https://doi.org/10.21847/1728-9343.2022.3\(1\).271713](https://doi.org/10.21847/1728-9343.2022.3(1).271713)
95. Protas M. The Art of Post-culture as a Problem of Multi-Culturalism // *Proceedings of the 4th International symposium: "Humanities and Social Sciences in Europe: Achievements and Perspectives"*. 25.07.2019. Vienna: Premier Publishing, 2019. P.12–16
96. Smolenska, S. (2024). *Kharkiv in the 1920s–1930s as the Capital of Victorious Modernism*. **Docomomo Journal**, 70, 8–17. <https://doi.org/10.52200/docomomo.70.02>

97. *Soviet Kyiv: Socialist Realism and Underground Resistance*. (n.d.). *The Art Bog*.  
Retrieved from [theartbog.com/kiev-the-history-of-its-art](http://theartbog.com/kiev-the-history-of-its-art)
98. Verba I. The truth of images // *Art*. 1965, № 3. С. 13-18.
99. Wozniak W. *Metaphysics of Reason and Reason. Experience of non-systematic self-criticism*. Kiev: Samvatos, 1994.
100. Zvirynskyi K. *Ukrainian Academy of Arts in Lviv (1943-1944)* // *Artania*. 1999, № 5.

## **Резюме**

**до дипломної роботи**

**На тему: Мистецтво 1920-1930-х рр. і радянська пропаганда в УСРР»**

**студентки історичного факультету**

**Гончаренко Олени**

Дослідження спрямоване на вивчення розвитку культури УСРР 1920-1930-х рр. на прикладі кіномистецтва та скульптури. Розглянуто ідеологічно установлені норми та їх сприйняття у сфері кінематографії, а також виділено особливості скульптурної творчості в радянській Україні. Охарактеризовано представників кіномистецтва та скульптурної школи УСРР та вплив їх творів на українське суспільство. Встановлено зміни в скульптурній творчості та кіномистецтві під час сталінських репресій 1930-х рр.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку джерел та літератури. Перший розділ присвячено вивченню характеристики історіографії, джерельної бази та методології дослідження, а саме аналізу наукової літератури, джерел і методології та методів дослідження. В другому розділі досліджуються основні тенденції розвитку кіно та візуальної кінематографічної пропаганди в ньому. В третьому розділі визначено основних художників монументалістів та їх праці, а також розвиток скульптури з метою пропаганди радянського соціалістичного ладу в Україні протягом 1920-1930-х рр.

**The brief version  
of the diploma work  
On the topic: Art of the 1920s-1930s and Soviet propaganda in the Ukrainian  
SSR"**

**student of the Faculty of History  
Honcharenko Olena**

The research aims to study the development of the culture of the Ukrainian SSR in the 1920s and 1930s using the example of cinematography and sculpture. Ideologically established norms and their perception in cinematography are considered, and the peculiarities of sculptural creativity in Soviet Ukraine are highlighted. The representatives of the film art and sculpture school of the USSR and the influence of their works on Ukrainian society are characterized. Changes in sculptural creativity and cinematography during the Stalinist repressions of the 1930s have been established.

The work consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of sources and literature. The first chapter is devoted to the study of the characteristics of historiography, the source base and the research methodology, namely the analysis of scientific literature, sources and methodology and research methods.

The second section examines the main trends in the development of cinema and visual cinematic propaganda in it. The third section identifies the main monumental artists and their work, as well as the development of sculpture for the purpose of propaganda of the Soviet socialist system in Ukraine during the 1920s and 1930s.