

**НЕОКЛАСИЦИЗМ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ  
1920-1930-Х РР.: ІВАН БАБІЙ ТА МИКОЛА ГЛУЩЕНКО**

*Розглядаються прояви неокласицизму в українському живописі 1920-1930-х рр. на прикладі творчості І. Бабія та М. Глуценка. Звертається увага на багатозначність терміна «класичний» та специфіку його використання в українському контексті.*

**Ключові слова:** неокласицизм, український живопис 1920-1930-і рр., І. Бабій, М. Глуценко, бойчукізм.

*Рассматриваются проявления неоклассицизма в украинской живописи 1920-1930-х гг. на примере творчества И. Бабия и Н. Глуценко. Обращается внимание на многозначность термина «классический» и специфику его использования в украинском контексте.*

**Ключевые слова:** неоклассицизм, украинская живопись 1920-1930-е гг., И. Бабий, Н. Глуценко, бойчукизм.

*The manifestations of neoclassicism in Ukrainian painting of the 1920s-1930s are examined on the example of Ivan Babiy and Mykola Hlushchenko works. Attention is drew to the ambiguity of the term «classic» and the specifics of its use in the Ukrainian context.*

**Key words:** neoclassicism, Ukrainian painting of the 1920s-1930s, Ivan Babiy (Babij), Mykola Hlushchenko (Gloutchenko), boichukism.

Історичні події та їхні дати часто стають хронологічними рамками для певних мистецьких явищ, впливають на них. Двадцятиліття між Першою і Другою світовими війнами в Європі позначалося відходом від радикальних авангардних викликів, посиленням тенденцій неокласицизму з подальшим пошуком синтезу між абстрактним та конкретним мистецтвом. В Україні цей період стигматизований належністю більшості її території до Радянського Союзу, і чітко пов'язаний з бурхливим розвитком національного мистецтва у 1920-і та жорстким придушенням його в 1930-і рр. Але не всі українські майстри працювали тоді в СРСР. Творчість тих, що опинилися за кордоном, розвивалась у західноєвропейському контексті. Тому вивчення українського мистецького зарубіжжя набуває особливої актуальності. Акцентувати наявність проявів неокласицизму в українському мистецтві 1920-1930-х рр., показати їх на прикладі творів Івана Бабія та Миколи Глуценка є метою цієї публікації. Крім того, в статті звертається увага на багатозначність терміна «класичне» і на специфіку його використання щодо українського мистецтва.

Спочатку щодо терміна. Термін «класичне» віддавна використовується в багатьох значеннях, серед яких можна виділити два основних. Перше пов'язане з мистецтвом стародавньої Греції і Риму, яке від часів Відродження стало взірцевим орієнтиром для європейської культури. Відтоді в кожному столітті виникають «класицизми», «нео-», «псевдо-» класицистичні течії, які опираються на формальну мову й

естетичні принципи античності. Пусен, Давид, Енгр являють собою визначальні постаті цих напрямів у XVII, XVIII, XIX ст.

У другому значенні слово «класичне» використовують для характеристики типових ознак будь-якого явища. «Іконопис — класична складова українського мистецтва», «Чорний квадрат» К. Малевича — класичний приклад мистецтва авангарду XX ст.» — ці фрази зрозумілі всім і не позбавлені сенсу. Усвідомлення різниці двох застосувань поняття «класичне» є важливим і стосовно українського мистецтва, про що йтиметься нижче. На початку цього тексту термін «класичне» застосовуватимемо виключно в першому, «антично-ренесансному» розумінні.

Загальновідомо, що 1920-і рр. називають часом українського відродження, а 1930-і стали роками, коли це відродження було розстріляне. Під «відродженням» розуміється не орієнтація на стиль ренесанс, а буквально — активне становлення українського мистецтва в після-революційний час, яке визначали радше представники авангардних течій: О. Богомазов, В. Єрмілов, В. Пальмов, А. Петрицький, М. Епштейн та школа монументалістів М. Бойчука.

Постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій» ліквідувала різноманітні мистецькі об'єднання. Замість них були створені єдина Спілка архітекторів та єдина Спілка художників. «Квітуха соціалістична Україна» — так називалася виставка, присвячена двадцятиріччю Великої Жовтневої соціалістичної революції, показана в Києві і Москві в 1937 р., році найбільших сталінських репресій, коли був знищений М. Бойчук і його учні.

З утвердженням диктатури Сталіна на початку 1930-х рр. в архітектурі запанували масивні ордерні форми, що втілювали силу і остаточною перемогою нового режиму. За зовнішнім виглядом ці споруди є спадкоємцями архітектури імператорського Риму та наполеонівського ампіру. Зрештою, вони успадкували і змістовне призначення імперських споруд, що зрозуміло, не афішувалося, а подавалося як символ сили і правильності нового устрою. Поєднання класичних форм з комуністичною ідеологією відбулося в офіційному радянському мистецтві, яке нині часто називають «сталінським ампіром». Мова класики була використана в усіх тоталітарних державах Європи — Німеччині, Італії і Радянському Союзі для формування єдиного, «правильного», державного стилю. Мистецтво кожного з режимів мало свої особливості, але завдання були однотипними: уславлення сили держави, правильності пануючої ідеології і формування «нової людини». Україна, яка входила до складу СРСР, стала одним із полігонів для цього величезного соціального експерименту. Найпотужніші проекти реалізовувались у Москві й Ленінграді, але Київ, Харків, Донецьк були також активно задіяні в масштабних перетвореннях. Особливість використання класичної спадщини в українському радянському мистецтві полягала в тому, що ідеї поширювалися не безпосередньо від романського і грецького Середземномор'я, а спускались і контролювались Москвою, «третім Римом».

Типовими прикладами сталінської архітектури в столиці України є Будинок Уряду (1937, архітектори І. Фомін, і П. Абросімов), будинок Верховної Ради Української РСР (1936-1939, архітектор В. Заболотний), будинок Міністерства закордонних справ (1938, архітектор Й. Лангбард. Споруда будувалася для Центрального Комітету ВЛКСМУ). Гіперболізовані пропорції колонад, масивність об'ємів цих адміністративних будівель радше викликали відчуття нікчемності окремої особистості, ніж величі й справедливості влади, що впровадила цей стиль.

У малярстві запанувала академічна освіта, сюжети картин прославляли героїзм і щастя радянських людей. Теорія соціалістичного реалізму вимагала апріорно позитивного ставлення до соціалістичної революції та її наслідків. Як реалізм, соцреалізм був протиставлений абстрактному мистецтву; як соціалістичний — реалізму 19 ст., який у російському варіанті дістав назву «критичного». Новий реалізм критичного ставлення до радянської дійсності не передбачав. Російська дослідниця К. Дьоготь підійшла до соціалістичного реалізму як до одного з «проектів» російського мистецтва ХХ ст. [4]. Серед творів художників обиралися окремі роботи, що ставали взірцево-показовими. В українському мистецтві ними стали картини Г. Світлицького «Колгосп у цвіту» (1935), К. Трохименка «Кадри Дніпробуду» (1937), В. Костецького «Допит ворога» (1937). Вони репродукувалися в журналах, виданнях про радянське мистецтво, на них мали орієнтуватися інші художники.

Щодо маси помпезних полотен, виконаних часто бригадами художників, «колективним методом» для клубів, будинків культури, обласних рад, то вони зникли разом з епохою. Але поруч з ними були створені сотні картин історичного, побутового жанру, які нині зберігаються в музейних сховищах та приватних збірках [8]. Далеко не завжди радянські художники змушені були звертатися до ідеологічних сюжетів, а якісний рисунок і професійне малярство відрізняють більшість їхніх робіт. За формальними якостями картини соцреалістів 1930-х рр. більш споріднені з реалізмом і малярством на пленері 19 ст., ніж із класицизмом, але анатомічно правильний рисунок, знання законів симетрії та композиції, фахове світло-тіньове моделювання залишалися підставовими ознаками їхніх творів.

Якщо для архітектурних проектів джерелом була здебільшого архітектура Риму, то в пропагуванні спорту в СРСР орієнтувалися на грецьку Еладу. Античність, культура Італії епохи Ренесансу були улюбленими періодами світової історії і використовувались як взірці в комуністичному вихованні. Міфи й легенди стародавньої Греції та Риму вивчали учні в школі. Гуманістичні ідеї Ренесансу входили як складові у процес формування «радянської» людини. Антропоцентризм і секуляризація були вигідними «аргументами» в насадженні атеїзму. Рафаель, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело займали перші місця серед майстрів світу, на чію творчість мали орієнтуватися художники і глядачі, про них видавали альбоми і монографії. Прометей, Спартак, Джордано Бруно належали до списку героїв, що завершували комуністи, — всі вони залишилися вірними своїм ідеям і віддали життя за світле майбутнє людей.

Окрім цього домінуючого стилю в українському живописі 1920-1930-х рр. мали місце прояви неокласицизму, позбавлені впливу радянської ідеології. Про них мало знають, і одна з причин криється в тому, що творили ці художники за межами України. Особливістю ХХ ст., в першу чергу це стосується країн Східної Європи, було те, що їхнє мистецтво розвивалось не тільки в межах державних кордонів, але й в еміграції. На початку 1920-х рр. заявили про себе Іван Бабій (Херсон, 1896 — після 1948, 1974(?)) і Микола Глущенко (1901, Новомосковськ, Дніпропетровська область — 1977, Київ). Обидва опинились у Німеччині після завершення Першої світової війни, коли на території України йшла громадянська війна. Відомо, що Іван Бабій молоді роки провів у Херсоні та Харкові. Микола Глущенко навчався до 1918 р. у Комерційному училищі в Юзівці (тепер Донецьк). У 1919 він потрапив до табору військовополонених у Польщі й наприкінці року «без документів і без будь-яких засобів до існування» опинився в Берліні. В 1918-1919 Глущенко займався в студії Ганса Балушека, потім відвідував приватну школу професора Кампфа, а в 1921 р. вступив до Hochschule für bildende Kunst. Тоді ж студентом цього закладу став Іван Бабій. Те, що вони розпочали свій шлях у мистецтві після Першої світової війни, а не раніше, звичайно вплинуло на вибір їхніх орієнтирів. Мистецькі пошуки початку 1920-х не були вже настільки радикальними, як експерименти 1910-х. Сама радикальність, революційність, продемонструвавши себе в соціальній практиці, відлякнула результатами. Пікассо відійшов від кубізму і звернувся до класичної традиції, італійські художники Дж. де Кіріко, Дж. Северіні, М. Тоцці також почали орієнтуватись на середземноморську античну спадщину, створюючи метафізичні композиції. Теоретичне обґрунтування живописного неокласицизму запропонував Джино Северіні у своїй книзі «Від кубізму до класицизму» (1921) [14]. В Німеччині, пригніченій відчуттям власної поразки, частина художників звернулась до «нової речовості» (Neue Sachlichkeit) як виходу з «тупику безпредметності». Правда, повернення до реальності супроводжувалось скепсисом і специфічною гіркотою від жорстокої правди цієї реальності. Подібний песимізм позначав роботи німецьких майстрів Г.Гросса і О.Дікса. Молоді українські художники не мали підстав для нього, перед ними поставало завдання опанувати техніку старих майстрів.

У той час в Німеччині перебувало кілька митців з України: скульптор Федір Ємець вчився в Берлінській АМ у класі професора Яніша, Микола Бугович навчався в Академії графіки в Ляйпцігу [10], Олександр Довженко — відомий у майбутньому кінорежисер — поєднував роботу в Генеральному консульстві УРСР в Берліні із заняттями в приватній школі Кампфа, де він познайомився з Глущенком [7, с. 44]. Здобували освіту в Німеччині портретист Костенко і скульптор Стаховський [6, с. 151]. Серед них І. Бабій і М.Глущенко були найпомітнішими фігурами. Вони вступили до класу професора Вольфсфельда, майстра академічного рисунка, також колишнього випускника Берлінської Hochschule für bildende Kunst. У 1912 він отримав відзнаку кайзера Вільгельма за свою роботу «Лучники». Вже після першого

року навчання в травні 1922 рр. вони провели студентську виставку, через рік відбулася ще одна презентація їхніх робіт, а після закінчення в 1924 (з 25 травня до 25 червня) в галереї Каспера на Курфюрстендам, 233 відкрилася спільна виставка (приблизно 40 робіт), про яку інформувала львівська газета «Заграва» від 16 червня 1924 р. [12, арк. 41]. Виставку широко коментувала українська і російська емігрантська преса. «На тьмяному тлі мистецького Берліна [ця виставка] — явище досить яскраве. Перше враження, ніби ви потрапили у відділ старого італійського живопису якогось музею, в часи кватроченто. Від них вони взяли манеру письма, техніку, кольори, композицію. Вони навіть почали малювати не на полотні, а на дошках» [10]. У Німеччині серед джерел творчості українських художників називали представників німецького ренесансу — Дюрера, Кранаха, Гольбейна. Після переїзду до Франції творчість І. Бабія віднесли до енгристів і відзначили вплив школи Франсуа Клуе [13]. Російські критики проводили паралелі з випускниками Петербурзької Академії мистецтв — Василем Шухаєвим і Олександром Яковлевим, згадували також польську групу «Ритм». Одностайні були всі у визначенні їхньої творчості «на шляху до неокласицизму» [3, 5, 9].

Більшість творів цього часу І. Бабія і М. Глуценка відомі нині тільки з репродукцій. На «Автопортреті з квіткою» (1923, дерево) М. Глуценка одразу відчувається вплив ренесансних зображень: пейзаж із старовинними вежами й мостом, «підвіконник» на передньому плані з детально промальованими квітками, що лежать на ньому. Але фрагментарність композиції, зміщеність у бік обличчя художника не дозволяють помилитись століттями. «Автопортрет» І. Бабія (1924, Художній музей Мангейма) виглядає сучаснішим. Різкий розворот голови робить його динамічнішим, композиція, як і на «Автопортреті» М. Глуценка, побудована на зв'язку між обличчям і рукою. Тогочасний критик назвав І. Бабія «малюрем людських облич і людських рук» [5, с. 14]. Це підтверджують його картини з типажами, що нагадують образи Белліні: «Жінка з квіткою», «Гра в карти». На останній зображене не азартне заняття, а гармонійне дійство трьох жінок. «Очі жінок спочивають на їх тонких ніжних руках. Наче це не гра карт, а гра рук» [5, с. 14]. У метафізичності, застигlosti міститься противага-відповідь динаміці авангарду.

Глуценко також звертався до теми «Гри в карти» (до 1925) тільки групи чоловіків. Композиція, пози фігур у його роботі нагадують більше Сезана. Для Глуценка, на відміну від Бабія, зацікавлення старим живописом було лише школою, однією з мистецьких манер, які він прагнув опанувати. Цей інтерес ще простежується на його «Жіночому портреті» і в «Парі з оленятком», що експонувалась на Осінньому салоні в Парижі 1925. У роботі «Пара з оленятком» трикутна вежа збудована з оголених тіл, переплетених ніг і рук закоханих. Тонкі стовбури дерев на задньому плані підсилюють вертикальний ритм композиції. Неокласичний період у Глуценка тривав недовго. Тимчасово приборканий німецькою докладністю і любов'ю до лінії темперамент, після прибуття у Францію (1925) вибухнув з радістю

вільною живописною манерою в дусі Паризької школи, якій майстер залишався вірним до кінця свого життя.

Перед від'їздом до Франції Бабій і Глущенко взяли участь у знаменитій виставці «Нова речевість» у музеї Мангейма (1925), де їх роботи експонувались поруч із творами О. Дікса, Дж. Северіні, Г. Гросса. Сам факт, що вчорашніх випускників, не німців, включили до складу такої виставки, засвідчує визнання їхнього таланту.

І. Бабій і у Франції залишився послідовним неокласицистом, виробив власний стиль, що виявляється вже на прикладі «Жіночої голови» (до 1925), несподіваної за ракурсом і тоновими переходами. Оселившись з 1925 р. у Парижі, Бабій швидко здобув славу портретиста. В 1929 р. його персональна виставка відбулася в галереї В. Гіршмана, в 1936 р. він брав участь у виставці «Сучасний портрет» у музеї Же де Пом, де експонувалася його велика картина «Енциклопедисти ХХ-го ст.», що зображала авторів Великої енциклопедії. Першокласний рисунок, гладка, дещо суха живописна манера, досконале володіння технікою відрізняли його роботи на виставках. Художник регулярно експонував свої твори на «Осінніх салонах» («Акт», «Осінній салон», 1931). Його картину «Дві оголені» придбали для музею Jeu de Paume в 1937 р. і нині вона знаходиться в Musee National d'Art moderne (Центр Помпиду). Завмерлість двох оголених жіночих фігур «компенсується» ритмом контурів тіл і складок простирادل на картині. Лаконічність, внутрішня гармонія твору викликають у глядача естетичне задоволення, що стало рідкісним явищем при оцінці мистецьких творів ХХ ст. Два передвоєнні роки Бабій провів у північній Африці і в 1940 р. показав свої твори на персональній виставці в галереї Зак [13].

Якщо постане питання, чи можна вважати творчість цих художників, що сформувалися і творили в Німеччині і Франції, складовою українського мистецтва, відповідь дадуть вони самі. Обидва, ще перебуваючи в Берліні, прийняли радянське громадянство, обидва завжди вказували на своє українське походження, про що свідчать каталоги Осінніх салонів. У листопаді 1932 р., Бабій і Глущенко взяли участь у виставці «Української групи в Парижі», яка проходила в галереї Леопа Марселя. М. Глущенко співпрацював з радянськими дипломатичними (і не тільки) службами, в 1935 повернувся в СРСР і решту життя прожив у Києві. Доля І. Бабія до кінця невідома. Останнє інтерв'ю з ним опубліковане в емігрантській російській газеті «Русская мысль» в 1949 [1]. Після чого художник буквально зник. Згідно з однією версією, його вбили за зв'язок із нацистами в роки Другої світової війни, його дружина була німкенню. Віднедавна в Інтернеті почала фігурувати дата смерті І. Бабія — 1974 рік. Незважаючи на історичні катаклізми та ідеологічні уподобання, в мистецтві обидва майстри віддали шану класичній традиції.

Настав час пригадати друге значення терміна «класичне». Якщо розуміти під ним взірцеві, найтипівіші орієнтири, то для українського мистецтва ними були не Стародавня Греція і Рим, а Візантія, Київська Русь. І під цим кутом зору необхідно було б вести мову не про впливи західної традиції, а про нео-візантинізм в українському мистецтві ХХ ст.

і про школу Михайла Бойчука в першу чергу. Прочитуємо статтю, присвячену класичному мистецтву, у «Великому енциклопедичному словнику образотворчого мистецтва» В. Власова [2, с. 665]: «аналогічним до грецького мистецтва було значення персидського для культури мусульманської Туреччини, китайського — в Японії, індійського — у всій Південно-Східній Азії.» Для українського мистецтва «класикою» була і залишається ікона. Її формальну мову використовували бойчукісти як у релігійному (переважно на заході України) так і у світському мистецтві (на сході України) 1920-1930-х рр. Це зауваження провокує гру з терміном «класичне» і може стати вступом до ширшого дослідження, а в цій публікації ми хотіли лише наголосити на різноманітті мистецьких інтерпретацій античної спадщини в українському мистецтві міжвоєнного двадцятиліття. Крім використання академічних принципів у сопреалізмі, класична традиція отримала незалежний від ідеології розвиток у творчості українських художників емігрантів та зустрілася з певною альтернативою у творчості неовізантиністів. Як висновок: у 1920-1930-х рр. частина українських майстрів зберегала зв'язок із західноєвропейським мистецтвом та використовувала у своїй творчості «класичні» антично-ренесансні взірці. Їхній приклад свідчить, що діапазон творчих експериментів в українському мистецтві ніколи не обмежувався повністю радянським режимом.

Перспективним у подальших дослідженнях вважаємо висвітлення загальної картини українського мистецтва в зарубіжжі.

#### **Список літератури**

1. Вл. З. По мастерским. У И. А. Бабя / Вл. З. // Русская мысль. — 1949. — 19 марта.
2. Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства в 8 т. / В. Власов. — СПб: ЛИТА, 2000. — Т. 3. — 848 с.
3. Воинов О. И. Бабий и Н. Глущенко (на путях к неоклассицизму) / О. Воинов // Русское эхо. — 1924. — 22 июня.
4. Деготь Е. Русское искусство XX века / Е. Деготь. — М. : Трилистник, 2000. — 224 с.
5. Залозецкий В. Новоклясицизм Бабя і Глущенко / В. Залозецкий // Українське мистецтво. — 1926. — № 1. — С. 12-16.
6. К-ий. Українські артисти-маляри в Німеччині / К-ий // Нова Україна. — 1923. — листопад. — С. 151-153
7. Микола Глущенко. Спогади про художника / упоряд. І.М.Блюміна. — К. : Мистецтво, 1984. — 94 с.
8. Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент / авт. проекту Ю Манійчук. — К. : Поліграфкнига, 1998. — 320 с.
9. Родіонов К. До питання про малярський неокласицизм / К. Родіонов // Червоний шлях. — 1930. — № 7-8. — С. 166-176.
10. Татаринів Вл. На виставці Н. Глущенко і И. Бабя / Вл. Татаринів // Руль. — 1924. — 18 июня.
11. Українські маляри артисти в Німеччині / [без автора] // Діло. — 1923. — 21 квітня.
12. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ. Ф. 49. Микола Глущенко. Оп. 2. Спр. 385. Газетні та журнальні вирізки. 1922-1925. 124 арк.

13. Maroc et Algérie par Babij de retour de l'Afrique du Nord. Catalogue / préface de A. de Monzie. — Paris: Galerie Zak, 1940. — 16 p.
14. Severini G. Du cubisme au classicisme. (Esthétique du compas et du nombre.) / G. Severini. — Paris : J.Povolozky, 1921 — 127 p.

*Надійшла до редколегії 25.11.2010 р.*