

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна  
Історичний факультет  
Кафедра історії України

**ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА**

до дипломної роботи

бакалавра

на тему: «Розвиток культури в УСРР в 1920-1930-ті роки»

**Виконав:** студент IV курсу  
денної форми навчання  
напряму підготовки (спеціальності)  
032 «історія та археологія»  
Гончаренко О.О.

**Керівник:** к.і.н., доц.  
Захарченко Євген Юрійович

**Рецензент:** к.і.н., доц.  
Любавський Роман Геннадійович

**Харків – 2024**

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ 1 .....	134
РОЗВИТОК КІНОМИСТЕЦТВА В УСРР ПРОТЯГОМ 1920-1930-Х РР.....	144
1.1. Ідеологічно установлені норми у сфері кіномистецтва та сприйняття їх митцями .....	14
1.2. Українське кіномистецтво у 1920-х роках .....	17
1.3. Розвиток українського кіномистецтва протягом 1930-х років як відбиття найважливіших соціальних змін.....	30
РОЗДІЛ 2 .....	42
СКУЛЬПТУРА В УСРР В 1920-1930-ТІ РОКИ.....	42
2.1. Особливості скульптурної творчості в радянській Україні.....	42
2.2. Вплив українізації на розвиток скульптури .....	46
2.3. Представники скульптурної школи УСРР та їхні твори.....	49
2.4. Зміни в скульптурній культурі під час сталінської репресії .....	54
ВИСНОВКИ.....	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	61

## ВСТУП

### Обґрунтування наукової та суспільно-політичної актуальності теми

Ця дипломна робота присвячена вивченню розвитку кіно- та скульптурного мистецтва в УСРР протягом 1920-1930-х рр. Цей період в історії України є ключовим для розуміння перехідного етапу від традиційних форм мистецтва до сучасних, а також впливу політичних, соціальних та ідеологічних трансформацій на мистецьку творчість. Період радянської доби став особливим випробуванням для культурного життя, як в Україні, так і в усьому радянському просторі, внаслідок політичних репресій, ідеологічних перетворень та соціальних змін.

Дослідження цього періоду має важливе значення для розкриття механізмів взаємодії культурних та політичних процесів, а також для збагачення нашого розуміння еволюції мистецтва під впливом історичних обставин. Вивчення кіно- та скульптурного мистецтва в УСРР дозволить краще зрозуміти, як політика та ідеологія впливали на формування та розвиток культурних проявів українського суспільства в цей складний період переходу.

В історії української культури 1917-39 рр. – яскравий і водночас трагічний період, коли було закладено фундамент та визначено напрямки всього подальшого її розвитку. Та це і жахливі часи нечуваних утисків тоталітарної радянської системи. В період тимчасового відновлення української державності 1917- 1920 рр. на тлі гострого військового і політичного протистояння було створено принципово нові умови для розвитку української національної культури. Другий етап – від остаточної перемоги радянської влади до початку Другої світової війни – період великих суспільних потрясінь, зміни естетичних позицій. З одного боку, на тлі процесів українізації культура переживала період значного піднесення. З іншого - посилився вплив партійної політики та ідеології на діяльність митців та мистецьких об'єднань, який на початку 1930-х рр. перетворився на тотальні репресії не тільки проти діячів культури, а й загалом

проти населення радянської України. Національне відродження перетворилося в «Розстріляне Відродження».

Тема розвитку кіномистецтва та скульптури в УСРР є актуальною з кількох причин. По-перше, вона відображає важливість культурної ідентичності в часи політичних та соціальних потрясінь. По-друге, аналіз цього періоду дозволяє краще зрозуміти, як ідеологічно установлені норми впливали на творчість митців та формування мистецьких шкіл.

Стосовно вивчення розвитку кіно- та скульптурного мистецтва в УСРР протягом 1920-1930-х рр., то дослідження такого періоду не лише допомагає краще зрозуміти мистецьку еволюцію, але і відображає значення культурної приналежності народу в часи політичних і соціальних потрясінь.

Даний аналіз не лише спрямований на розкриття художніх досягнень того часу, але і виявлення взаємозв'язку між культурою та політикою, а також впливу ідеологічно установлених норм на мистецьку творчість. Таким чином, спостерігається тенденція, яка відображає культурну ідентичність у виявленні не лише через естетичні здобутки, але й через спільні духовні, соціокультурні та ідентичні аспекти суспільства.

Розуміння того, як кіно- та скульптурне мистецтво розвивалося під впливом політичних та ідеологічних трансформацій, допомагає усвідомити всю важкість становлення української творчості та поступове впровадження українізації взагалі, які згодом будуть придушені. Відкривається можливість дослідження важливих аспектів взаємодії мистецтва та суспільства в умовах тоталітарного режиму 1930-х рр., де ідеологія часто втручалася у творчий процес. Вивчення кіно- та скульптурного мистецтва в УСРР дозволяє краще зрозуміти, як митці пристосовувалися до політичних та ідеологічних вимог, чи, навпаки, чинили спротив їм через свою творчість.

Кінофікація та кінопрокат як механізми насадження комуністичної ідеології завжди посідали значне місце в пропагандистських структурах СРСР. Особливого значення вони набули наприкінці 1920-1930-х рр. 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.

У 1920-х рр. чіткої системи кінофікації ще не існувало. Наприклад, у сільській місцевості діяла «кущова система», тобто охоплювалася певна територія. Також не було чітко визначено зони відповідальності організацій. Гальмувала розвиток сільської кіномережі й територіальна диспропорція крайових відділів ВУФКУ. Таким чином, у 1920-х рр. єдиної вертикалі кінофікації створено не було.

У 1930-ті рр. завершується чергова сталінська «революція» - колективізація майна селян докорінно змінила систему суспільних взаємин. Виникає потреба в масовому оперативному та актуальному джерелі (своєрідній кіногазеті для неграмотних) – доступному, здатному охопити величезні аудиторії, творити кіноісторію майже водночас із самою історією. Тому «КІНО – єдина книжка для неписьменних» (гасло з журналу «Кіно» 1930-х рр)<sup>1</sup>. Тож керівництво партії розпочинає послідовно перетворювати «найважливіше з усіх мистецтв» в дієвий агітаційний пропагандистський, централізований механізм, за яким ведеться пильна увага. Часто кіноперегляд був одним із найпопулярніших, а інколи єдиним, видом дозвілля.

Також, варто звернути увагу на роль мистецтва як інструменту пропаганди та маніпуляції в умовах контролю влади. Дослідження мистецьких робіт того часу може розкрити, як радянська влада використовувала мистецтво для підтримки свого ідеологічного апарату, аби показати народу, що треба робити все так, як вимагає від нього влада.

Нарешті, вивчення мистецтва в УСРР може допомогти нам краще зрозуміти важливість мистецтва як складника культурної спадщини та як інструменту формування колективної пам'яті. Варто дослідити, які витвори

---

<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. 96

мистецтва були визнані ідеологічно вірними та пережили тест часу, а які були придушені або забуті, і що це говорить про суспільство та його цінності.

Тема розвитку кіномистецтва та скульптури в УСРР протягом 1920-1930-х рр. є надзвичайно актуальною, оскільки вона дозволяє глибше зрозуміти культурні та історичні процеси, що відбувалися в Україні в період між двома світовими війнами.

У розвитку 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.

Отже, тема розвитку кіномистецтва та скульптури в УСРР є не тільки актуальною для істориків та мистецтвознавців, але й для широкого кола осіб, зацікавлених у культурі, історії та мистецтві. Вона відіграє ключову роль у збереженні та розвитку української культурної ідентичності та є важливою для розуміння минулого та формування майбутнього.

Таким чином, дослідження не лише вносить вклад у академічну сферу, але й має практичне застосування, сприяючи культурному діалогу та обміну між народами. Воно підкреслює важливість історії та культури в процесі національного самовизначення та міжнародного визнання.

**Об'єктом дослідження** виступає розвиток культури в УСРР в 1920-1930-ті рр. в галузях кіномистецтва та скульптури. Це означає, що в рамках роботи розглянуто широкий спектр явищ, пов'язаних з цими видами мистецтва, включаючи історичний контекст, соціальні умови, ідеологічні впливи, творчі методи, та індивідуальні та колективні творчі процеси.

**Предмет дослідження:** ставлення влади та народу до розвитку культури кіномистецтва та скульптури УСРР 1920-1930-х рр. ХХ ст., ставлення митців до нових ідеологічних установок.

**Хронологічні межі дослідження** охоплюють 1920-1930-ті рр. Це був період, коли українське кіномистецтво та скульптура переживали як стрімкий розвиток, так і значні випробування, що відображали ширші політичні та соціальні трансформації в СРСР.

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

### **Аналіз історіографії**

Питанням щодо розвитку мистецтва в УСРР протягом 1920-1930-х рр. займалося багато науковців, такі, як С. Безклубенко<sup>1</sup>, В. Бокань, Л. Польовий<sup>2</sup>, Л.І. Брюховецька<sup>3</sup>, О.І. Бульбачинська<sup>4</sup>, З.Т. Виноградова<sup>5</sup>, Т. Кара-Васильєва<sup>6</sup>, Т.Г. Кохан<sup>7</sup>, Д. Крававич<sup>8</sup>, О. Довженко, К.М. Шелупахіна<sup>9</sup> тощо.

Безклубенко Сергій Данилович є культурологом, журналістом, мистецтвознавцем, філософом та істориком, який вивчав розвиток кіномистецтва та культури взагалі часів УСРР. В його працях (наукові публікації, монографії) висвітлюються тогочасні проблеми розвитку мистецтва, кіноіндустрії та взаємодії з державною владою. Власне він є організатором створення театрів певних типів у Києві, Запоріжжі та Сумах, а також є автором сценаріїв до фільмів та ведучим телевізійних програм тощо. Його основні творчі доробки: «Город-рбочий» (рос.), «Два життя», «Робітнича династія»,

<sup>1</sup> Безклубенко С. Українська культура : погляд крізь віки. Ужгород : Карпати, 2006. 512 с

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

<sup>3</sup> Брюховецька Л.І. Кіномистецтво: Навч. посібник. К.: Логос, 2011. 391 с.

<sup>4</sup> Бульбачинська О.І. Кінопоетика: реконструкція поняття // Закарпат. філол. студії. Вип. 3. Т. 3. С. 24–28.

<sup>5</sup> Виноградова З.Т. Українське радянське мистецтво 1918-1920 рр. – К., 1980- 1984

<sup>6</sup> Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки / Т. КараВасильєва // 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.

<sup>7</sup> Кохан Т.Г. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття. К.: Ін-т культурології НАМ України, 2017. 304 с.

<sup>8</sup> Крававич Д. Українське мистецтво. Т. 2 / Д. Крававич, В. Овсійчук, С. Черепанова. – Львів: Світ, 2004. – 267 с.

<sup>9</sup> Шелупахіна К.М. Історія світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва: Навч.-метод. посібник. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. 148 с.

«Телевизионое кино. Очерк теории» (1975 р.), «Кіномистецтво та політика» (1995 р) тощо.

Дослідники Бокань Володимир Андрійович та Польовий Леонтій Павлович у своєму спільному матеріалі «Історія культури України» розкрили процес історичного розвитку української культури, власне народу, а також його цінності та набутки, що увійшли до найліпших досягнень цивілізованого світу. Тобто в їх спільній праці простежується розвиток культури України з давніх часів до ХХ ст.

Не менш відома Брюховецька Лариса Іванівна зі своїм посібником «Кіномистецтво», де надана різномантна інформація щодо кіномистецтва різних країн (Франція, Німеччина, Швеція, США, Японія, Іспанія, Польща, Чехія, Великобританія, Угорщина, СРСР та Україна тощо). В її роботі було проведено аналіз направленості мистецтва кіноіндустрії як наймолодшого із видів мистецтва, подано загальне уявлення про кіно, специфічні властивості, теоретичні напрямки та загальне значення тощо.

Бюльбачинська Ольга Іванівна внесла не менший внесок у дослідження кінопоетики. В її працях простежується зв'язок між літературою та кінематографом, проводиться аналіз досліджень та публікацій щодо синтезу різних видів мистецтв. Також розкривається саме поняття «кінопоетика» та її характеристики змістовності, функціональності та певної різновидності ознак тощо.

Не менш важливого внеску в науковому дослідженні культури радянської України внесла Виноградова Зінаїда Тимохівна зі своєю працею «Українське радянське мистецтво». Саме ця книга розповідає читачам про становлення радянського мистецтва України в перший період свого розквіту. Автор поклав не мало зусиль, аби зібрати й систематизувати досить велику кількість музейного та архівного матеріалу, який дозволив ознайомитися з історією українського мистецтва. Сама книга була видана 1964 року.

Тетяна Валеріївна Кара-Васильєва є представником мистецтвознавства, заслуженим діячем мистецтв України, який розробляє концепції щодо

положення мистецтвознавства, що допомагає розкривати витoki української культури з глибин, а також усвідомлювати народне мистецтво як феномен людського руху тощо. Авторка виконувала пропаганду народного мистецтва, аби поширити значимість мистецтва серед народу.

Власне процес виникнення та становлення кіно розглядається у монографії «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття», автором якої є Кохан Тимофій Григорович. У своїй праці він показав, як на художню виразність кіномови вплинула численна кількість різних художніх напрямів в літературі, живописі, театрі та музиці тощо, що згодом переплелися та подарували нам всім відомі яскраві кінофільми.

Напевно, немає людини, яка б не знала Довженка Олександра Петровича – українського письменника, кінорежисера, кінодраматурга, художника та класика світового кінематографу. Саме він провів зйомки фільмів «Земля» та «Україна у вогні». Критики доволі не однотипно оцінюють його творчість, але його фільмографія залишається в серцях українців.

Спостерігається звернення до журналів «Дитячий рух» початку ХХ ст. та зарубіжних видань.

Історіографія 1920-1930-х рр. включає в себе як радянську, так й іноземну джерельну базу. Період 1920-1930-х рр. вважається марксистським етапом розвитку культури.

У радянській історіографії простежується культурна революція, а саме сюди входять духовний розвиток країни, соціалістичні перетворення, створюється соціальна система освіти, створюється соціалістична культура, утверджується марксистсько-ленінська ідеологія тощо.

Марксистська українська історіографія 1920-х рр. формувалась не просто як частина колективної пам'яті, орієнтована на безпосередніх учасників і свідків подій. Разом з тим історіографія 1920-х рр., орієнтована на позитивізм, здійснила велику роботу зі збирання, обробки і часткової публікації джерел з історії революції 1917 р.

Головна ідея в культурній революції – зміцнення комуністичної влади.

Стосовно радянського кіноматографу, то розпочалося все зі створення у 1922 році Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), яке підпорядковувалося Народному комісаріатові освіти УСРР, який здійснював загальне ідеологічне керівництво культурою та мистецтвом. Автори вдавалися до прямолінійних протиставлень різних верств, ілюструючи назрівання «класової боротьби». Таким чином, у кіно відбивалася загальна орієнтація тогочасного мистецтва на демократизацію форм культури. На початку 1930-х рр. в кіноіндустрії починає впроваджуватися звуковий супровід.

Творчість Довженка, Івана Кавалерідзе, Ігоря Савченка, української школи кінооператорства та вітчизняної школи акторства в цілому витворюють паростки потужної стильової матриці (пізніше, у 1960-х рр., названою Українським Поетичним кіно). В його основі – синкретична цілісність народної культури, де людина і соціум є органічними складовими великого космосу. Історія тут є природним явищем, вплинути на її хід можливо лише магічними, ритуальними засобами, виробленими та перевіреними століттями практики народного життя.

Рубіжним твором початку 1930-х рр. стала «Земля» О. Довженка, де було зроблено новий крок у розвитку стратегії візуалізації національних реалій.

Історіографія скульптурної творчості виділяє таких визначних скульпторів, як О. Архипенко (основоположник кубізму, згодом переїхав до Америки) та Ф. Балавенський (основні роботи – бюсти, в тому числі Т. Г. Шевченка).

### **Аналіз джерел**

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

### **Мета й завдання дослідження**

Метою дослідження є проаналізувати розвиток культури в УСРР впродовж 1920-1930-х рр. на прикладі кіномистецтва та скульптури.

Завданнями даної роботи є:

- розглянути ідеологічно установлені норми у сфері кіномистецтва та як сприйняли їх митці;
- проаналізувати українське кіномистецтво 1920-1930-х рр.;
- виділити особливості скульптурної творчості в радянській Україні;
- визначити вплив українізації на розвиток скульптури;
- охарактеризувати представників скульптурної школи УСРР та їхні твори;
- встановити зміни в скульптурній культурі під час доби сталінських репресій тощо.

**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**

На сьогоднішній день, багато проблем та викликів, які постали перед Україною в 1920-1930-х рр., не втратили своєї актуальності. Для прикладу взяти хоча б українізацію, чи полеміку тогочасної української інтелігенції куди прямувати – в сторону Європи, чи асимілюватися з «братнім народом». Гасла М. Хвильового «Дайош Європу!» та «Геть від Москви!»<sup>1</sup> в сучасній Україні актуальні як ніколи.

Пропонована тематика актуальна не лише з наукового боку (заповнення суттєвої прогалини в історії українського кіно чи скульптурної творчості). Результати дослідження можуть бути втілені й на практиці. Йдеться про

---

<sup>1</sup> 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-xvylivovij-het-vid-moskvy-dajosh-jevropu/29798514.html> (дата звернення: 29.05.24)

використання досвіду минулого в нинішньому кінопроцесі. Однак, актуальність є дещо гіпотетична, оскільки було доволі скрутне становище української кіногалузі (український низький рівень кіновиробництва, розвал прокату, особливо в сільській місцевості, значне звуження ролі держави в плануванні фільмофонду тощо).

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.

Всебічний аналіз розвитку кіномистецтва та скульптури в УСРР протягом 1920-1930-х рр. з використанням міждисциплінарного підходу дозволить провести комплексне дослідження, яке об'єднує історичний, соціологічний, та культурологічний аналізи, щоб виявити взаємозв'язки між мистецтвом та соціальними процесами того часу.

Ця робота спрямована на заповнення прогалін у дослідженні культурної спадщини України та надання нового розуміння впливу історичних подій на

розвиток мистецтва, важкі кроки до створення сучасної України та її ідентичності.

Структура складається зі вступу, двох розділів та висновків.

У першому розділі розглянуто ідеологічно установлені норми у сфері кіномистецтва та сприйняття їх митцями, охарактеризовано українське кіномистецтво у 1920-х рр., простежується розвиток українського кіномистецтва протягом 1930-х рр. як відбиття найважливіших соціальних змін

Другий розділ присвячений виділенню особливостей скульптурної творчості в радянській Україні, виявлено вплив українізації на розвиток скульптури, відображено представників скульптурної школи УСРР та їхні твори, розглянуто зміни в скульптурній культурі під час сталінської репресії.

## РОЗДІЛ 1

### РОЗВИТОК КІНОМИСТЕЦТВА В УСРР ПРОТЯГОМ 1920-1930-Х РР.

#### 1.1. Ідеологічно установлені норми у сфері кіномистецтва та сприйняття їх митцями

Розвиток національного кінематографа в другій половині 1920-х рр. позначився чималими здобутками: кількісним та якісним зростанням української кінопродукції, розширенням проблемно-тематичних напрямів, збагачення жанрової палітри, приходом талановитих режисерів, операторів, акторів тощо.

Передусім слід охарактеризувати дії влади з централізації галузі, які відбулися протягом періоду, що вивчається. На первісному етапі власного існування створене у 1922 р. Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ) підпорядковувалося Народному комісаріатові освіти УСРР (який здійснював загальне ідеологічне керівництво культурою та мистецтвом) й було самостійною господарською одиницею з доволі широкою компетенцією. Зокрема йому належали монополні права з виробництва і прокату кінофільмів на території союзної республіки, а також право імпорту української кінопродукції та відповідно закупівлі іноземного кінопродукту та його реалізації. Свого часу на роль кіно вказував В. Ленін, називаючи його «найважливішим з усіх мистецтв»<sup>1</sup>.

Із цього приводу сучасними дослідниками (наприклад, Л. І. Шаповал) зазначається, що наявна за умов непу (оскільки з погляду тогочасного законодавства існування різних за формою власності кіноструктур дозволялося, то фінансування ВУФКУ могло здійснюватися не тільки за рахунок державних коштів, а й шляхом залучення кооперативного й навіть приватного капіталу, хоча практично приватне фінансування так і не вдалося залучити), автономність республіканських кіноорганізацій викликала у партійного керівництва СРСР

---

<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. 5

певне занепокоєння, оскільки такими умовами припускали можливість відсутності контролю над кінематографом. З огляду на це подальші владні дії з формування у галузі дієвих управлінських структур з ієрархічною побудовою були цілком закономірними<sup>1</sup>.

Найоптимальнішим варіантом реалізації цієї мети в тогочасних умовах було об'єднання радянських кіноорганізацій під егідою єдиного центру (ВУФКУ) СРСР. У такий спосіб кінематограф у намаганнях режиму забезпечити контроль за усіма соціальними процесами, які відбувалися в союзних республіках, перетворювався на одну з підпорядкованих ланок<sup>2</sup>. Для національного кіно ці заходи означали втрату автономії, тому українська та білоруська делегації висловлювалися проти даної ідеї, тим самим відтягнувши її всього на декілька років.

Свого часу провідну роль кіно за радянських умов констатував В. Ленін, позначаючи галузь як «найважливіше з усіх мистецтв». З огляду на таку установку (що кіно являється важливішим за інші види мистецтва) для кінематографу як потенційно потужного засобу пропаганди було неможливим перебування осторонь процесів централізації, які відбувалися в радянському суспільстві протягом 1920–1930-х рр., і заходи із забезпечення підпорядкування республіканських кіноорганізацій єдиному управлінському центру здійснювалися саме в площині загальносоюзної тенденції із побудови монолітного суспільства<sup>3</sup>.

Паралельно з утворенням ВУФКУ при республіканському Наркомпросі утворюється Головний комітет контролю за репертуаром (Головрепертком<sup>4</sup>).

У цьому ж контексті ідеологічного контролю режимом була ухвалена постанова ЦК ВКП(б) від 11 січня 1929 р. «Про керівні кадри працівників кінематографії», яка позначила наміри партійного керівництва «всебічно

---

<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.

<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. С. 6

<sup>3</sup> Історія українського кіно, 2016. С. 30

<sup>4</sup> Бокань В., Польовий Л. Історія культури України: Навч. посібник. 3-тє вид., стер. К.: МАУП, 2002. 254 С.

посилити керівництво роботою кіноорганізацій», що в свою чергу передбачало забезпечення ідеологічної витриманості кінопродукту. Постанова зокрема зобов'язувала республіканські підрозділи Робітничо-селянської інспекції під час перевірки персонального складу радянських установ здійснити перегляд особового складу кіноорганізацій, чим фактично розпочинався процес кадрової чистки працівників, які не відповідали ідеологічним вимогам: проголошувалася мета «оздоровити апарат Управління, усунувши з нього усіх, хто заважає будувати соціалістичну культуру в її найважливішій області»<sup>1</sup>. Вже через тричотири роки процес, започаткований такими рішеннями, призведе до зламу суспільної свідомості, за яким соціум цілком спокійно буде сприймати масові чистки<sup>2</sup>.

Ключовим моментом у процесах централізації кінематографії стало прийняття союзним РНК постанови від 13 лютого 1930 р. «Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості». За її приписами у складі Вищої ради народного господарства СРСР (ВРНГ) мала бути створена інституція з концентрацією не тільки виробництва кінофотоапаратури, фотокіноприладдя, матеріалів та кінофільмів, а їх прокату і експлуатації. Задля забезпечення цього процесу ВРНГ доручалося скласти перелік підприємств та організацій, що мали ввійти до складу об'єднання<sup>3</sup>.

Завершувався процес централізації управління кінематографом ухваленням союзним урядом постанови від 23 березня 1938 р. «Про утворення Комітету в справах кінематографії при Раді народних комісарів Союзу РСР».

Функції загальносоюзного центру було деталізовано в Положенні про Комітет у справах кінематографії при Раді народних комісарів Союзу РСР, затвердженому союзним РНК 4 вересня 1938 р. У площині виробництва кінострічок до компетенції Комітету було віднесено не тільки затвердження

---

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

<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.

тематичних планів, але й літературного та режисерсько-монтажного сценаріїв та постановочного плану. Кінофільм запускався у виробництво не інакше як з дозволу голови Комітету, аналогічною була ситуація з випуском фільму на екран.

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>.

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

Як стверджує сучасна критика, у постреволуційний період кінематографісти поставали в очах глядачів новими рапсодами. Це поклало 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>2</sup>.

Період 1920-х рр. характеризуються пошуком механізмів забезпечення цілісності всієї системи культури. Міф можливо вважати одним із таких механізмів, оскільки в ньому рід розглядається у всій своїй предметній конкретності, як ім'я власне, й вивисується 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> 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.

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 на той час дійсно захоплює позиції наймасовішого явища із мистецтв, оскільки його мова найближче підходить до міфу та його інтегральної функції. Притому (і це позначається як дуже важливе) кінематограф ніби синтезує весь історичний шлях мистецтва: від архаїки до найсучасніших проявів мислення.

Втім, дещо розходжуючись з такими суто теоретичними, майже схоластичними, конструкціями, для періоду 1920-х рр. було характерним уявлення, за яким мистецтво не повинно перебувати в полоні вигадки та фантазії – життєвий матеріал мусить сам промовляти за себе. Аналогічно тому як на зміну малярству має прийти фотографія, в архітектурі належить усе підкоряти функціональній доцільності, кіно має демонструвати життя таким, яким воно є. На той час така лінія виявилася дозволеною партією та державою, проте дійсність рекомендувалося «монтувати» для глибшого ідеологічного впливу на широкі глядацькі верстви<sup>3</sup>.

Вище вже зазначалося, що державна політика у сфері кіно в республіці починає істотним чином коригуватися після заснування в 1922 р. ВУФКУ.

Відстежуючи відповідні тенденції того часу, держапарату слід було констатувати, що у кінопрокаті переважають стрічки зарубіжного виробництва,

---

<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

такі, як «Авантюристка з Монте Карло», «Акули Нью-Йорку», «Людина без нервів», «Знак Зеро» тощо . Найбільшої популярності набували зарубіжні фільми, що містили сцени бійок, вибухів, погоні, різномінітні трюки тощо, тобто все те, що б мало привернути увагу дітей. Яка ж користь від таких фільмів для дітлахів? Напевно, вона відсутня. Ось, що писали про такі фільми в одному із журналів «Дитячий рух»: «Але коли візьмемо американський фільм, який діти дуже люблять, то він, мені здається, дійсно, буде шкідливим для дітей. Бійка, неприродні трюки, вбивства, різна авантура – все це надзвичайно захоплює дітей. Але такі фільми нічого корисного не дають, бо вони неправдиві, не житьові, створюють у дітей бажання теж стати таким «трюкистом», «героєм» й т.ін»<sup>1</sup>. Відповідно проголошувалася мета налагодити виробництво кінофільмів, які могли б, за умови істотного підвищення наявного мистецького рівня<sup>2</sup>, скласти конкуренцію імпортованому продукту, але на початок 1920-х рр. для цього не існувало жодних передумов (тим більш з урахуванням специфіки галузі кіно, яка потребує колосальних витрат<sup>3</sup>). У республіці була відсутня (що, до речі, констатувалося ДПУ<sup>4</sup>) кінопромисловість у вигляді кіностудій, знімальної техніки та кінотеатрів, обладнаних сучасною кінопроекційною апаратурою. До того ж були відсутні кадри в особі професійних сценаристів, режисерів, операторів, акторів. Ситуація кардинальним чином змінилася вже до кінця десятиріччя: було збудовано (у Києві) чи перебудовано кіностудії (кінофабрики, як вони іменувалися на той час, зокрема в Одесі), за кордоном здійснено закупівлі новітньої техніки, починає створюватися українське науково-популярне кіно (стрічки на аграрні теми та санітарно-просвітницькі фільми), у 1927 р. у Харкові створюється мультиплікаційна майстерня<sup>5</sup>, а до галузі у

---

<sup>1</sup> Дитячий рух 1928 №6-7. Державне видавництво України. С. 79

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

<sup>3</sup> Брюховецька Л.І. Кіномистецтво: Навч. посібник. К.: Логос, 2011. С. 6.

<sup>4</sup> 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. 45.

<sup>5</sup> Історія української культури: Навч. посібник / За ред. О.Ю. Павлової. К.: Центр учб. літ., 2013. 340 с.

масовому порядку закликано літераторів (взагалі у літературі виникає інтерес до «ілюзйону»<sup>1</sup>), фотографів та художників<sup>2</sup>.

Така професійна корекція виявилася масовим явищем: Олександр Довженко був художником, оператор Данило Демуцький прийшов з фотографії. Художнім керівником Одеської кінофабрики став письменник Юрій Яновський, до роботи у галузі було залучено таких майстрів слова, як Микола Бажан<sup>3</sup>, Петро Панч та інші. З театру прийшли актори, а Амвросій Бучма настільки захопився кіно, що заради нього на кілька років залишив театр «Березиль»<sup>4</sup>. Провідні мистецькі сили сконцентрувалися коло журналу ВУФКУ «Кіно»<sup>5</sup>.

Все це у подальшому стало на період до середини 1930-х рр. однією з головних причин розквіту кінематографу УСРР<sup>6</sup>, тим більше що керівництво ВУФКУ вирішило запрошувати на роботу в Україну кінофахівців з Москви (наприклад, Е. Маурін зі своєю книгою «Кінематограф у практичному житті», тобто курс із кінематографії для кіновласників, -механіків та –операторів) із дореволюційним стажем, а в деяких випадках – із Берліна і Парижа<sup>7</sup>.

Якщо абстрагуватися від суто агітаційного матеріалу (зазначається, що у 1919–1921 рр. було створено більше 50-ти агітаційних фільмів під характерними назвами «Усе для фронту», «Мир хижам – війна палацам», «Револьюційний тримайте крок», «Два світи», «Це буде останній і вирішальний бій»<sup>8</sup>, «Село, куркуль середняк та бідняк»<sup>9</sup> тощо, то одним із найсерйозніших завдань кінематографа було завоювання масового глядача, для чого було необхідним

<sup>1</sup> Бульбачинська О.І. Кінопоетика: реконструкція поняття // Закарпат. філол. студії. Вип. 3. Т. 3. С. 26.

<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. С. 18

<sup>3</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>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> 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>6</sup> Пальм Н.Д., Гетало Т.С. Історія української культури: Навч. посібник. Харків: Вид-во ХНЕУ, 2013. 296 С.

<sup>7</sup> Миславський В.Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи: Т. 1. Харків: Дім Реклами, 2018. 680 С.

<sup>8</sup> Історія української культури: Навч. посібник / За ред. О.П. Сидоренка. К.: Освіта України, 2014. 576 С.

<sup>9</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.

опанувати традиційні жанри – комедію, мелодраму, пригодницький фільм та детектив. З іншого боку, належало задовольняти партійно-політичні вимоги стосовно виконання галуззю агітаційно-пропагандистських функцій (тим більше що українське кіно як феномен почалося з хронікальної продукції<sup>1</sup>). У підсумку режисери намагалися якось поєднати ці два завдання.

Так, фільм Володимира Гардіна «Отаман Хміль» (1923 р) змальовує буржуазного інтелігента, який переходить на бік радянської влади. Отже, режисер сигналізував політичним цензорам про наявність «революційного змісту», проте вчинок героя мав мелодраматичне обґрунтування (зраду жінки), тобто до старого жанру прищеплювався «новий матеріал». Зрозуміло, більшістю критиків такі компроміси засуджувалися<sup>2</sup>, але глядачі поступово при звичаювалися до думки, що і українське кіно має фільми, яке варті уваги.

Петро Чардинін за період своєї роботи на Одеській кінофабриці зняв шістнадцять фільмів. Кращим із них вважається «Укразія» (1925 р) – кінокартина пригодницького жанру (саме нею було започатковано традицію оповіді про радянського розвідника, який діє у ворожому оточенні) з вдалим акторськими роботами та упевненою режисурою. Інший фільм цього режисера – двосерійний «Тарас Шевченко» (1926 р.) не міг пройти непоміченим виходячи вже з того, що постать великого поета завжди викликала надзвичайне зацікавлення (зокрема зазначається, що стрічка була з інтересом сприйнятою чехословацьким, голландським та канадським глядачем<sup>3</sup>). Інтерес до фільму підвищувався й виконанням головної ролі вже згаданим вище Амвросієм Бучмою, найвизначнішим тоді українським актором, але фільм виявився посереднім продуктом, у якому переважав схематичний переказ біографії поета. До того ж у площині панівних на той час уявлень автори фільму вдалися до прямолінійних протиставлень різних верств, ілюструючи «класову боротьбу»<sup>4</sup>.

---

<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.

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

Отже, українське кіно першої половини 1920-1930-х рр. відбиває загальну залежність мистецтва від влади, але присутнє прагнення на демократизацію форм культури. Належало створити мову, яка була б близькою й зрозумілою масам. Водночас уже тоді був очевидним намір влади використати цю мову задля завоювання ідеологічного простору та активної обробки масової свідомості. З огляду на це митці мали одночасно ураховувати як потребу контакту з якомога ширшою аудиторією, так і необхідність відповідати певним ідеологічним догмам.

Проте визначальними для формування поетики і стилістики в українському кіно того періоду слід вважати традиції народної культури. Зокрема це засвідчують фільми, створені театральним режисером Лесем Курбасом, який протягом 1924–1925 рр. поставив на Одеській кінофабриці три картини («Вендетта», «Арсенальці» та «Макдональд»); остання кінострічка є політичним памфлетом, вирішеним у стилістиці американського комічного кіно, з численними погонями й трюками). Герой «Макдональду», англійський прем'єр-міністр (Амвросій Бучма), є представником соціальної верхівки, але «скидається» на самий низ засобами, добре знаними й у вітчизняній традиції, коли персонаж занурюється в атмосферу масового театралізованого дійства, пронизаного стихією оновлюваного ритуального сміху, а культурна пам'ять налаштовує глядача на безпосередню участь у такому дійстві<sup>1</sup>.

Слід визнати, що сміхова народна культура, з її апеляцією до «низьких» жанрів, поєднана з пропагандистським характером твору, була для кінематографічного процесу 1920-х рр. характерною (тенденція зміниться протягом десятиріччя; вже у 1925 році за думкою А. Луначарського основна маса кінопубліки складалася з чиновників, інженерів, лікарів, письменників, журналістів, юристів, педагогів тощо; констатувалося, що «ця частина інтелігенції являє собою публіку, яка читає більш-менш серйозні, більш-менш гарні книги, яка здобула добру освіту, має більш-менш вироблений смак, так

---

<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.

званий витончений смак»<sup>1</sup>). Театральний досвід Леся Курбаса дозволив йому загострити цю специфіку, і хоча режисер надалі вже не працював у кіно, його фільми залишили слід, про що свідчать і перші роботи Олександра Довженка (йдеться про комедію «Ягідка кохання» (1926 р) та пригодницький фільм «Сумка дипкур'єра», поставлений у 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.

Стверджується, що своєю роллю Бучма руйнує схему, яка йшла від знаменитого фільму Всеволода Пудовкіна «Мати» (рос. «Мать») за однойменним романом Максима Горького. За нею «маленька людина» мусила неодмінно включитися у війну всіх проти всіх, проте у Тасіна й Бучми йдеться про інше. Звичайна людина, яка живе своїми земними клопотами, не хоче революційних пертурбацій, намагаючись залишитися у звичному й прекрасному плинні повсякденного життя (тим більше, коли йдеться про традиційний побут і світогляд українця, його національну картину світу, тобто про його, за суттю,

---

<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.

основоположний міф). Отже, у цьому фільмі конкретна фабула конкретна життєва історія була покладена на екран відбиттям національного міфу. Аби перевірити істинність цієї лінії, Олександр Довженко своїми трьома фільмами, знятими впродовж трьох років, багато в чому відтворив шевченкове сходження до національного міфу. Вінець його – знаменита «Земля», виготовлена після реалізації міфологем у двох попередніх фільмах – «Звенигорі» та «Арсеналі».

Довженко починав комедіями «Вася-реформатор» та «Ягідка кохання» (обидві 1926 р). Перша була побудована на сільському матеріалі, друга – на міському і вже більше орієнтована на зразки європейської, передусім французької комедії. Детективний жанр у «Сумці дипкур'єра» (1927 р.; в ньому Довженко у ролі кочегара знявся і сам – як виявилось, це було його першою та останньою роллю<sup>1</sup>) узагалі віддалений від українського життєвого й культурного матеріалу. І тільки «Звенигора» (1928 р) є першим фільмом із чітко артикульованою історією, а власне міфом про Україну – від її правічних джерел і до майбутнього.

Як відомо, героєм «Звенигори» є такий собі вічний Дід, який проходить у фільмі крізь товщу віків у ролі незмінної величини, універсальної сутності українства. Дід є носієм одного з національних стереотипів, сутність якого полягає в уявленні про Україну як про щось «вмерле», однак таке, що може воскреснути. Хоча українські романтики ХІХ ст. часто використовували таку парадигму, наприкінці століття абстрактна романтична ідея суспільного відродження звузилася до відродження літератури на базі народної мови<sup>2</sup>. Отже, кіно мало побудувати нову романтичну традицію.

Період утворення «Звенигори» – це роки, коли Довженко оглядає структуру національного міфу, його часові і просторові обриси. У фільмі спостерігається очевидне відсилання до міфологічного тексту про «Звенигору», що містить у своїй утробі національну історію й водночас є великою розритою

---

<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.

<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.

могилою, де заховано скарб (той самий, до якого апелював Шевченко). Отже, Довженко виступає як творець вже індивідуального, авторського міфу, синтезованого з «молекул» міфу колективістського, народного, з метою самопізнання нації, на тлі протистояння між близькими людьми<sup>1</sup>.

Проте спроби Діда зі «Звенигори» відшукати скарб нації безглузді й безнадійні (навіть знайдене відразу стає черепками, непотребом). За первісним сценарієм він гинув під колесами поїзда нової більшовицької цивілізації. Павло, успадкувавши дідову життєву стратегію, опиняється серед петлюрівців та в еміграції. Перемагає Тиміш, який відмовляється від фантазій у народницькому дусі й на паровозі (це звичний для тогочасного кіно символ новітньої епохи) вирушає в майбутнє. Отже, зіставлення «типу революційного конкістадора» (Микола Хвильовий) і «селянина, хуторянина, хохла» (коли використати поняттєвий апарат Дмитра Донцова) виявляє повну історичну безперспективність останнього з усім його культурним вантажем.

В «Арсеналі», виготовленому через рік після «Звенигори», і ідейно спрямованому проти УНР<sup>2</sup> спостерігається ще більш загострена рефлексія національного міфу. Більшовик Тиміш Стоян – це той самий Тиміш зі «Звенигори», і не тільки тому, що його роль виконує той ж актор (Семен Свашенко). Однак цього разу ця роль дещо трансформується: Тиміш є своєрідним рятівником, покликаним внести в поруйнований світ ідею впорядкованості і реалістичності мислення про життя, яке не перебудовується від патріотичних гасел та молитов (досить пригадати промовистий епізод, у якому Тарас Шевченко оживає на портреті, з гнівом реагуючи на патріотанародника). Взагалі для стрічки є характерним поєднання карикатури з глибоко поетичною образністю<sup>3</sup>.

---

<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.

<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.

Наступним Довженковим фільмом була «Земля» (1930 р) – випадок, як це зазначається сьогодні, першого у світовому кіно запровадження до тканини кінематографу епічної, філософської та ліричної стихії<sup>1</sup>. Критики констатують, що її структура є результатом пізнання народного життя як цілісного процесу, заснованого на природному циклі життя і праці; це пізнання землеробського міфу, що й спричинило появу міфологічного плану. Сили Космосу тут панують над силами Хаосу, унаслідок чого й роль більшовицького месії (Василя грає Семен Свашенко) набуває дещо іншого змісту: його жертва позбавлена сенсу. Це відчули тогочасні критики, які й звинуватили режисера в «спінозизмі»<sup>2</sup>, «пантеїзмі» та «біологізмі»<sup>3</sup>, що виявиться початком переслідування митця офіційною критикою<sup>4</sup>.

Стрічка взагалі була сприйнята неоднозначно, зокрема і М. Горький, і Р. Роллан звинувачували Довженка у «красивостях» та у хаотичності розкриття сюжету<sup>5</sup>. Наприклад, Сергій Тримбач, український критик, визначав, що фільм Довженка «оповідав не про колективізацію, а про час космічних гармоній, про естетичну красу землеробського міфу. Про те, Відродження нації і людства може здійснитися тільки тоді, коли поважаються закон природи і буття»<sup>6</sup>.

Проте сучасна критика стверджує, що Довженко, використовуючи землеробський міф, досяг дивовижного результату. Його фільм ніби замкнув цикл в українській культурі, завершив зусилля зі створення народного міфу відображенням певної картини національного світу та його саморозвитку. Причому в «Землі» відбувся синтез двох міфологічних структур: з одного боку відображається герой месіанського крою, який вносить у хаотичний рух мас начала організації, а з другого – людина відображається як складова народного і природного Космосу, що ніяк не відгукується на революційні поклики.

<sup>1</sup> Історія української культури: Навч. посібник / За ред. О.Ю. Павлової. К.: Центр учб. літ., 2013. 340 С.

<sup>2</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа (1896–1995) / Пер. з фр. К.: КІНО-КОЛО, 2005. С. 66.

<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.

<sup>4</sup> Історія української культури: Навч. посібник / За ред. М.П. Гетьманчука. Львів: ЛьвДУВС, 2011. 348 С.

<sup>5</sup> Бокань В., Польовий Л. Історія культури України: Навч. посібник. 3-тє вид., стер. К.: МАУП, 2002. 254 С.

<sup>6</sup> Високий вал. Редакція. «Земля» Довженка – шедевр світового кіно. 28 квітня 2015

Стверджується, що це схоже на римування картини світу, яка зафіксована у творчості пізнього Шевченка. Саме тому в цій стрічці слабко (у контексті тогочасного кіно) виявлено монтажні прийоми – припускається, що матеріал тут не піддавався ножицям, оскільки у ньому було присутнє те вічне і незнищене, що не підлягало скороченням і деформаціям<sup>1</sup>.

Слід звернути увагу на те, що саме від «Звенигори» та «Землі» слід вести відлік українського кіно як мистецького явища з виявом сутності національного життя, а не тільки його поверхневих ознак, як це було до появи цих фільмів<sup>2</sup>.

Констатується, що у Довженка був багато в чому суголосний із Шевченком погляд на Україну: у обох діячів культури «перетворення України, кульмінація її перехідного обряду переноситься в майбутнє». Важливо також, що з усім цим пов'язано й уявлення про роль (місію) поета і митця, завдання якого є роль медіатора, посередника, зі створенням візії прийдешнього золотого віку як проєкту українського майбутнього<sup>3</sup>.

Отже, О. Довженко формує цілісний проєкт майбутнього нації, який багато в чому узгоджувався з більшовицькими поглядами щодо близького настання «золотого віку». У рамках цієї лінії виникала потреба скасувати всі архаїчні структури життя й вибудувати справедливе суспільство, на базисі великої індустріалізації і виправлення, за допомогою науки і техніки, суттєвих вад природи (як великої, так і малої, тобто людської)<sup>4</sup>.

Кінець 1920-х років, крім окреслених вище, продукував чималу кількість інших професійних робіт. Критикою звертається увага на гротескну комедію «Мітя» (1927 р) Миколи Охлопкова, у майбутньому визначного російського театрального режисера й актора, і його комедійну стрічку «Проданий апетит». Цікавими були сатиричні фільми Миколи Шпиковського «Три кімнати з кухнею» (1928 р) та «Шкурник» (1929 р). Останній був покладений на «полицю»

---

<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.

і воскрес уже в новітні часи, здебільшого завдяки давньому відгуку видатного російського поета Осипа Мандельштама, який певний час редагував сценарії ВУФКУ.

Фільм Віктора Туріна «В павутині» («Провокатор», 1927 р), малопомітний свого часу, і сьогодні вражає психологічною насиченістю мізансцен. Констатується, що в ньому історія компромісу як моральної зради відтворюється без будь-яких ідеологічних акцентів<sup>1</sup>.

Поетику українського кіно 1920-х рр. багато в чому визначає «монтажне кіно», яке починаючи із середини десятиліття диктує естетичну моду в кіно. На той час багатьом професіоналам видавалося, що саме монтаж коротких планів та видобування додаткового чи нового змісту за допомогою смислового зіштовхування різнопорядкових та різновекторних кадрів вичерпним чином характеризує природу нового мистецтва. Перенесення такого методу в республіканське кіно спричинило появу цікавих (хоча передусім з формального боку) результатів. Як приклади можна позначити грузинську стрічку «Елісо» (1926 р) та «Двадцять шість комісарів» (1932 р) Миколи Шенгелая, білоруську «В огні народжена» (1929 р) Володимира Корша-Сабліна. В Україні ж показовим виявом монтажного методу є «Арсенал» Довженка – з погляду професійної майстерності, можливо, це найдовершеніший витвір цього митця<sup>2</sup>.

Саме Довженко, а в подальшому Іван Кавалерідзе сформували на межі 1920–1930-х рр. найпотужнішу й найвпливовішу в Україні стратегію образного осягнення світу. Йдеться про стильову та світоглядну матрицю «поетичного кіно», хоча мотивованим у науковому сенсі слід визнати визначення цього напрямку опанування світу як міфопоетичного<sup>3</sup>. Це багато в чому сформувало операторську школу, де найпомітніше місце займали Олексій Калюжний, Данило Демуцький і Микола Топчій, які, власне, і працювали з режисерами

---

<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> Горевалов С.І., Десятник Г.О. Вступ до спеціальності кіно-, телемистецтво: Навч. посібник. К.: КНУ, 2014. С. 22.

Довженком та Кавалерідзе. Ця школа дає про себе знати у 1930-х рр. навіть у фільмах, які, здавалося б, не мають нічого спільного з поетичною стилістикою<sup>1</sup>.

Наприклад, в ранніх фільмах Кавалерідзе (в основному він творив уже в 1930-х рр.) помітні паростки потужної стильової матриці, названої пізніше (уже в 1960-х рр.) українським «поетичним кіно», в основу якого покладено народну культуру з її розумінням Космосу і людини в ній як магічного синкретичного цілого. За такого підходу історія є природним явищем; вплинути на її хід можливо лише магічними, ритуальними засобами, виробленими та перевіреними століттями практики народного життя. Відповідно Дід у довженківській «Звенигорі» є вічним персонажем історії, а відродити її сутність можливо лише за умови реставрації ритуальної, магічної складової. Інший погляд, якого дотримується один із Дідових онуків, більшовик Тиміш, полягає у творенні нових ритуалів, якими освячуються радикальні переміни в традиційному укладі життя. Відповідні монтажний метод та темпоритміка (кожен план триває не більше 3–4 секунд) застосовуються саме в тих секторах, що пов'язані із соціальним авангардом, з героєм, який є носієм майбутнього<sup>2</sup>.

Саме з таких позицій сюжетною лінією фільму О. Каплера «Право на жінку» (1929 р) є історія нової «розкріпаченої» радянської жінки, яка обирає шлях активної суспільної діяльності замість спокійного сімейного життя. Події фільму розгортаються навколо сімейного конфлікту за право жінки отримати освіту. Не досягнувши компромісу, головна героїня залишає свого чоловіка (для посилення ефекту її чоловіком був партієць середньої ланки) та разом із сином вирушає до міста. Під час вступних іспитів до хірургічного відділення медінституту вона втрачає свідомість, отже, цей епізод слід вважати своєрідним символічним авторським актом «народження» нової жінки з незламним характером і неймовірною жагою до самореалізації. Навіть перепони, як-от складність студентського життя із малою дитиною та несподівана хвороба сина,

---

<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.

не змінили її рішення, а трагічна смерть хлопчика ще більше переконала її рухатися обраним шляхом. Врешті-решт вона повністю розриває стосунки з чоловіком, стає професійним лікарем і знаходить себе в порятунку життя інших дітей<sup>1</sup>.

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

Для початку 1930-х років характерним є відображення картини світу в цілому та проблеми вибору світоглядних та культурних стратегій у фільмах вже згадано вище, відомого українського скульптора й кінорежисера Івана Кавалерідзе. Це стрічки «Перекоп» (1930 р), «Штурмові ночі» (1931 р) та «Коліївщина» (1932 р).

Стосовно «Перекопу» (музику до цієї «німої» стрічки написав композитор П. Толстяков) критики відзначають, що в ній творча палітра майстра збагачується психологізмом у відтворенні драматичних колізій часу. Історію селянина, котрий іде на будівництво, аби заробити грошей на корову, вписано в епічну панораму історичних подій початку століття. Ідеологічно фільм багато в чому продовжує європейську традицію експресіонізму, яка до того яскраво виявилася в українському кіно в «Арсеналі» Довженка<sup>2</sup>.

Фільм з'явився в прокаті до 10-ї річниці взяття Перекопу, коли війська Червоної армії прорвали оборону армії, очолюваної генералом П. Врангелем, і ввійшли до Криму. Стрічка не має цілісної оповідної історії, вона орієнтована скоріше на формування такої картини тогочасного світу, яка складається з окремих, часом суперечливих сегментів.

Війна є центром фабули фільму. Сили, що прагнуть затримати народ і країну в минулому (багатий селянський клас, російська аристократія та французькі війська), зазнають поразки. Фінал стрічки патетичний: Кавалерідзе

---

<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.

<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.

демонструє пам'ятник одному з більшовицьких лідерів Артему в Бахмуті. В інтерв'ю журналу «Кіно» режисер стверджував: «Куркуль в моєму фільмові – це другий Перекоп, який ми мусимо рішуче знищити і перемогти... А третій Перекоп – це виконання завдань нашого будівництва, зв'язаних з п'ятилітнім планом». Отже, як наголошував режисер, «тр'юм перекопам – військовому, знищенню куркуля та виконанню п'ятилітнього плану присвячується мій фільм», який «в цілому буде ігровий і документальний, тобто для ілюстрації виконання п'ятилітнього плану будуть фільмуватися всі моменти нашого великого будівництва, зв'язаного з п'ятирічкою»<sup>1</sup>.

Картини Кавалерідзе з особливою виразністю відтворюють основний для тогочасного мистецтва хронотоп – відображується те, що старий патріархальний світ закінчується у своєму саморозвитку, рух часу максимально прискорюється («Час, уперед!» – популярне гасло 1930-х рр.), відтак місце дії міняється – замість неквапливого хліборобського побуту можна побачити потужні індустріальні комплекси. Людина підключається до нових ритмів буття, і в цьому вбачається справжній прогрес і надія на щасливе майбутнє. Слід особливо відзначити роботу видатного українського оператора Миколи Топчія, обдарованого геніальним інстинктом пластики<sup>2</sup>. Саме завдяки його зусиллям скульптурна виразність композицій та буттєва наповненість кадру перемагають безумовно наявну у стрічці ідеологічну схематику<sup>3</sup>.

Інша кінокартина Кавалерідзе, «Штурмові ночі» (1931 р), була за постановою Головного репертуарного комітету РРФСР заборонена до показу за «формалізм, заперечення ролі партії та фетишизацію стихійності». Проблеми також виникли і зі стрічкою «Коліївщина», оскільки цензуру не влаштував образ царської імперії.

---

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

<sup>2</sup> Achievements and problems of development: Transcript of the Discussion of the First Republican Exhibition of Sculpture // *Izumizhne istvo*. 1983, № 4. С. 10-13.

<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.

З огляду на це «Перекоп» є фактично перша й остання робота видатного майстра, яка не зазнала нищівних цензурних нападок. Критики вважають її екранним пам'ятником добі, коли ілюзії про національне відродження (із ґрунтуванням на більшовицьку ідеологію) ще діяли; уже за два-три роки вони припинилися остаточно<sup>1</sup>.

На початку 1930-х рр. складається уявлення про кіномову як універсальну мову свого часу. Цьому сприяли пошуки майстрів не тільки художнього, а й неігрового кіно. Насамперед це стосується творчості видатного режисера Дзиги Вертова (Дениса Кауфмана), який упродовж кількох років працював в Україні (саме він на Київській кінофабриці у 1930 р. здійснив постановку першого радянського звукового документального фільму «Симфонія Донбасу» про героїчну працю українського робітничого класу<sup>2</sup>).

Зазначається, що він був організатором групи новаторів-кінодокументалістів, названої «кіноками» (від «кіно-око»). В одному з маніфестів групи можна прочитати заклик іти геть «із солодких обіймів романсу, з отрути психологічного роману, з лап театру-коханця» у пошуки «свого матеріалу, свого метру й ритму, від громадянина, що копірсається, через поезію машини до довершеної електричної людини»<sup>3</sup>; «розкриваючи душу машини... ми виховуємо нових людей»<sup>4</sup>.

Проте кінематографістам початку 1930-х довелося долати перешкоди не тільки творчого характеру, а й тиску адміністративної машини, яка прагнула вже з набагато більшими зусиллями надати кіновиробництву фабричних, конвеєрних рис. Певним чином опір такій лінії був можливим, особливо з боку тих митців, хто протягом 1920-х рр. встиг відчутти можливість вільної творчості.

---

<sup>1</sup> Zvirynskyi K. Ukrainian Academy of Arts in Lviv (1943-1944) // Artania. 1999, № 5.

<sup>2</sup> Історія української культури: Навч. посібник / Шейко В.М., Тишевська Л.Г.; Наук. ред. В.М. Шейко. К.: Кондор, 2006. 258 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.

<sup>4</sup> Кохан Т.Г. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття. К.: Ін-т культурології НАМ України, 2017. С. 44.

Типовим прикладом кіно початку 1930-х рр. є фільм Дмитра Мар'яна «Все в руках» (1930 р). У фільмографічних довідниках його звично кваліфікують як агітаційний, з пониженим «градусом» ігрового, художнього, фантазійного початку. Замість цього спостерігається упокорення завданням пропаганди нової ідеології<sup>1</sup>.

У цій стрічці чимало ознак кіно попереднього десятиліття. Передусім йдеться про слабку окресленість фільмових персонажів, їх слабку залежність від колективу та колективістських установок – моральних, ідеологічних, психологічних. Водночас є симптоми нового ідеологічного формату. Насамперед мовиться про те, що історія головного персонажа, Олекси Брасюка (Борис Фердинандов), є оповіддю про позитивну трансформацію людського матеріалу – від кризи особистості (з причини алкоголізму) до її самоствердження в боротьбі проти класового ворога. Останнє є характерним: герой не піддається жодним виправним зусиллям сім'ї чи колективу, і тільки поява ворога мобілізує його внутрішній ресурс.

Автор сценарію та режисер Дмитро Мар'ян показує глядачеві картину життя комуни, у якій і справді «все в руках», усе під контролем. Життя кожного є прозорим, бо ж робиться все разом: від прийняття водних процедур до спільного обіду чи вечері, коли харч подається на транспортері кожному осібно і всім **разом**<sup>2</sup>. Найсміливіші проекти утопістів на екрані постають реалізованими – у цьому світі все вже чисто, безхмарно, світлоносно, про що потурбувався оператор Георгій Химченко<sup>3</sup>.

Отже, йдеться про необхідність підпорядкування особистісних установок і цінностей колективу. «Як ти смієш пити,– звертаються до Брасюка,– коли навколо тебе знамените таке життя розгортається?» І далі: «Як ворога пізнаєш?»

---

<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.

З огляду на це людині належить сприймати світ чорно-білим: точно ступати у слід «знаменитого життя» і роззиратися по сторонах: де там ворог?

Олексу Брасюка виганяють із комуни як п'ятика і бракороба. Його дружина, громадська активістка (С. Яковлева) це підтримує. Спроба вилікуватися в диспансері була безуспішною, Олекса викрадає в дружини громадські гроші й вирушає за звичним маршрутом до пивниці. Залишена без догляду дочка виходить з дому, потрапляє під зливу, застуджується і помирає. Похорон, за яким підглядає батько, нагадує похорон Василя в Довженковій «Землі», де в ролі спостерігача – убивця Хома. Водночас в Олексі пізнається Прогульник з майбутнього «Івана» Довженка, хоча на рубежі 1920–1930-х рр. прогульництво і взагалі недисциплінованість, нетримання колективної дисциплінарної матриці було поширеним мотивом у кіно. В цій частині фільму є надвиразний план: довгий ряд дітей і так само довгий ряд комбайнів і тракторів. Діти й машини є частинами одного колективного тіла, що росте й обіцяє світле та радісне майбуття<sup>1</sup>.

Фільм Дмитра Мар'яна з'явився на екранах у червні 1931 року. У ньому є відчутно вплив знаменитої стрічки Довженка, але очевидним є й інше – окрім стильового впливу, тут були також не менш помітні нові ідеологічні кліше, зокрема й такі, що були породжені мистецьким авангардом.

Одним із таких кліше (заявлених уже на початку 1930-х рр.) є очікування чи навіть налаштування на війну з капіталом, капіталістичними державами. Це було продовженням установки більшовиків на війну до переможного завоювання всього світу. При цьому подібні стрічки витримувалися в жанрі агітаційного фільму, тобто на подіях фільмів були відчутні й нічим не закамуйфльовані ідеологічний та політичний акценти.

Прикладом такої лінії може бути одна з перших звукових картин «Можливо завтра» (реж. Дмитро Дальський та Л. Сніжинська, 1931 р). Його стартова частина названа так, наче йдеться про теоретичну працю: «Передмова».

---

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

Вже на початку в кадрі на тлі трактористів з'являється ворог. Трактор був звичним тоді символом прогресу, і не тільки технічного. Отже, спостерігається ще одне тогочасне кліше: неприйняття ворогом технічних новацій, символом яких і був трактор. Він, як і належить подібному соціальному типажеві, озивається злісно-пророчим: «Робіть, хлопці. На гроби»<sup>1</sup>.

У фільмах, що налаштовують маси на війну, можливості звуку використано мінімально, головними прийомами є вербально-візуальні з тиском на масову свідомість.

У 1931 році на екранах з'явився фільм «Чорна шкіра» Павла Коломойцева. Зіставлення двох світів – капіталістичного у США й народжуваного соціалістичного в СРСР, звісно, не на користь першого. Троє збіднілих унаслідок економічної кризи американців (серед них і негр Том) рушають до Радянського Союзу, у країну робітників і селян. Головний пафос стрічки – у запереченні расового підходу до людей.

Картина Коломойцева була схематичною і навряд чи викликала б увагу, якби не робота оператора Івана Шеккера, яка оцінюється сучасною критикою як приголомшлива. Америка постає в такому різноманітті ракурсів, облич, та ситуацій, що вже є меншою увагою на примітивний підхід до життєвого матеріалу. Так само виглядає і Радянський Союз, який постає як переможна індустріальна симфонія, як країна-сад, країна нового й максимально уважного до людини побуту. Усе це виглядає не надто реалістично, але ж і мета фільму була суто агітаційною, коли життя було запакованою в блискучу за формою обгортку. Проте візуальна насолода, яку можливо отримати від фільму, є вищою, за сучасною оцінкою, і за цим стоїть висока культура перших десятиліть кіно, яку засвоїв випускник Одеського кінотехнікуму Іван Шеккер<sup>2</sup>.

Найуспішніший фільм Леоніда Лукова середини 1930-х рр. – «Я люблю» (1936 р), за романом Олександра Авдеєнка. В ньому зображений

---

<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.

дореволюційний Донбас, шахтарі вибудовують своє селище Собачеєвку. У центрі оповіді сім'я старого Никанора і її протистояння визискувачам. Найвиразнішим персонажем є Никанор (Олександр Чистяков) – людина могутньої фізичної, майже казкової сили. Іван Шекер та художник Моріц Уманський запропонували доволі просте, однак ефективне рішення: світло і п'ятьма тут протистоять одне одному. Світ підземелля, попри все, є носієм світлоносної позитивної сили, яка обіцяє переможний фінал. Никанор помирає, проте його похорон перетворюється на апофеоз сили народу, круто змішаної на класовій ненависті («Я тебе коли-небудь уб'ю!» – заявляє у фіналі хазяїну (Володимир Гардін) Никанорів онук). Отже, ставка робиться на міцному сценарії із добре розробленими характерами персонажів<sup>1</sup>.

Ще один приклад формування нової конфліктної зони і переакцентування персонажів – фільм «Приємного апетиту» (він не зберігся, і про картину можливо судити тільки за монтажними записами) Ханаана Шмайна за власним сценарієм, написаним разом з Олександром Корнійчуком, вийшла на екрани в серпні 1933 року і пропонувала оцінити боротьбу з «пережитковими явищами» минулого і їх носіями. Хоча зовні завідувач фаянсового заводу Жеребков (Мар'ян Крушельницький) прогресист, проте він одержимий планами великої індустрії, але при цьому забуває про потреби простих людей. Причина проста – він бюрократ, людей упритул не бачить, для нього існують тільки виробничі плани. Життєвий типаж, з яким радянське кіно буде боротися до останніх років радянської системи, у подальшому буде повторюватися постійно (для 30-х років можливо згадати хоча б стрічку «Волга-Волга»).

Протистоїть Жеребкову молода працівниця, технолог-кулінар Оксана Ровинська. Вона, за визначенням, є новою людиною – щойно з'явилася на заводі з новеньким дипломом спеціаліста і пішла в атаку на старих «спеців». Окремі епізоди (наприклад, з протухлим м'ясом) є алюзією на класичний уже тоді «Броненосець "Потьомкін"» Сергія Ейзенштейна. Новий герой змітає зі свого

---

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

шляху старих персонажів, оскільки і на боці Ровинської всі козири, з красою і молодістю включно.

Прокламоване владою завдання прищепити суспільству канони нового індустріального мислення та нової картини світу, разом із вірою в плідність і ефективність формування нової людини як органічного компоненту колективу, значною частиною кінематографістів (передусім молодшого покоління) сприймалися без застережень. Старшим було важче призвичаїтись, тож більша частина їх і змушена була, з різних причин, залишити кінематограф<sup>1</sup>.

Показово, що у 1930-х рр. у кіно усе виразніше усвідомлюється Гоголь. Зокрема він використовується Довженком: центральним є, власне, «Тарас Бульба», саме його структура прозирає уже в «Аерограді» («Мосфільм» та «Українфільм», 1935 р). Партизан Глушак (Степан Шагайда) і мисливець Худяков (Степан Шкурат) були найближчими друзями та побратимами, але зрада Вітчизні дає право Глушаківі розстріляти того, хто довгі роки був його товаришем. Це робиться точнісінько так, як це зробив Тарас Бульба зі своїм сином, і тільки передсмертне «мамо!» виказує, що той постріл був очищенням, і душа Худякова вертається в родинне коло «своїх».

Міф про державу як коло «своїх», як священне братство, де один за всіх і всі за одного, де інтереси одинака повністю скоряються колективній волі, ніби вичитується з гоголівського класичного тексту і тим самим ще більшою мірою узаконюється. Пошук, установлення «предка» було загальною властивістю культури 1930-х рр. Авторитетний предок, навіть не названий, підвищував значимість тексту та вивисував його на ієрархічній шкалі державних та ідеологічних цінностей.

В «Аерограді» колектив, що сповідує цінності нової держави, протистоїть анархічній масі куркулів і їхніх прибічників. Свідомість, просвітленість бачення «світлого» майбутнього, з одного боку, і «темнота», стихійне неприйняття нового – помітні у повній силі. У фіналі картини в небо злітають сотні літаків,

---

<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.

хмарою рухаються танки й інша військова техніка – своєрідний гімн новому державному утворенню, його дисциплінарній і машинізованій могутності<sup>1</sup>.

У листопаді 1935 року «Аероград» вийшов у прокат і був сприйнятий позитивно і публікою, і пресою, проте остання й не посміла би писати щось інакше, оскільки картину привітав Й. Сталін (у сучасній історичній науці взагалі позначається більша покірливість керівництва УСРР союзній верхівці у порівнянні з 1920-ми рр.). Отже, «Аероград» як «значний здобуток митця»<sup>2</sup> окреслював напрямки пошуку того, що пізніше назвуть «великим стилем». Характерною для нього є установка на фіксацію величі держави та її носіїв (не тільки владних, а й тих, хто беззаперечно й з ентузіазмом сприймає і приймає усталену систему координат), формування і ствердження міфології влади, а з нею і міфології влади колективу. Маса як величезний людський колектив, історично переможний, і висуває нагору лідерів, вождів як втілення «плоті від плоті» народу<sup>3</sup>.

Отже, в середині 1930-х рр. оформлюється й починає еволюціонувати в бік догматичного ствердження так званий метод соціалістичного реалізму. У його основі – канонізація віри в соціальний прогрес, у можливість перетворення людських мас на організуючу силу, але за неодмінної умови упокорення партійній структурі, яка перебрала на себе роль власне держави, єдиного суверена. Так само поступово канонізується уявлення про те, що розвиток особистості можливий тільки у колективі, під його невсипущим контролем.

Звідтоді в радянському кіно персонаж, що «одривається від колективу», маркується однозначно негативно. Єдиний спосіб виправитися, повернути самому собі сенс існування – повернутися в колектив.

---

<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. М.П. Гетьманчука. Львів: ЛьвДУВС, 2011. 348 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.

Подібні колізії надовго визначають фабулу багатьох фільмів, передусім орієнтованих на дитячу аудиторію, оскільки виховання дитини має відбуватися за виховного та власне ідеологічного сприяння колективу<sup>1</sup>.

Яскравим прикладом такого підходу є «Справжній товариш» (1936 р) Абрама Окунчикова та Лазаря Бодика, поставлений за сценарієм відомої письменниці Агнії Барто: йдеться про людей завтрашнього дня, про підростаюче покоління Країни Рад.

Спостерігається певна суперечність: Левко Соколов хлопець позитивний, проте бешкетливий. Учитель Василь Васильович (Михайло Тарханов) рекомендує Левка на поїздку в гості до військових моряків, але принципова Людмила проти: «Не можна хуліганів обирати!». Хлопцеві не лишається нічого іншого, як розпочати нове життя, далі міститься історія змагання двох класів за право бути делегованими для поїздки на флот, після чого педрада вирішує, що на корабель поїдуть обидва класи.

У фіналі Люда й Левко на крейсері поруч, дружба і світлі почуття перемагають. Гарне змагається з іще кращим – це буде моделлю на багато років уперед, особливо ж у дитячих фільмах<sup>2</sup> та у мультиплікаційному продукті (у 1934 р. при «Українфільмі» був організований відділ художньої мультиплікації, де були поставлені перші українські мультиплікаційні фільми «Мурзилка в Африці», «Тук-Тук і його товариш Жук», «Жук в зоопарку» та ін.<sup>3</sup>).

Станом на 1937 р. в Україні діяли 84 професійні театри, з яких 57 давали вистави українською мовою. Провідне місце займав Київський драматичний театр ім. І. Франка, незмінним керівником якого був Г. Юра. Театр мав великий і різноманітний репертуар української та світової класики: «Загибель ескадри», «Платон Кречет», «Правда» О. Корнійчука, «Соло на флейті» І. Микитенка, «Боягуз» О. Крона, «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «Останні» М. Горького,

---

<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.

«Борис Годунов» О. Пушкіна та ін. Загальне визнання здобули артисти Ю. Шумський, Н. Ужвій, Г. Борисоглібська, А. Бучма, О. Ватуля, Ф. Барвінська, О. Сердюк та ін. Одним з кращих був колектив Київського театру опери та балету. У його репертуарі широко представлено оперну класику – «Наталка-Полтавка» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Мазепа» та «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Снігуронька» М. Римського-Корсакова та ін. Робилися спроби осучаснити балет, увести національну, виробничу тематику, проте рівень їх був досить низький. Успішно діяли Київський російський драматичний театр ім. Лесі Українки, Запорізький драматичний театр ім. М. Заньковецької, Сумський драматичний театр ім. М. Щепкіна, Харківський драматичний театр ім. Т. Шевченка та ін. Наприкінці 1930-х рр. засновано театри в Чернігові, Кам'янець-Подільському, Житомирі. В них працювали майстри сцени І. Замичковський, Л. Криницька, М. Крушельницький, Б. Романицький, І. Мар'яненко, Д. Мілютенко та ін. Активно працювали театри юного глядача і театри ляльок. В 1930-ті рр. в українському кінематографі стали періодом становлення звукового кіно. Київська кіностудія «Українфільм» та Одеська випустили 55 фільмів, серед них «Вершники», «Богдан Хмельницький», «Дитинство», «Моряки». Знімалися історичні фільми «Дума про козака Голоту», «Щорс», «Червона хустина», «Останній порт», «Загибель ескадри» та ін. Також озвучувалися старі стрічки, екранізувалися драматичні та оперні спектаклі.

**Висновки.** Резюмуючи, можна констатувати, що розвиток українського кіно протягом 1920–1930-х рр. був суперечливим, як і вся епоха того дня. 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.

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.

## РОЗДІЛ 2

### СКУЛЬПТУРА В УСРР В 1920-1930-ТІ РР.

#### 2.1. Особливості скульптурної творчості в радянській Україні

Однією зі складових історико-культурної спадщини України є пам'ятки монументального мистецтва як одна з важливих сфер духовної культури українського народу. За сучасними відомостями, до цих видів об'єктів спадщини культури належать самостійні твори образотворчого мистецтва, архітектурні, археологічні чи інші пам'ятки. У мистецтвознавстві пам'ятки мистецтва визначаються як «матеріальні свідчення минулого, які мають видатні художні якості, відрізняються оригінальністю задуму та його утілення, здатністю викликати естетичні переживання і завдяки цьому визнані культурними цінностями, що підлягають державній охороні»<sup>1</sup>. До пам'яток монументального мистецтва відносяться пам'ятки, які були виконані в минулих історичних періодах. Насамперед, це високохудожні скульптурні, живописні твори, декоративне мистецтво, які характеризують естетичні погляди та світогляд, рівень культурного розвитку певних історичних епох тощо<sup>2</sup>.

У скульптурному мистецтві працювали як старі майстри (ще з перших років радянської влади), так і молоді. Слід зазначити, що у період 1920-1930-х рр. у всіх видах і жанрах скульптури - в портретах, статуарній композиції, рельєфі - стала помітна тяга до ідеалізації натури. Особливо це позначилося в монументальній скульптурі, яка була представлена в конкурсах на численні пам'ятники.

Велике значення для розвитку радянської монументальної скульптури мало участь СРСР у міжнародній виставці «Мистецтво, техніка і сучасне життя», влаштованої в Парижі. Радянський павільйон був побудований за проектом Б. М. Йофана. Скульптурну групу для нього зробила Мухіна Віра Гнатівна (1889-

---

<sup>1</sup> 1 Российская музейная энциклопедия. — Т. 2. — М., 2001. — С. 74.

<sup>2</sup> 2 Тимофієнко В. Архітектура і монументальне мистецтво: терміни та поняття. — К., 2002. — С. 313.

1953 рр). Ще в 1922-1923 рр., згідно плану пропаганди в монументальній скульптурі, нею було виконано фігуру, наповнену пристрасним та бурхливим рухом, що втілює в собі «полум'я революції». У 1927 р нею створена станкова скульптура селянки, обтяжені і міцно збиті обсяги, лаконічна, виразна пластика яку свідчать про постійний інтерес до монументального узагальненому образу. У портретах 1930-х рр. відображалась цілком сучасна мова реалістичної скульптури, котра заснована на класичних зразках. Але найбільше майстра цікавили принципи синтезу архітектури та скульптури. Мухіна в роботі для Міжнародної виставки в Парижі зробила дивовижне: будівля Йофана завершувалося гігантським пілоном, піднятим на 33 м у висоту, який закінчувався скульптурною групою «Робітник і колгоспниця» (1937 р.)<sup>1</sup>. В скульптурі персонажі тримають у витягнутих вгору руках серп і молот. Важко було знайти більш правильне рішення цієї теми, ніж знайшла Мухіна. Від скульптурної групи спостерігається могутній рух, який ніби надихає скульптури життям, створюючи стрімкий порив фігур вперед і вгору. Експресивно трактовані складки одягу та шарфу. Скульптор-новатор Мухіна зуміла втілити в цьому творі «ідеал епохи», адже скульптура, виготовлена зі нержавіючої сталі, від якої виходить сріблястий блиск, має посилений ефект динамічного враження.

Спільна робота В. Мухіної та архітектора Йофана призвела до художньої єдності простої цілісної та конструктивної архітектури з пластичними, лаконічними та завершеними скульптурними формами. Причому роль скульптури тут превалююча: будівля, облицьований мармуром з тягами з нержавіючої сталі, по суті, лише постамент для неї. Скульптура природно завершила вертикальні архітектурні ритми, надала будівлі архітектонічну завершеність. Це один з найрідкісніших по виразності пам'ятників, сповнений відповідно до колись задуманому «плану монументальної пропаганди». Після того, як скульптуру поставили на низький постамент біля ВДНГ, вона втратила

---

<sup>1</sup> 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. – Режим доступу : <https://esu.com.ua/article-70472>

всю свою значимість. Мухіна багато працювала в декоративній скульптурі («Хліб», бронза, 1939 р), а також завершила роботу І. Д. Шадра над пам'ятником Максиму Горькому (бронза, граніт, 1951 р), який був встановлений в Москві перед Білоруським вокзалом.

Протягом радянського періоду, так само як і в живописі, скульптура була зобов'язана нести брем'я 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>.

Скульптурна творчість в радянській Україні була тісно пов'язана з політичними та соціальними змінами, що відбувалися в країні. У 1920-ті рр., після революції, в Україні спостерігався значний розвиток культури, зокрема й скульптури, завдяки поширенню україномовної освіти та підтримці з боку держави. Це був час пошуків нових форм і змісту в мистецтві, що відображало національну самобутність і революційний дух епохи<sup>2</sup>.

Протягом радянського періоду, українське мистецтво продовжувало розвиватися, хоча й під впливом ідеологічних обмежень. У 1930-х рр. скульптори стикалися з викликами, пов'язаними з необхідністю відповідати офіційним канонам соцреалізму (з 1932 р), але водночас намагалися зберегти автентичність і висловити особистісні та національні ідентичності через свої твори.

Основними характеристиками розвитку скульптурної творчості в 1920-1930-ті рр. є пропаганда радянської ідеології, соціалістичний реалізм як домінантна складова, яка вимагала зображення реального життя в

---

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

<sup>2</sup> 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.

ідеалізованому та героїзованому вигляді. Також найпоширенішим жанром скульптури було створення пам'ятників радянським вождям, героям та знаковим подіям, які відзначалися монументальністю та масштабністю. Для їх створення використовували доволі різні матеріали, а саме бронзу, граніт, мармур, бетон, а інколи навіть скло, дерево чи метал.

У скульптурній творчості в радянській Україні у 1920-1930 рр. відбувалися значні зміни, які відображали дух того часу та ідеологічні пріоритети. Однією з основних особливостей цього періоду було активне підтримуване державою формування соцреалістичного мистецтва, яке мало сприяти ідеологічній пропаганді та утвердженню комуністичних ідеалів. Скульптури створювалися, переважно, у жанрі монументального мистецтва, призначеного для прикрашання міст, парків, площ та інших громадських просторів.

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.

Крім того, у скульптурі цього періоду спостерігалася тенденція до ідеологічної одноманітності та стандартизації образів. Це було спричинене бажанням держави контролювати творчий процес та використовувати мистецтво як інструмент пропаганди.

Крім того, варто зазначити, що в скульптурі радянської України 1920-1930-х рр. XX ст. також спостерігалася спроба збереження національних

---

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

традицій та культурної спадщини<sup>1</sup>. Деякі скульптори працювали над створенням пам'ятників видатним українським діячам культури, науки та політики, що мали підкреслити національну гідність та внесок українців у загальносоюзну справу.

У творчості скульпторів того періоду також простежувалися елементи українського фольклору та етнічних мотивів, що додавало роботам національного колориту та відображало культурну специфіку України.

Незважаючи на ідеологічні обмеження та домінування соцреалізму, окремі скульптори знаходили можливості для вираження своєї творчої індивідуальності та пошуку нових форм і виразних засобів. Деякі з них експериментували з формою та матеріалами, намагаючись втілити свої ідеї та концепції у творчих роботах<sup>2</sup>.

Таким чином, скульптурна творчість в радянській Україні періоду 1920-1930 рр. була складною синтезом ідеологічних диктатів, національної самосвідомості та творчої самореалізації окремих митців, що відображало багатогранність культурного життя та мистецтва у той період.

## **2.2. Вплив українізації на розвиток скульптури**

У 1921 році спроби національної еліти побудувати незалежне українське держава закончилися поразкою. Більшу частину українських територій захопили війська більшовиків. Щоб зміцнити свою владу, в Москві вирішили на час проводити більш ліберальну політику в підконтрольних національних республіках. Одним із останніх таких рішень став курс на «українізацію». Українізувалися газети, школи, вузи, театри, установи, надписи, вивески і навіть армія. Більше всього протистояли місцеві чиновники і партійне керівництво, серед яких було мало етнічних українців. Українську культуру вони вважали сільською, а російську — передовою. На початку 1930-х більшовики різко

---

<sup>1</sup> Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. – Л., 2001. – С. 78

<sup>2</sup> Греченко В.А., Чорній І.В., Кушнерук В.А., Режко В.А. Історія світової та української культури. – К., 2000, 2002.

звернули цю політику і знову повернулися до методів «воєнного комунізму», а активні сторони «українізації» розстріляли або заслали в лагерь. Обозреватель «Бабеля» Сергій Пивоваров згадує про основні моменти радянської політики «українізації» 1920—1930-х років.

Творчість скульпторів знайшла своє відображення в монументально-декоративній скульптурі, що прикрашала великі громадські будівлі, станції метрополітену, всесоюзні та міжнародні, де яскраво виявилось соціалістичне світорозуміння, реалізувалися принципи народності та партій.

У 1920-х рр. на сході країни відбувається активний процес українізації у сфері літератури, мистецтва, науки, а також скульптури. Українська культура зазнає свого піднесення в поезії (П. Тичина, М. Рильський, М. Зеров, Є. Плужник), в театрі (М. Куліш, Л. Курбас), кінорежисурі (О. Довженко) та ін. На повну силу заявляють про себе різні творчі об'єднання та угруповання. Творча активність знаходила свій вихід у виникненні численних художніх організацій: «Пролетарська культура» (1919 р), «Творчество труда» (1919 р), «Пролетарское творчество» (1919 р), «Зори грядущего» (1921 р), Товариство ім. О. Костанді (1922–1929 рр), «АХЧУ» (1923–1930 рр), з філіями у Харкові, Полтаві, Херсоні, Чернігові, Одесі, Миколаєві, АРМУ (1925–1932 рр), АСМУ (1928–1932 рр) та ін. Всі вони мали свої програми й бачення розвитку українського мистецтва. Активно працюють над створенням нового стилю українського мистецтва художники школи М. Бойчука: В. Седляр, І. Падалка, О. Павленко та ін. Визначним осередком творчих пошуків залишався Київський художній інститут. Його було засновано як Українську академію мистецтв (1919 р), навколо якої гуртувалися видатні художники, скульптори й педагоги різних мистецьких напрямів: М. Бойчук, М. Бурачек, М. Жук, В. і Ф. Кричевські, О. Мурашко, Г. Нарбут. Серед викладачів працювали відомі представники авангарду — О. Богомазов, В. Пальмов, К. Малевич, В. Татлін. Саме в 1920-х рр. у цьому закладі освіти й мистецтва викладали прихильники різних мистецьких напрямів та уподобань. Дух свободи відчувався і в мистецтвознавчих виданнях, зокрема, в систематичних випусках журналу «Нова генерація». Перетворення в 1920-х рр.

були настільки відчутними й привабливими, що деякі діячі науки і культури повернулися в радянську Україну з еміграції (наприклад, із Праги в 1926 р. і 1927 р. повернулися І. Севера і В. Касіян)<sup>1</sup>. В скульптурі все більше і більше з'являється пам'ятників Т. Г. Шевченко та Г. С. Сковороді як борцям за українську свободу та незалежність.

На ґрунті українського образотворчого мистецтва активно творчу роботу вели скульптори О. Архипенко, Ф. Балавенський, І. Кавалерідзе, М. Гельман, А. Страхов, М. Паращук, П. Вітович, О. Архипенко створив скульптури «Солдат» (1917 р), «Постать» (1920 р) та інші.

Монументальна скульптура продовжувала розвиватися, часто присвячуючи свої твори образу видатного українського поета Тараса Шевченка<sup>2</sup>. Наприклад, до 200-річчя з дня народження Григорія Сковороди (1922 р) був встановлений монумент у Лохвиці за проектом Івана Кавалерідзе, який також створив пам'ятник Т. Шевченку в Полтаві. Сам митець у той час був захоплений експресіонізмом і кубізмом, але його найбільший проект у стилі кубізму – величезний пам'ятник революціонеру Артемові в Донбасі (Слов'яногорськ, 1927 р) – був реалізований у скромніших розмірах і іншій стилістиці через особисту заборону Сталіна<sup>3</sup>.

Таким чином, українізаційна політика, хоча була великою мірою декларативною, призвела до несподіваного результату: протягом короткого періоду (менше ніж 10 років) українська культура пережила значний розвиток, який проявився в усіх сферах культурного життя.

Національно-культурне відродження 1920-х рр. було жорстоко придушене сталінським режимом, тому в 1930-ті рр. центром розвитку української художньої культури стала Галичина. Істотний внесок у розвиток українського

---

<sup>1</sup> Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. — Л., 2001. — С. 14

<sup>2</sup> Соціалістичний реалізм як об'єктивна складова українського тоталітаризму 30-40-х рр. ХХ століття (філософсько-мистецтвознавче трактування) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. - Х., 2004. - Вип. 4. - С. 12-24

<sup>3</sup> Безклубенко С. Українська культура : погляд крізь віки. Ужгород : Карпати, 2006. С. 358

образотворчого мистецтва зробили художники і скульптори І. Труш, А. Монастирський, О. Новаківський та його численні вихованці.

З 1930-х рр. почався активний наступ на українську культуру з боку партійного керівництва, було розпочато боротьбу з «формалізмом» і «націоналізмом». Після згортання політики українізації радянська влада відкрито перейшла від політики загравання до жорсткого контролю. За короткий час українська культура зазнала жахливих втрат через фізичне знищення та еміграцію митців. Однак, незважаючи на утиски та переслідування інтелігенції партійним керівництвом, вітчизняним митцям вдалося збагатити українську культуру цілою низкою шедеврів, які стали надбанням світової культурної скарбниці.

### **2.3. Представники скульптурної школи УСРР та їхні твори**

Скульптура - це вид образотворчого мистецтва, в якому твори мають об'ємну форму та виготовляються з твердих матеріалів, таких як камінь, бронза, дерево, методом висікання або видалення зайвого з початкової маси.

Українська скульптура має довгу історію розвитку, починаючи від найдавніших часів і до сьогодення. В Україні втілюються неймовірні твори скульптури, різноманітні за стилями, формами та жанрами, які отримали визнання як у межах країни, так і за її межами. Роботи українських скульпторів прикрашають музеї, приватні колекції, парки та міста по всьому світу.

Відомо, що багато визначних українських скульпторів навчалися за кордоном у провідних художніх центрах Європи, а в деяких випадках через тоталітарний режим були змушені залишитися за межами країни. Твори цих митців вражають своїм художнім смаком, глибоким філософським підґрунтям, винахідливістю та оригінальністю.

*Олександр Порфирович Архипенко* був відомим українським та американським скульптором, живописцем і графіком, який вважається піонером кубізму в скульптурі. Він народився у Києві та отримав художню освіту в різних

містах Європи. Архипенко був першим українцем, який брав участь у Венеційському бієнале (1920 р), та був членом численних художніх об'єднань. Цікаво те, що на виставці митець виставлявся у російському павільйоні за кошти українця Богдана Ханенка, який був підприємцем, колекціонером та меценатом.

У своїх творах він експериментував з кубізмом, конструктивізмом та іншими сучасними художніми течіями. Архипенко також впровадив нові естетичні елементи в скульптуру, включаючи моделювання простору та вглиблені форми. Він створив багато робіт, які відзначалися оригінальністю та високою майстерністю, використовуючи дерево, скло та метал. З 1923 року автор остаточно поселився в Америці, оскільки там критика щодо його скульптур була більш прихильна до нього.

У 1927 році в нього виникла ідея – створювати так звані «архипентури», тобто механічні картини, які змінюють зображення<sup>1</sup>.

Одними із витворів мистецтва Архипенка 1920-1930-х рр. є: «Медитація» (1937 р.), «Тулуб у просторі» (1933 р.), «Поворот торса» (1921 р),

Твори Архипенка експонуються в різних музеях світу, а його внесок у мистецтво вшановується численними пам'ятниками та виставками. Його внесок в українську та світову культуру відзначений численними визнаннями та нагородами, а його роботи залишаються джерелом натхнення для багатьох митців. Найбільша кількість робіт автора (30 робіт) знаходиться в Тель-Авівському музеї в Ізраїлі, хоча сам митець ніколи там не був.

Олександр Довженко, український кінорежисер, який зустрівся з Архипенко у Берліні, зазначав, що «сміливість у реалізації творчих імпульсів, бажання уникнути зовнішньої точності у мистецтві, яка лише одна вважалась тоді легко зрозумілою робітникам і селянам»<sup>2</sup> запозичив саме у даного скульптора.

---

<sup>1</sup> Локальна історія. Олександр Архипенко: Як митець з України перевернув уявлення про скульптуру. 20.06.2021. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/oleksandr-arkhipenko-iak-mitets-z-ukrayini-perevernuv-uiavlennia-pro-skulpturu/>

<sup>2</sup>Архипенко Олександр. URL: <https://uaview.ui.org.ua/ua/artist/ar%D1%81hipenko-oleksandr>

*Федір Петрович Балавенський*, український скульптор, був відомим як викладач Київського художнього училища, де його учні включали Івана Кавалерідзе. Народився 12 січня 1865 року у Люботині, Харківській області. Відданий мистецтву змалку, він пройшов навчання у різних художніх установах, включаючи Петербурзьку Академію мистецтв.

Балавенський відомий своїми портретними бюстами, зокрема Тараса Шевченка (1903, 1926 рр) та Івана Котляревського (1903 р., Полтава), які відзначались емоційно-психологічною глибиною. Його роботи демонструють особливе почуття архітектоніки та художній смак.

У 1924 році Ф. Балавенський взяв участь у конкурсі створення погруддя Леніна, внаслідок якого автор заслужив загального схвалення, а його творіння придбала Вища Рада Народного Господарства СРСР<sup>1</sup>.

У 1926 р. автор створив бюст Т. Г. Шевченка для пам'ятника в м. Золотоноші, а в проміжку 1925-1927 рр. – бюст Леніна більшого розміру<sup>2</sup>.

Скульптор активно працював над українською тематикою, чого прикладами є його роботи на Бессарабському ринку в Києві, а також численні портрети Тараса Шевченка, які належать до його найвизначніших творінь.

*Іван Петрович Кавалерідзе*, народився 13 квітня 1887 року на Сумщині, був видатним українським скульптором, кінорежисером, драматургом та художником кіно. Його життєвий шлях і творчий шлях були насиченими та багатогранними.

З дитинства він виявляв зацікавленість у ліпленні, що привернуло увагу його дядька, художника і археолога Сергія Мазаракі. Завдяки його підтримці та прагненню молодого Івана до мистецтва, він отримав можливість отримати освіту у Київському художньому училищі та подальше вдосконалення у Петербурзькій академії мистецтв.

Кавалерідзе славився своїми пам'ятниками та станковими роботами, а також відомими фільмами та театральними постановками. Його талант та енергія

---

<sup>1</sup> Богданович, Г. А. Федір Петрович Балавенський / Г. А. Богданович. – Київ: Мистецтво, 1963. – 78 с. : іл. С. 39

<sup>2</sup> Там же. С. 40

дозволили йому працювати у різних напрямках мистецтва та здійснити значний внесок у культурне життя України.

У творчості скульптора нараховується 20 пам'ятників, серед яких зображені Т. Г. Шевченко (встановлено у Ромнах 1918 р., Полтаві 1925 р. та Сумах 1926 р) та Григорій Сковорода (встановлено у Лохвиці в 1922 р)<sup>1</sup>.

Представники скульптурної школи УСРР, такі як Віра Мухіна та Сергій Меркуров, створили значні твори, які відображали ідеали та цінності радянського періоду. Вони впроваджували соцреалістичний стиль у свої роботи, зосереджуючись на піднесенні робітничого класу, селянства та лідерів радянської влади. Відомий пам'ятник «Робітниця та колгоспник», автором якого була В. Мухіна, став символом нового соціалістичного світу та визначною пам'яткою радянського монументального мистецтва у Москві. Іншим видатним скульптором був Сергій Меркуров, який створив багато пам'ятників лідерам Радянського Союзу та революційним подіям. Наприклад, статуя В. І. Леніна в залі для засідань у великому Кремлівському палаці та пам'ятник Степану Шауману в Єревані<sup>2</sup>. Твори цих митців відображали дух епохи і залишаються важливим елементом історії радянського мистецтва<sup>3</sup>.

Іншими визначними скульпторами були Олександр Архипенко та Матвій Маніж. Архипенко відомий своїми інноваційними підходами до форми та матеріалу, а його твори відображають глибоке відчуття гармонії та естетики. Маніж відомий своїми пам'ятниками, присвяченими військовим подіям та героям, які відіграли важливу роль у розвитку радянського суспільства. В їхніх роботах відчутний патріотизм та віра у соціалістичні ідеали. Всі ці скульптори сприяли формуванню виразної і концептуальної скульптурної школи, яка зберігала свою унікальність та значення протягом всього існування радянського союзу.

---

<sup>1</sup> Климович Наталія. Іван Петрович Кавалерідзе (1887-1978). 13.04.2022. URL: <https://csamm.archives.gov.ua/2022/04/13/ivan-petrovych-kavaleridze-1887-1978/> (дата звернення: 28.05.2024)

<sup>2</sup> Примітки скульптора. С. Д. Меркуров. 1953. URL: <https://bookinistplus.com.ua/ua/p1800689405-zapiski-skulptora-merkurov.html> (дата звернення: 26.05.24)

<sup>3</sup> СКУЛЬПТОРИ УКРАЇНИ. *msmb.org.ua*. URL: <https://msmb.org.ua/mediateka/top-20-mistetstvo/skulyptori-ukraini/> (дата звернення: 13.03.2024).

У 1930-і рр. починає розвиватися анімалістична скульптура, де, виділяються імена двох майстрів - Василя Олексійовича Ватагіна (1883 / 84 - 1969 рр.), який прекрасно знає не тільки особливості, але і психологію тварин, а також багато працює в дереві («Гімалайський ведмідь», 1925 р) та бронзі («Тигр», 1925 р), та Івана Семеновича Єфімова (1878-1959 рр.), який використовував у своїх творах самі різні матеріали більш узагальнено, декоративно, ніж Ватагін, тому наділяє звіра рисами антропоморфізму («Кішка з кулею», 1935 р, фарфор; «Півень», 1932 р, кована мідь). У наступні роки Ватагін, продовжуючи успішно працювати в анімалістичному жанрі («Пінгвін з пташеням», дерево, 1960 р).

Ще одним важливим представником скульптурної школи УСРР був Аркадій Мільченко, чії твори відзначалися високою технікою виконання та витонченим естетичним смаком. Його роботи, такі як «Дівчина з ланцюгом» та «Лебеді», вражали деталізацією та емоційною виразністю. Мільченко вдало поєднував класичні техніки з новаторським підходом до форми та композиції, що дозволило йому створювати твори, які залишаються актуальними й цікавими дотепер<sup>1</sup>.

У творчості скульпторів УСРР видно відданість ідеалам комунізму, заслуговуючи високу оцінку як за мистецькими досягненнями, так і за впливом на формування культурного образу суспільства того часу. Їхні роботи і досі залишаються важливою складовою культурної спадщини, яка надихає й вражає нові покоління митців та глядачів<sup>2</sup>.

Отже, представники скульптурної школи УСРР відзначалися великим талантом, високою майстерністю та витонченим художнім смаком. Їхні твори, які відображали ідеали комунізму та сприяли формуванню культурного образу суспільства, стали важливою складовою культурної спадщини<sup>3</sup>. Завдяки своїм

---

<sup>1</sup> Крававич Д. Українське мистецтво. Т. 2 / Д. Крававич, В. Овсійчук, С. Черепанова. – Львів: Світ, 2004. – С. 267

<sup>2</sup> Кудін В. Ідеї великого мистецтва. Про партійність, класовість, народність у мистецтві соціалістичного реалізму. - К.: Радянська школа, 1973. – С. 128.

<sup>3</sup> Wozniak W. Metaphysics of Reason and Reason. Experience of non-systematic self-criticism. Kiev: Samvatos, 1994.

творчим здібностям і відданості мистецтву, вони залишилися визнаними митцями і продовжують надихати нас своїми шедеврами й сьогодні.

#### **2.4. Зміни в скульптурній культурі під час сталінської репресії**

У 1920-1930-ті рр. в УРСР, як і в усьому СРСР, відбулися значні зміни в скульптурі, які були тісно пов'язані зі сталінськими репресіями. Цей період характеризується масовими репресіями, що здійснювалися в СРСР і були пов'язані з ім'ям Йосипа Сталіна<sup>1</sup>.

У контексті мистецтва, особливо скульптури, це був час, коли офіційно проголошувалася доктрина соціального реалізму, яка вимагала від митців створювати твори, що відображали соціалістичну ідеологію і прославляли радянську владу. Це призвело до репресій проти авангардистів і знищення творів, які вважалися «буржуазним націоналізмом» або «антирадянською пропагандою»<sup>2</sup>.

Ці події мали глибокий вплив на розвиток скульптури в Україні, обмежуючи творчу свободу і змушуючи художників працювати в рамках строго контрольованої ідеології.

Такі події призвели до того, що скульптура і мистецтво в цілому в УРСР були піддані жорсткому контролю і цензурі, що значно обмежило можливості для творчого самовираження і експериментів.

В контексті сталінських репресій і їх впливу на скульптурну культуру в УРСР, особливо важливим є розуміння того, як ці події вплинули на художній процес і самовираження митців. Репресії не лише призвели до фізичного знищення художників і їхніх творів, але й створили атмосферу страху та цензури, що обмежувала творчість інших митців<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Попович М. Нарис історії культури України. - К.: АртЕк, 2001. – С. 163

<sup>2</sup> 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. С.12–16

<sup>3</sup> Скляренко Г. На берегах. Нотатки до українського мистецтва ХХ ст.: зб. статей. Київ : Софія-А, 2007. С. 268

Під час сталінських репресій, багато скульпторів, які не вписувалися в рамки соціалістичного реалізму, були засуджені як «вороги народу» і зазнали переслідувань. Це стосувалося не тільки скульпторів, але й творців інших напрямків.

Скульптура, як і інші види мистецтва, стала інструментом пропаганди, де митців змушували створювати твори, що славили радянську владу і соціалістичні ідеали. Це призвело до занепаду багатьох традиційних і авангардних форм мистецтва, які були популярні до репресій.

У порцеляну, камерний вид мистецтва, прийшло мистецтво вулиці, плаката, оформлення революційних свят, прийшло мистецтво монументальної пропаганди, що стало більш довговічною, ніж тимчасове святкове оздоблення вулиць. З порцеляни звучать гасла: «Земля трудящим!», «Хто не працює, той не їсть!», «Пропади буржуазія, згинь капітал!», «Нехай, що видобуто силою рук трудових, не проковтне ліниве череве!». Тарілка уподібнюється до плаката та листівки, на ній зображується навіть трудова картка.

Загалом, сталінські репресії мали довготривалий вплив на розвиток скульптури в Україні, змінивши її характер і напрямок на десятиліття вперед<sup>1</sup>.

Враховуючи вплив сталінських репресій на скульптурну культуру УРСР у 1930-ті роки, можна виділити кілька ключових аспектів:

— Соціалістичний реалізм став єдиною дозволеною формою мистецтва, що відображала ідеологічні цінності радянської влади. Це обмежило художню свободу і змусило скульпторів створювати твори, які служили пропагандистським цілям.

— Твори, які не відповідали офіційній лінії, були знищені як “буржуазний націоналізм” або “антирадянська пропаганда”, що призвело до втрати значної частини культурної спадщини.

---

<sup>1</sup> Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки / Т. КараВасильєва // 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.

— Скульптура була переорієнтована на величання радянських лідерів і героїзацію праці, що відбилося на тематиці і стилістичних особливостях творів.

Ці зміни мали далекосяжні наслідки для розвитку скульптури в Україні, обмеживши творчий потенціал художників і змінивши характер мистецької культури на багато років вперед<sup>1</sup>.

Таким чином, вплив сталінських репресій на скульптурну культуру в УРСР у 1920-1930-ті рр.<sup>2</sup>, можна сказати, що цей період був вкрай складним для українського мистецтва. Репресії призвели до знищення значної частини культурної спадщини, обмеження творчої свободи художників, і перетворення мистецтва на інструмент політичної пропаганди<sup>3</sup>.

Скульптура, як і інші види мистецтва, втратила свою автономію і стала засобом для вихваляння соціалістичних ідеалів та радянських лідерів. Це не лише змінило характер і напрямок мистецтва, але й залишило глибокий слід на подальшому розвитку української культури.

Репресії 1930-х рр. стали трагічним символом втрати незалежності мистецтва і жорстокості сталінського режиму, наслідки яких відчуваються і досі. Цей період нагадує про важливість свободи вираження та необхідність захисту культурної спадщини від політичних втручань<sup>4</sup>.

**Висновки.** 1920-1930-х рр. були періодом інтенсивного пошуку та експериментів, що відбивалися у злитті національних традицій з радянською пропагандою. Українізація мала значний вплив на розвиток скульптури, стимулюючи художників до створення творів, які відображали українську культурну ідентичність.

Представники скульптурної школи УСРР, такі як Іван Кавалерідзе, внесли значний вклад у розвиток української скульптури, залишивши після себе визначні твори, які стали частиною культурної спадщини.

---

<sup>1</sup> Шейко В.М. Історія української культури: [навч. посіб.] / В.М. Шейко В.М., Л.Г. Тишевська ; наук. ред. В.М.Шейко. – К.: Кондор, 2010. – С. 142

<sup>2</sup> Kuriltseva V., Yavorskaya N. Art of Soviet Ukraine. 1957.

<sup>3</sup> Verba I. The truth of images // Art. 1965, № 3. С. 13-18

<sup>4</sup> Основи художньої культури. Теорія та історія української художньої культури [за ред. В.О. Лозового та Л.В. Анучиної]. – Харків: Основа, 1999. – С. 245

Сталінські репресії призвели до значних змін у скульптурній культурі, обмеживши творчу свободу та наклавши цензуру на мистецтво, що вплинуло на зміст та форму скульптурних робіт.

## ВИСНОВКИ

Протягом 1920-1930-х рр. кіномистецтво та скульптура в УСРР пройшли шлях від ідеологічної відкритості до тоталітарного контролю, що відбилося на творчості митців та їхніх творах.

У сфері кіномистецтва 1920-х рр. спостерігалася значна творча свобода, яка дозволяла режисерам експериментувати з формами та ідеями. Це було часом розквіту українського кіно, коли було створено багато значущих фільмів, що відображали соціальні зміни та національну самобутність. Однак, з настанням 1930-х років, кіномистецтво стало інструментом пропаганди, і творчість митців була підпорядкована ідеологічним вимогам.

У сфері скульптури, 1920-ті рр. також були періодом інновацій та українізації, що дало змогу розвинути національну школу скульптури. Скульптори мали можливість висловлювати національний дух через свої твори. Проте, під час сталінських репресій, багато митців були репресовані, а їхні твори знищені або заборонені, що призвело до занепаду скульптурної культури.

Кіномистецтво та скульптура стали аренами для ідеологічних баталій, де кожен напрямок намагався втілити своє бачення радянської дійсності. У 1920-х рр., завдяки політиці українізації, відбулося зростання національної самосвідомості, що знайшло відображення у творах митців. Вони використовували традиційні мотиви та історичні теми, щоб висловити унікальність української культури.

Великих успіхів було досягнуто в кіномистецтві. З 1922 р. розпочато виробництво художніх фільмів, велика кількість з них була присвячена подіям громадянської війни. Серед історичних фільмів найбільшої популярності здобув «Тарас Трясило», режисером котрого був П. Чардинін (1927 р.).

Особливим етапом розвитку українського радянського кіномистецтва є активна творча діяльність О. Довженка, який в 1926 р. працював кінорежисером на Одеській кіностудії. В історії українського та світового кіномистецтва почесне місце посідають його фільми «Сумка дипкур'єра», «Звенигора» (1928

р.), «Арсенал» (1929 р.), «Земля» (1930 р.). У 1958 р. на міжнародній виставці в Брюсселі його фільм «Земля» був включений до почесного списку із дванадцяти кращих фільмів світу всіх часів і народів. Стилїстика, створена Довженком, поклала початок напрямку, який визначають як «український поетичний кінематограф».

Першим звуковим фільмом в Україні була документальна стрічка «Симфонія Донбасу» Д. Вертова (1930 р.), а серед художніх – «Фронт» О. Соловйова (1931 р.). Талановитий український скульптор та режисер І. Кавалерідзе вперше в Україні зняв кіноопери «Наталка Полтавка» (1936 р.) та «Запорожець за Дунаєм» (1938 р.).

Однак, з приходом 1930-х рр. та посиленням сталінського режиму, мистецтво перетворилося на інструмент державної пропаганди. Цензура та репресії призвели до згорання творчої свободи, а митці, які не вписувалися в офіційну ідеологію, часто ставали жертвами політичних чисток.

У результаті, мистецтво 1920-1930-х рр. в УСРР відображає контраст між багатством творчих пошуків та жорстокістю тоталітарного режиму. Цей період залишив помітний слід в історії української культури, підкреслюючи важливість мистецтва як засобу вираження національної ідентичності та свободи думки.

Розглядаючи розвиток мистецтва в УСРР протягом 1920-1930-х рр., можна зробити висновок, що цей період був часом значних культурних змін та ідеологічних протиріч. Мистецтво відіграло важливу роль у відображенні та формуванні суспільної свідомості, ставши інструментом для вираження національної ідентичності та соціальної критики.

Кіномистецтво та скульптура в УСРР демонструють, як творчість процвітала під впливом політики українізації, і була придушена під тиском тоталітарного режиму. Ці мистецькі форми показують, що навіть у найскладніших умовах, митці продовжували шукати способи для вираження своїх ідей та поглядів.

Врешті-решт, історія мистецтва в УСРР є свідченням не лише культурного розмаїття та творчого потенціалу, але й незламності людського духу перед

обличчям репресій. Цей період нагадує про важливість підтримки свободи вираження та збереження культурної спадщини для майбутніх поколінь.

Загалом, 1920-1930-ті рр. були періодом значних змін для українського мистецтва, які відбивали ширші соціальні та політичні процеси в країні. Мистецтво стало полем боротьби за ідеологічну домінантність, і це мало глибокий вплив на розвиток культури в Україні.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безклубенко С. Українська культура : погляд крізь віки. Ужгород : Карпати, 2006. 512 с
2. 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)
3. Бокань В., Польовий Л. Історія культури України: Навч. посібник. 3-тє вид., стер. К.: МАУП, 2002. 254 с.
4. Брюховецька Л.І. Кіномистецтво: Навч. посібник. К.: Логос, 2011. 391 с.
5. 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.
6. Бульбачинська О.І. Кінопоетика: реконструкція поняття // Закарпат. філол. студії. Вип. 3. Т. 3. С. 24–28.
7. Виноградова З.Т. Українське радянське мистецтво 1918-1920 рр. – К. 1964. 29 с.
8. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. – Л., 2001. – С. 78
9. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття / О. Голубець. – Л.: Академічний експрес, 2001. – 176 с.
10. Горевалов С.І., Десятник Г.О. Вступ до спеціальності кіно-, телемистецтво: Навч. посібник. К.: КНУ, 2014. 132 с.
11. Госейко Л. Історія українського кінематографа (1896–1995) / Пер. з фр. К.: КІНО-КОЛО, 2005. 464 с.

- 12.Греченко В.А., Чорній І.В., Кушнерук В.А., Режко В.А. Історія світової та української культури. – К., 2006 р.480 с.
- 13.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)
- 14.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.
- 15.Історія українського суспільства: Навч. посібник / За наук. ред. І.Д. Дудко. К.: КНЕУ, 2011. 598 с.
- 16.Історія української культури: Навч. посібник / За ред. М.П. Гетьманчука. Львів: ЛьвДУВС, 2011. 348 с.
- 17.Історія української культури: Навч. посібник / За ред. О.П. Сидоренка. К.: Освіта України, 2014. 576 с.
- 18.Історія української культури: Навч. посібник / За ред. О.Ю. Павлової. К.: Центр учб. літ., 2013. 340 с.
- 19.Історія української культури: Навч. посібник / Шейко В.М., Тишевська Л.Г.; Наук. ред. В.М. Шейко. К.: Кондор, 2006. 258 с.
- 20.Калакура.Я. С. Історичне джерелознавство: Підручник. Київ: Либідь. 2002 р. 488 С. URL: <http://politics.ellib.org.ua/pages-10813.html#:~:text=%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D1%86%D1%8F%2C%20%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%20%D0%B1%D0%B0%D0%B7%D0%B0%20%E2%80%94%20%D1%86%D0%B5%20%D1%81%D1%83%D0%BA%D1%83%D0%BF%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C,%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9%20%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%86%D0%B5%D1%81%2C%20%D1%8F%D0%B2%D0%B8%D1%89%D0%B5%2C%20%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D1%96%D1%8E>. (дата звернення: 30.05.24)

21. Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки / Т. КараВасильєва // 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.
22. 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)
23. 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)
24. Кохан Т.Г. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття. К.: Ін-т культурології НАМ України, 2017. 304 с.
25. Крававич Д. Українське мистецтво. Т. 2 / Д. Крававич, В. Овсійчук, С. Черепанова. – Львів: Світ, 2004. – 267 с.
26. Кудін В. Ідеї великого мистецтва. Про партійність, класовість, народність у мистецтві соціалістичного реалізму. - К.: Радянська школа, 1973. - 134 с.
27. 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.
28. Лабур О. Київська кінофабрика ВУФКУ та фільм О. Каплера «Право на жінку»: історія однієї заборони // Київські іст. студії. 2017. № 2. С. 78–87.
29. 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.
30. Лисенко Л. Українська скульптура межі століть. Мистецтвознавство України. Київ, 2009. С. 12–20.
31. 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)
32. Миславський В.Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи: Т. 1. Харків: Дім Реклами, 2018. 680 с.
33. Миславський В.Н. Українське кіномистецтво 20-х років ХХ ст.: організаційно-творчі трансформації: Дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.04. Харків, 2018. 469 с.
34. 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.
35. 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)
36. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття. [Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.]: У 2 кн. – К., 2006. – Кн.2. – 656 с.
37. 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.
38. Основи художньої культури. Теорія та історія української художньої культури [за ред. В.О. Лозового та Л.В. Анучиної]. – Харків: Основа, 1999. – 444 с.
39. Пальм Н.Д., Гетало Т.Є. Історія української культури: Навч. посібник. Харків: Вид-во ХНЕУ, 2013. 296 с.
40. Петрук Р. Альбом. Київ: Родовід, 2007. 288 с
41. Попович М. Нарис історії культури України. К.: АртЕк, 2001. 727 с.
42. Попович М.В. Нарис історії культури України. К.: АртЕк, 1998. 728 с.

- 43.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-xvyliovyj-het-vid-moskvy-dajosh-jevropu/29798514.html> (дата звернення: 29.05.24)
- 44.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.
- 45.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.
- 46.СКУЛЬПТОРИ УКРАЇНИ. msmb.org.ua. URL: <https://msmb.org.ua/mediateka/top-20-mistetstvo/skulyptori-ukraini/> (дата звернення: 13.03.2024).
- 47.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.
- 48.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
- 49.Шелупахіна К.М. Історія світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва: Навч.-метод. посібник. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. 148 с.
- 50.Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття. Імена, явища, персоналії. – Л., 2006. – С. 104
- 51.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
- 52.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.
- 53.Verba I. The truth of images // Art. 1965, № 3. С. 13-18.

54. Wozniak W. *Metaphysics of Reason and Reason. Experience of non-systematic self-criticism.* Kiev: Samvatos, 1994.
55. *Achievements and problems of development: Transcript of the Discussion of the First Republican Exhibition of Sculpture // Izumizhne istvo.* 1983, № 4. C. 10-13.
56. Zvirynskyi K. *Ukrainian Academy of Arts in Lviv (1943-1944) // Artania.* 1999, № 5.
57. Kuriltseva V., Yavorskaya N. *Art of Soviet Ukraine.* 1957.
58. Lysenko L. *Sculpture today // All-Ukrainian Triennial of Sculpture '99: Catalogue.* Kyiv: The Art Gallery of Ukraine, 1999. C. 134-136.