Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему : **«ВИРОБНИЦТВО РЕБУСУ З «АВТОРИТАРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ» В КАРТИНІ «ХЛІБ» (1949-1950) Т.ЯБЛОНСЬКОЇ»**

Виконала: студентка 4-го року навчання,
напряму підготовки
034 Культурологія
Грінкевич Ганна Юріївна
Керівник Брюховецька О. В.
Кандидат філософських наук
Старший викладач

Рецензент _____

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«____» _____20___ р.

Київ 2023

ЗМІСТ

ВСТУП 3

РОЗДІЛ 1.ВСТУПНЕ СЛОВО ДО КОМПОЗІЦІЇ «ХЛІБА» (1949-1950) Т.ЯБЛОНСЬКОЇ 14

1.1.Compositio «Колгоспного свята» (1937-1938) і «Хліба» (1949-1950) 15

1.2. «Канонізація» «Колгоспного свята» (1937-1938) 19

1.3. «Авторитарна композиція» 21

РОЗДІЛ 2. СТВОРЮЮЧИ ІСТОРІЮ УКРАЇНСЬКОГО СОЦРЕАЛИЗМУ .. 24

2.1. На тлі «ждановщини» 24

2.2. Яблонська у боротьбі угруповань — проти «формалізму» 26

2.3. Григор'єв у боротьбі угруповань — проти «формалізму» 28

РОЗДІЛ 3. ВИРОБНИЦТВО РЕБУСУ З «АВТОРИТАРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ» 31

3.1. Генеалогія сюжетно-тематичної картини 31

3.2. Ребус у картині 34

РОЗДІЛ 4. СНОВИДІННЯ ПРО ТУМАН ЯК ОБРАЗ МОНТАЖНОЇ СХЕМИ РЕБУСУ В КАРТИНІ «ХЛІБ» (1949-1950) Т.ЯБЛОНСЬКОЇ 36

4.1. Подвійний сон про туман 38

4.2. Сон про «туман війни» у «Хлібі» (1949-1950) 40

ВИСНОВКИ 43

БІБЛІОГРАФІЯ 48

ДОДАТКИ 53

ВСТУП

Актуальність дослідження: Ця дослідницька робота є спробою контрархівного дослідження картини «Хліб» (1949-1950) Тетяни Яблонської. В ній я роблю спробу подивитися на дану сюжетно-тематичну картину, яка отримала Сталінську премію 1950 року, як на проєкт, який субверсує соцреалістичний дискурс.

Лозунг з'являється вже у першому ескізі композиції 1948 року. На полях ескізу (див. додаток 4)[1] поряд із зарисовкою народної спідниці, можна прочитати композиційний напис: «лозунг на машині». Я одразу переходжу від терміну «лозунг» до більш нейтрального слова «напис на машині». Ця деталь композиції картини Яблонської поки не досліджувалася мистецтвознавцями, тому називання напису «лозунгом» може стати завчасним висновком (і навпаки). Іншими словами, говорячи саме про цей період історії українського мистецтва, «лозунговість» передбачає свідому репродукцію державного шаблону. У такому разі, це дослідження може стати тільки реферативним підтвердженням попередньо сказаного. Але чим є цей напис на машині, якщо не знаком так званої «лозунговості» соцреалізму?[2]

У цій роботі висувається припущення, що напис, з якого видимі лише декілька літер, а решта з них закриті багатофігурною групою в картині, представляє собою ребус. Ребус як композиційна деталь не є новою темою в історії мистецтва. Навпаки ребус настільки застарілий навіть для такого анахроністичного стилю як сталінський соцреалізм, що цю композиційну деталь, станом на час написання картини, можна було зустріти хіба що в радянській дитячій літературі. В соцреалістичній картині, яка отримала Сталінську премію 1950-х рр., вона виглядає

[1] Архів родини Тетяни Яблонської. Опубліковано в: Яблонская Т. Дневники. Воспоминания. Размышления / ред. Л. Лихач. Родовід, 2020. 584 с.
[2] Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона. *Соцреалистический канон*. С.281-288.

неочікувано, і тим цікавішим є це формальне рішення соцреалістичної «лозунговості» для переосмислення соцреалізму з контрархівних позицій.

Треба одразу зазначити, що Яблонська чи її близькі ніде не згадують про ребус у картині. Яблонська не виробляла ребус свідомо. Аналізуючи кінцеву композицію, реконструюючи етапи роботи над нею, які базуються на ескізах і етюдах з Летави стає помітною одна річ. На тих ескізах Летавської серії, створених художницею на один із типових мотивів виробничопобутового жанру — «навантажують» — художниця «фотографічно» задокументувала післявоєнні реалії колгоспів: жінки були зайняті на вантаженні важких мішків із зерном на машини (див. додаток 7). Ця сцена була цензурована в ескізі плакату, і самоцензурована Яблонською в «Хлібі» (1949-1950). Таким чином, «Хліб» — це картина зі свідомою історіографічною «помилкою», що перетворює це полотно на свідчення експлуатації. Отже, засновком цього дослідження, є те, що реструктурація лозунгу в картині виробила ребус, який вказує на «стерте» місце в історії радянських колгоспів 1949-1950 рр.

Перша версія картини знаходиться в постійній експозиції Третьяковської галереї в Москві, Росія; тоді як її копія, з другою версією напису на машині, що, згідно моїх аргументів, робить цю копію оригінальнішою за оригінал, знаходиться у фондосховищі Національного художнього музею України (НАМУ, Київ), до якого також доступу у дослідників немає через нестачу місця у приміщенні для зберігання великоформатних соцреалістичних полотен. На сьогодні від інтересу дослідників залежить порятунок української радянської спадщини, серед якої знаходиться, як я буду доводити в цій роботі, і картина «Хліб» (1949-1950) Яблонської.

Ступінь наукової розробки теми. Місце соцреалізму в «каноні» мистецтва сучасності [contemporaneity] на разі під питанням, а з ним і рівень мистецтвознавчого інтересу до теми. Так як Яблонська займала і досі займає місце іконічної української радянської художниці, доробок якої належить українському соцреалізму, відсутність останнього у міжнародному «каноні» високого мистецтва

впливає на стан дослідження її архіву. В українському контексті картина не експонувалась з того часу, коли її зняли з постійної експозиції в НАМУ в 1990-ті рр. Можна стверджувати, що архів «Хлібу» (1949-1950) у тому стані архівів митців, коли доробком художника/ці опікується лише її/його родина.

Хоча історія архіву картини «Хліб» (1948-1950) дещо відрізняється від долі інших робіт Яблонської своїм обсягом і відповідними йому втратами. На початку він складався із 300 зарисовок з натури олівцем на папері, і вугіллям на шпалерах, а також ескізних етюдів, створених під час творчої поїздки зі студентами КХІ до Летави, Хмельницька область. По результатах отримання Сталінської премії у 1950-му році була організована виставка зарисовок та етюдів з Летави. Усього в приміщенні Київської філії Спілки радянських художників України експонувалося 80 робіт. А в каталозі X Української художньої виставки 1949 року (Київ) можна знайти наступний список робіт, всі, окрім «У парку» (1949) належать до Летавського циклу, всі написані у 1948-1949 рр.: «Хліб», «На птахофермі», «П-т Героя Соціалістичної Праці Ганни Горячок», «П-т Героя Соціалістичної Праці Насті Шутяк», «Портрет тракториста Івана Тихого», «Колгоспна свинарка», «Повернення з роботи, село Летава», «Колгоспна отара».[3] «Портрет Героя Соціалістичної Праці Ганни Гарячок» не зберігся, але про нього був критичний відгук у «Радянській Україні». Корпус теперішнього архіву картини складають ескізна композиція 1948-го року та інші ескізи варіацій композиційного рішення (архів родини художниці); копія оригінального полотна від 1950-х рр., яка зберігається у фондосховищі НАМУ, і до якої немає доступу у дослідників/ць через розміри роботи . Яблонська сама відбирала ескізні роботи для музеїв, а ті, що не були «прийняті», залишила в архіві родини: частина з них — в архіві графіки НАМУ; частина — в двох найближчих до Летави регіональних музеях, в Хмельницькому музеї і в Кам'янець-Подільському; частина — в сімейному архіві.

[3] Каталог X Української художньої виставки. 1949. Київ: Мистецтво, 1950.

В Летавському музеї архіву «Хлібу» (1949-1950) Яблонської немає, тим не менш музейна експозиція представляє можливість зануритись у історичні реалії створення картини. Разом із зарисовками, особливо важливою є ескізна композиція від 1948 року, та начерки «Як я писала картину «Хліб» (1950-ті рр.), «О себе» (1980-ті), «Страх» (1990-ті), та інші тексти зі збірнику «Тетьяна Яблонская: Дневники, воспоминания, размышления» (2021); а також розшифрований рукопис Яблонської, який в деяких моментах важливіший за публікацію, так як був упорядкований художницею, без втручання в архів інших осіб. У виданні деякі асоціації художниці були, на жаль, втрачені. Можна також говорита про дотичні до картини архіви: архів СХУ за 1946-1954 рр., КХІ, приватні архіви діячів культури, такі як К.Трохименко, М.Вериківський, В.Касіян. Робота з цими архівами була важлива для реконструкції написання картини в умовах, де кінцевий результат роботи художниці — це розтиражоване кітчеве зображення, повністю інструменталізоване для пропаганди колективізації.

Сучасний образ українського соцреалістичного мистецтва, а з ним і його іконічних артефактів, таких як «Хліб» (1949-1950), склався завдяки статтям таких фігур, як Клемент Грінберг (1939) та Андре Бретон (1952). Саме Клемент Грінберг сформував образ радянського мистецтва як кітчу в есе «Авангард і кітч» (1939). Перші наукові дослідження соцреалізму мали місце серед західних дослідників/ць у 1980-і рр., у першу чергу Катерини Кларк і Шейли Фітцпатрік. Наприкінці 1990-х рр. Євгеній Добренко і Ханс Гюнтер створили німецько-російську дослідницьку платформу по соцреалізму. У результаті їх співпраці вийшло видання «Соцреалістичний канон» (2020), назва якого підкреслює відсутність соцреалізму у сучасному інтернаціональному мистецькому «каноні».

В українському мистецтвознавчому полі дослідження архіву Яблонської за радянської доби маркували присвячені їй монографії провідного мистецтвознавця СХУ Леоніда Владича (1958), а також мистецтвознавців українського походження Попової та Цельтнера (1958). Обидві публікації були ювілейними шануваннями

художниці. Публікація Попової-Цельтнера є важливим свідченням доби про себе. В ній можна ознайомитись з наступною характеристикою архіву картини: «…все ж таки в Летавській сюїті портретам-картинам і портретам-етюдам належить достатньо значне місце».[4] Після розпаду Радянського Союзу першорядними публікаціями стали архівні видання, по-перше «Тетяна Яблонська в колекції Запорізького художнього музею» (2016), в якому частково були надруковані нотатки Яблонської 1980-1990-х рр.; по-друге, у 2021 р. вийшло добірка текстів із сімейного архіву нотаток та мемуарів художниці (видавництво «Родовід»).

Для цього дослідження важливою є стаття української художниці і дослідниці Катерини Бадянової «Тетяна Яблонська «Хліб», у збірнику «Чому в українському мистецтві є великі художниці» (Пінчук Арт-Центр, 2019), яка супроводжувалася ескізами з сімейної колекції. Спираючись на Кларк, з її концепцією ритуальності радянського мистецтва, вона анахронічно використала «теорію типовості» Малєнкова по відношенню до картини, написаної у 1948-1950 рр. Це дослідження звертає увагу на те, що дискурс «теорії типовості» складався в радянському художньому середовищі роками, перед тим як бути озвученим 19-му з'їзді комуністичної партії тов. Г.І.Малєнковим у 1952 році. Бадянова також відмітила у картині самоцензуру, відцентровість жесту головної героїні, її вихід за межі простору картини: «художниця повертає голову головної героїні прямо на глядача, розширюючи межі картини».[5] Основна теза Бадянової читається між строк: Яблонська була художницею з бажанням творити, і вона займалась творчістю у найнесприятливіших для неї обставинах.

Об'єкт дослідження — картина «Хліб» (1949-1950) як частини циклу робіт Тетяни Яблонської, в яких відобразилась хроніка хлібозаготівель в колгоспі-мільйоннику у період колективізації на Україні.

[4] Попова Л., Цельтнер В. Татьяна Яблонская. С.53.
[5] Бадянова К. Тетяна Яблонська «Хліб». С.126

Предмет дослідження — інтерполяція ребусу в композиції картини «Хліб» (1949-1950).

Метою даної роботи є дослідити роботу інтерполяції ребусу в картині «Хліб» (1950) Тетяни Яблонської. Таким чином, у цьому дослідженні переді мною постали наступні задачі:

- описати біографізм у творі;
- описати мистецько-культурний контекст створення твору;
- описати ребус в картині, осмислюючи його відносно композиції твору як інтерполяцію композиції;
- дослідити монтажні прийоми, які художниця використовувала в творі;
- визначити, як ребус співвідноситься з композицію твору та назвати цю композицію «авторитарною композицією»;
- використати методи мистецтвознавчого дослідження для поглиблення знання з антропології українських колгоспниць сталінської доби.

Метод. Отже, це дослідження ставить питання «лозунговості» в картині «Хліб» (1949-1950) Тетяни Яблонської. На перший погляд, дане питання було розроблено в працях Б. Гройса та його послідовників, у формулі «полуторного стилю», згідно з якою соцреалізм успадкував деякі елементи авангардну 1920-х рр. Серед них, вже зазначене вище дослідження Ханс Гюнтера (2000) діалектичної динаміки боротьби угруповань. Тим не менш, «лозунговість» у соцреалістичній картині не досліджувалася на конкретних художніх прикладах. Добренко у «Політекономії соцреалізму» (2007), продовжуючи традицію Гройса, узагальнює «лозунговість» як іконологічність соцреалізму: не художник продукував «лозунговість», а соцреалістичний дискурс «говорив» художником/цею, з метою симуляції круговерті «соціальних відносин» і «виробничих сил». Вибір слова «круговерть» не випадковий. Цей образ у Добренко відсилає до перетворення композиційного кубофутуристичного «вихору» 1920-х рр. на політекономічний.

Добренко вживає неологізм «виробничі сили», вказуючи на те, що соцреалістична економіка була направлена на виробництво не продукції, а «виробничих сил», тобто «стахановців».

В «Числі і сирена» (2011) Квентіна Мейясу використовує термін «інтерполяція», аналізуючи вірш Стефана Малларме «Кидок кісток» (1897). Він запозичує математичний термін для означення невідомого числового коду у вірші, який кодує цей вірш. Інтерполяція в обчислювальній математиці використовується для опису операції, коли невідома фігура знаходиться по слідах набору відомих значень. Тоді як у вернакулярній британській англійській мові, згідно Oxford Languages, інтерполяція має значення «вставки чогось іншої якості», де прикладом загального вживання інтерполяції буде: «інтерполяція пісні у творі».

Так у цьому дослідженні прийом інтерполяції працює подвійно: з одного боку, по присутніх фрагментах напису реконструюється ребус. Припускаючи, що цей напис є фігурою ребусу, методологія інтерполяції дозволяє знайти в картині невідомі частини напису: «ХЛІБ — СИЛА І М…СТЬ…» (1950) З іншого боку, цей ребус, поки що означений його слідами в тексті на машині, є частиною композиції і кодує дану композицію на кшталт приспіву. Якщо спробувати перекласти цей приспів на слова художниці: «Весела, завжди з піснями, колективна праця».[6] Із цією цитатою з начерку варто зіставити один фольклорний момент біографії Яблонської. Зі спогадів архітектора і художника Кілессо про Трохименко, художник якось сказав йому про Яблонську: «Яка жінка Яблонська. Художниця. Матір. А як співає!» Кілессо додав від себе: «Ось якою людиною був Трохименко, тільки хороше бачив у людях».[7] Цей неоднозначний відгук про Яблонську, скоріш за все, був доцільний. Згаданий обмін фразами відбувся, коли вони втрьох, із Яблонською, «колесили» по околицях Седніва у пошуках видів для пленерів. У той день Кілессо (також із спогадів Кілессо) написав пейзаж із маленькими снопками, у червоному

[6] Яблонская Т. Как я работала над картиной «Хлеб». 1950-ті [Рукопис]
[7] Карпо Трохименко. Художник про себе. Спогади про художника. С.71.

освітленні від сонця на заході, а Яблонська — велетенські колгоспні скирти. Можна виснувати, що Кілессо вірно зазначив кон'юнктурну складову доробку Яблонської. Але також це свідчення про те, що пісня-приспів «Хліба» (1949-1950) навряд чи оспівувала радощі колективізації. І саме цей дворушницький контекст картини я бачу необхідність схопити, поставивши питання, як саме Яблонська бачила «колективну працю» в її хроніці повоєнного колгоспу-мільйонника. Безсумнівно, як про «Хліб» (1949-1950), так і про Яблонську, можна сказати одне і одне й те ж саме — «завжди з піснями».[8]

Підсумовуючи, мій аргумент полягає в тому, що інтерполяція тексту лозунгу в картині, який відрізняється у версіях картини 1949 та 1950-х рр., — не виходячи за межі практики радянської пропаганди — продукує субверсивний текст. Таким чином, інтерполяція використовується у подвійному значенні. По-перше, це метод реконструції ребусу. По-друге, сам ребус є інтерполяцією, інтерполяцією пісенного, тонічного, а також ритмічного мотивів.

У даному дослідженні, інтерполяція використовується як антонім інтерпеляції за Альтюссером, чим цей напис був би, якби він представляв феноменом «лозунговості». Іншими словами, він був би суб'єктивацією владному повідомленню: «ХЛІБ — СИЛА. ХЛІБ — БОГАТСТВО». Я запозичую термін Джорджа Діді-Юбермана «виробництво ребусу» для дослідження субверсування авторитарного повідомлення в роботі художниці. Французький мистецтвознавець вживає цей термін по відношенню до практики Абі Варбурга, який «вирізав» мотиви із композицій, класифікуючи їх згідно виробленим підписам, свого роду «сигнатурами» речей, як Алейда Ассман визначає «дике» неопосередковане читання. Отже: це дослідження межує з читанням «підпису» художниці на картині, читабельним тільки для самої художниці. Хоча Яблонська виробила свій ребус, скоріше, сполучаючи свою художню практику з роллю матері, яка паралельно займалась вихованням дитини, можливо, читанням з дочкою дитячих книжок із

[8] Там само.

загадками-ребусами. Вона точно не була мистецтвознавцем, як Абі Варбург, який заснував іконологічний метод. Тим не менш, (заходячи наперед в результатах дослідження), можна сказати, що метод інтерполяції разом із архівною роботою дозволяють довести факт того, що художниця дійсно виробила своєрідний ребус в картині.

Наукова новизна. У межах цього дослідження було проведено архівну роботу з особливою увагою до «обмовок» у текстах Яблонської, а також в канцелярських текстах українського радянського архіву, у першу чергу архіву Спілки Художників України, який зберігається в Центральному держаному архіві літератури і мистецтв на території Софії Київської, де зберігається масив стенограм дискусій, присвячених всеукраїнським та всесоюзним виставкам, освітнім лекціям членів/членкинь СХУ, листуванням між діячами культури та радянськими інституціями, списки тем для виставок, випадкові нотатки, та інші документи, які зберігаються в архіві Спілки художників за період від невідкритої виставки «Дніпровські береги» (1946) до так званої «дискусії про композицію» (1953-1954), яка в українському контексти розпочалась під час лекції/обговорення XI Республіканської художньої виставки від 1953 року.[9]

Окрім того, були досліджені нотатки та мемуари Яблонської. У дешифрованій рукописній версії нотатків, наданій родиною художниці, містяться переписані Яблонською вірші Гизелли Лахман, які не увійшли у видання «Родоводу»: «…І повіддя як річка снів…».[10] В родинному архіві Яблонської цей вірш був скомпонований Яблонською або упорядниками її архіву разом із начерком «Страх». Ця строфа із омонімічною «повіддю» в українському перекладі звучить ближче до оригіналу. Потрібно пам'ятати також, що майже все своє творче життя вона їздила на пленери в спілчанський Будинок творчості в Седніві, на річці Снов.

[9] Стенограма обговорення XI Республіканської художньої виставки. ЦДАМЛМ, Ф.581, оп.1, спр.374, від 6 січня 1953 року. 46 арк.
[10] Яблонська Т. Страх. [Рукопис] 1980-ті. «…И прилив как сонная река…»

Цей збіг страху та сновидності в контексті творчого доробку художниці — ключовий біографічний момент інтерпретації «Хлібу» (1949-1950), який переплетений неподільно з самоцензурою, яка, в свою чергу, була пов'язана зі страхом перед «кимось сірим»: «Боягузами були…!»[11] У цьому дослідженні я виходжу з того, що саме ті моменти творчості в умовах її неможливості, і є тим «нейтральним ґрунтом»[12], який Яблонська мріяла знайти для свого спадку.

Дане дослідження демонструє, що неприкрита самоцензура може бути жестом збереження історичних свідчень для майбутнього; а також може мати криптографічну дію на композицію твору. У будь-якому разі, самоцензура, під тиском страху репресій, яка, звичайно, була страхіттям, дала потенційний творчий поштовх до створення однієї з найскладніших для прочитання робіт в українському мистецтві.

Мій аргумент полягає в тому, що напис на машині у своєму зачині є альтюссерівською інтерпеляцією авторитарного лозунгу: «ХЛІБ — СИЛА. ХЛІБ — БАГАТСТВО». Тоді як у процесі роботи над картиною Яблонська субверсує це владне повідомлення, субституючи його вторинною художньою інтерполяцією, при чому у двох версіях, де друга доповнює першу: від «ХЛІБ — СИЛА І… СТЬ…» (1949) до «ХЛІБ — СИЛА І М…СТЬ…» (1950) У другому варіанті напису вже можна прочитати слово «МОЛОДІСТЬ». У цьому дослідженні стверджується, що суміш тексту літер і зображень, на перший погляд випадкова, такою не є, а є ребусом із «зсувом» вихідних сенсів лозунгу в бік виробництва ребусу та його інтерполяції в композиції. Результатом цього зчеплення зображення і тексту виявляється наступна річ: Яблонська не тільки змінила текст, але і реструктурувала інтерполяцію таким чином, що на першому плані опинилась остання, «зв'язувальна» фігура ребусу, — дівчина, яка наповнює мішок зерном.[13]

[11] Там само. [Тут і далі переклади з російської та англійської на українську зроблені Грінкевич Г.Ю.]
[12] Там само.
[13] Яблонская Т. Хлеб. [Рукопис] 1950-ті рр.: «Девочка же, стоящая впереди основной героини, стала смотреть теперь туда, куда раньше смотрела героиня, играя *связующую роль* в композиции.»

Передувало цьому композиційному рішенню обертання торсу головної героїні, який презентує figura serpentinata, або «змієвидну фігуру», в композиції, застиглу в русі обертання, — риторичною фігурою ребусу, структуруючою «авторитарну композицію».

РОЗДІЛ 1.ВСТУПНЕ СЛОВО ДО КОМПОЗІЦІЇ «ХЛІБА» (1949-1950) Т.ЯБЛОНСЬКОЇ

Михаїл Алпатов у вступному слові до «Композиції у живописі» (1940) порівнює композицію із деревом. Іншими словами, композиція представляє ритми і симетрії.[14] Алпатов пише «…питання композиції в живописі теоретично ще не було розробленим у нашій, а також зарубіжній літературі».[15]

А Пантелеймон Мусієнко у примітці «х)» повторює слово в слово текст Алпатова: «…питання композиції в живописі теоретично ще не було зробленим у нашій, а також зарубіжній літературі…»[16] Чому український читач написав на полях цього тексту «Дурь!» (якщо включити, публічну історію в мистецтвознавчий дискурс)? Що могло стати поштовхом для цієї «органічної» метафори в історії радянської/російської історії мистецтв для українського мистецтвознавця П. Мусієнко, що він вирішив підкреслити речення Алпатова плагіатом. У чому проблема представлення композиції твору у вигляді дерева з різноманітним гіллям та листям на ньому, яке утворює цілісність крони?[17]

Відповідь на це питання, можна знайти у Алпатова, який на початку своєї монографії пише, що слово compositio латиною має подвійне значення: «У первісному сенсі це слово [compositio] мало досить широкий смисл», і треба відмітити, що досить суперечливий: з одного боку, «в римському праві compositio означало примирення позовницьких сторін», з іншого боку «в побуті римської арени — означало співставлення борців».[18] Чому Мусієнко переніс без лапок слова Алпатова у примітку, в тексті на стягнення наукового ступеня, в роботі, яку він написав у якості дисертації десь в післявоєнні роки, хронологічно перші післявоєнні роки, коли була продовжена розбудова українського соцреалізму, яка так і не

[14] Алпатов М. Композиция в живописи: Исторический очерк. С.3.
[15] Там само.
[16] Мусієнко П.Н. Композиция в живописи. Киев. 1948.[Архівна копія] ЦДАМЛМ, Ф.990, оп.1, спр.4. Арк. 9
[17] Алпатов М. Композиция в живописи: Исторический очерк. С.3.
[18] Там само. С.31.

почалась до війни: Спілка художників України почала функціонувати в 1946-му році, через 12 років після наказу про утворення Оргкомітету Спілки художників України. Тоді як в російському контексті на той момент вже минуло 6 років, як було посаджено спільне дерево радянського соцреалізму.

У картині «Хліб» (1949-1950) compositio у сенсі композиції як синтезуючого співставлення частин картини — відсутня. Замість композиції, в картині присутня інтерполяція ребусу, яка зв'язує своїм ритмічним орнаментом частини, тоді як решта картини — для композиції. Поки я зупиняюся на доведенні того, що композиція в картині «Хліб» (1949-1950) присутня, не стільки в першому, скільки в другому мистецтвознавчому сенсі слова: як співставлення двох і більше картин. Останнє можна представити у дусі римського права як «співставлення борців».

1.1.Compositio «Колгоспного свята» (1937-1938) і «Хліба» (1949-1950)

У цьому розділі я спробую прояснити контекст, в якому композиція картини «Хліб» (1949-1950) виявляється проблематизацією існування єдиного дерева українського і російського соцреалізму.

У архівній копії П.Мусієнко «Композиція в живописі» (Київ, 1948), однойменній із монографією Алпатова, на прикладі історії мистецтва від шумерського до ренесансного, Мусієнко полемізує з працею Алпатова (1940), який стверджує: «Найбільш показовий приклад природньої композиції представляє собою дерево. Воно складається з окремих листів/аркушів, але разом з тим листям утворює гілки, зі своєї сторони гілки складають крону, і завдяки цьому дерево сприймається як дещо ціле».[19] Мусієнко, представник «старої школи», а також школи українського соцреалізму, пише, що уявлення історії російсько-українського

[19] Мусієнко П.Н. Композиция в живописи. Киев. 1948.[Архівна копія] ЦДАМЛМ, Ф.990, Арк.11 оп. 1, спр.4, арк.31. «В искусстве композиция обязательна иначе даже при наличие ритма и симметрии произведение будет слабо организованным».

мистецтва як «композиційного дерева» дає помилковий результат щодо композиції у сенсі компонування частин: «Якщо ми знаходимо ритм і симетрію в природі та мистецтві, звідси ще не слідує помилковий вивід щодо існування композиції в природі. Композиція є свідомий творчий акт людини. Тому в природі немає композиції, а є явище ритму, пропорційності та симметрії. У мистецтві композиція обов'язкова…»[20] Мусієнко також вторить Алпатову щодо різноманіття функцій compositio, але, окрім права і мистецтва, зазначає її вжиток у театрально-видовищних підприємствах.[21]

Далі Мусієнко розвиває з Алпатовим ще один діалог, про діагональ, який мав ефект на побудову композиції у картині «Хліб» (1949-1950), так як Яблонська не могла не бути знайома з полемікою Мусієнко.

Алпатов у бібліографії до "Композиції в живописі" (1940) вказує, що Хайнріх Вьольфлін, у тексті Rechts und Links im Bilde, Muenchener Jahrbuecher der bildenden Kunst, 1929, V, 213-24. Аналізуючи «ряд показових прикладів зміни картини в дзеркальному відображенні… утримується від пояснення [значення] цього явища».[22] Вьолфлін, у свою чергу, не отримується від спекуляцій у цьому напрямку. У той час як текст Вьольфліна, навпаки, дає деякі відповіді на потавлене ним питання у сприйняття композиції по вісі діагоналі та проблемі сприйняття дзеркальних зображень у композиціях. Так він пише: «Хтось може подумати, що наше мистецтво — як наше письмо…»[23] Вьольфлін не погоджується, що мистецтво «…повинно завжди представляти тенденцію демонструвати об'єктивний поштовх [Bewegungzug] (маршируючі солдати, біг коней) до руху з ліва на право.» Тим не менш позиція Вьольфліна у питанні орієнтації зображення дозволяє йому спиратися на естетичне сприйняття: «Але це певний випадок, що права сторона зображення

[20] Мусієнко П. Комозиція в живописі. Арк.10-11.
[21] Мусієнко П. Композиция в живописи [Архівна копія]. Арк.8
[22] Алпатов М. С.5
[23] Woelfflin H. P.91

має інше емоційне забарвлення [Stimmmungswert] від лівої. Результат на правій стороні визначає аффект [Stimmung] усього зображення».[24]

Алпатов парафразує Вьольфліна (маршируючі солдати, біг коней ліва направо) таким чином: “Однак навряд чи можна вважати, що рух зліва на право завжди більш виразний, і пояснювати це звичкою наших очей в цьому напрямку сприймати стрічки тексту.”[25]

Мусієнко також виявляє зацікавленість поняттям діагональ у мистецтві. Продовжуючи свою тезу про необхідність штучної побудови композиції, він, у свою чергу, наполягає на «композиційній діагоналі», критикуючи «органіцистський» підхід Алпатова: «М.Алпатова зв’язує це явище з тим в яку сторону легше провести діагональ».[26] Мусієнко розглядаючи «діагональну побудову в той чи інший бік», приходить не до моторної [з точки зору руху руки художника/ці — як у Алпатова], а до психологічного висновку: «… Діагональ, яка веде зліва вверх направо менш стійка — немає підпору, ніж коли, навпаки, вона підіймається проти глядача і глядач відчуває себе як би підпорою для лінії, що нахилилась або для мас які нахилились в цю сторону».[27] У тексті Мусієнко є «обмовка». Він плутає симетричні і дзеркальні діагоналі, коли парафразує Вьольфліна: «…наводить у своїй книзі М.Алпатов, що побудова в картині по діагоналі, яка йде зліва на право є кращим вираженням руху, ніж зворотна побудова справа вниз наліво».[28] Наприклад, якщо розглянути розвиток композиції у Яблонської, то її «композиційна діагональ» руху машин спочатку змінила свій напрям — симетрично — зліва на право, але друга, композиційна і дзеркальна вісь діагоналі, по руху руки головної героїні, в результаті обертання її торса, почала розвиватися не вглиб і вправо вверх, а на глядача і вліво вниз, іншими словами, відцентрово.

[24] Woelfflin H. On the Right and Left in Images. P.91.
[25] Алпатов М. С.96.
[26] Мусієнко П. Композиция в живописи. С.31-32.
[27] Мусієнко П. Композиция в живописи. С.32.
[28] Мусієнко П. Композиция в живописи. С.31.

Повертаючись до описаного Алпатовим випадку поштовху [Bewegungzug], маршируючих солдатів та бігучих коней [переклад на користь буквальності, а не милозвучності], Алпатов зазначає, що поворот композиції по вісі діагональ зліва направо вверх відповідає поняттю compositio в «широкому значенні цього слова»: "…в рельєфах троянової колони наступаюча сторона беззмінно рухається в цьому напряму [сліва на право вверх], і римляни міняються своїми місцями з даками в тих випадках, коли до останніх переходить ініціатива."[29] Таким чином, за Алпатовим, compositio, або сцени бойового протистояння у Древньому Римі, структурувалися зліва направо вверх, по руху стрічки Троянової колони. Таким чином, Яблонська орієнтувала рух машин за Алпатовим, а композицію багатофігурної групи — за Мусієнко. У результаті цього, Яблонська відмовилася від кубофутуристичного «вихору» структурованого навколо діагоналі лопати. Поєднуючи Алпатова та Мусієнко, вона направила точки сходження всіх трьох перспективних коробок у напрямку зліва направо вверх.

Очевидно, що в цьому композиційному рішенні художниця не тільки компонувала частини, але і вступила у «творче змагання» з Сергієм Герасімовим, в той момент роботи над композицією, коли вона повернула хід машин, коли з'явилась фігура ударника у лівому верхньому куту — цитата з «Колгоспного свято» (1937-1938). Сюзан Рейд зазначає, що «Колгоспне свято» стало «канонічною» картиною після Всесоюзної виставки «Індустрія соціалізму» (1939)[30]. Таким чином, у правому лівому верхньому куту Яблонська зобразила машиніста, рука якого складена у жесті ударника, віддзеркалюючи жест голови колгоспу у «Колгоспному святі» (1938). Жест Яблонської, був композиційним, як у першому, так і другому, римському, сенсі слова. Яблонська у начерку «Як я працювала над картиною «Хліб» (1949-1950) виділяє 4 або 5 етапів роботи над композицією твору, але саме цей розворот машин у напрямку від ударника, відтіняючого голову

[29] Алпатов. М. С.96
[30] Reid E.S. P.106.

колгоспу Герасімова, був не тільки «омажем», але також жестом жестом наступу на авторитет Герасімова на «римській борцовській арені» російсько-українського соцреалізму.

1.2. «Канонізація» «Колгоспного свята» (1937-1938)

Обидві композиції, “Колгоспне свято” (1937-1938) і «Хліб» (1949-1950) представляють ейзенштейнівський монтаж по ритмічно-тонічній домінанті, в якому тотожні, але протилежно означені жести, формують синтетичний образ за тональною домінантом — згідно Ейзенштейну тонічний монтаж завжди супроводжує ритмічний.[31] В основі обох картин діалектичні образи «школи» Ейзенштейна.

Джерелом Герасімова був не Ейзенштейн, а Алпатов, з яким Алпатов зустрічався наприкінці 1940-го року. Ось нотатки лекції: «У Алпатов. Стр. 152 [і наступні сторінки] О фресках Капелли дель Арена».”[32]

На користь впливу на Герасімова у першу чергу «передвижників», зокрема «Боярині Морозової» Сурікова, говорить порівняння композиції «Колгоспного свята» (1937-1938) з ребусом у картині «Хліб» (1949-1950).

«Історичний начерк» Алпатова, який був опублікований під назвою «Композиція в живописі», був підсумком лекцій, які Герасимов начитував у 1936-1937 рр. в Московському інституті зображальних мистецтв, безпосередньо напередодні «Індустрії соцреаліму».[33] Ці лекції виявився конструктивними для композиції «Колгоспного свята» (1937-1938), яка писалася два роки — з 1937 по 1938 — і в результаті, отримала своє монтажне композиційне рішення.

---

[31] Ейзенштейн С. Четвертое измерение в кино. *Монтаж*. С.47
[32] Ейзенштейн С. Из дневников 1939-1941.
[33] Алпатов М. С.4.

У «Колгоспному святі» (1937-1938) образ рогу достатку, створюється протиставленням двох тотожних жестів, руки голови колгоспа в жесті ударника, який повторюється у формі стола, що повниться стравами, об'єднаного із масою колгоспників, яка скупчена навколо стола. Його друга рука опущена до пляшки з вином. Його рука віддзеркалюється в руці кельнерки, яка збирає пусті пляшки. Два тотожні жест, протилежно заряджені, разом із жестом ударника, який відлунює у прикованих до нього. У свою чергу фігура колгоспника із рукою піднятою у жесті ударника, співпадає з риторичним жестом перед тостом за колективізацію, фрагментом промови за колективізацію, тощо. Голова колгоспа — риторична фігура образу достатку, яка стверджує авторитет колективізації. У «Четвертому вимірі кіно» (1929), Ейзенштейн називає монтаж по домінанті «аристократичним», так як він підпорядковує всю композицію одній фігурі — «аристократизму» одноосібної домінуючої персони в групі. Режисер характеризує такий монтаж, як «індивідуальний». Він представляє ранню версію ейзенштейнівського монтажу, яка була перейменована режисером наприкінці 1920-х на риторику «ортодоксального монтажу».[34]

«Хліб» (1949-1950) — відповідь периферійної київської соцреалістичної школи, на встановлений С. Герасімовим соцреалістичний «канон». У наступному розділі я булу говорити про те, як викладачі КХІ намагалися створити історію українського соцреалізму, віддзеркалюючи перипетії російського соцреалізму.

Що важливо відмітити наприкінці цього розділу, хоч «пафос» Герасімова і передував «туману» Яблонської, остання ближче до Ейзенштейна, ніж «Бояриня Морозова» Сурікова в інтерпретації Алпатова. Далі піде мова про те, що монтажний образ у ребусі складніший «органічних» ритмів і симетрій, популяризованих Алпатовим у сюжетно-тематичній картині сталінської доби. У Яблонської діалектичний монтаж у ребусі відповідає концепції «діалектичного образу» Джоржа Діді-Юбермана, яка базується на третій (і тричастковій) сцені «Броненосця

[34] Ейзенштейн С. Четвертое измерение в кино. *Монтаж.* 1929. 189 с.

Потьомкіна» (1925) Сергія Ейзенштейна, чому буде присвячений третій розділ цієї дипломної роботи.

1.3. «Авторитарна композиція»

У фонді СХУ міститься цікавий документ: рецензія К. Трохименка на книжку Мусієнко «Живопис Ф.Г.Кричевського та творчі особливості його школи» (1966)[35] Термін «авторитарна композиція», який дав назву цьому розділу, запозичений у з цього виступу-рецензії викладача КХІ Карпа Трохименка від 1966 року на іншу роботу мистецтвознавця Мусієнко про Федора Кричевського, засновника київського художнього інституту у 1934 році. Цей термін на перший погляд мав бути альтернативою «пірамідальній композиції» Алпатова, яку використав у «Колгоспному святі» Герасімова: «Академічні майстри намагались підпорядкувати різноманіття природних форма канонічній піраміді, але вона насилували цим саме життя. Між тим насилля над природою навряд виникає, коли предмет, або группа, або ракурс виражаються художником у тій самій геометричній формі, в якій вони наближаються по самій своїй структурі».[36] Авторитарна вертикаль у картині Герасімова вибудовується завдяки ритмічному повторенню форми трикутника у жесті голови колгоспа та у формі стола, навколо якого зібрався натовп колгоспників на свято.

Але «авторитарна композиція» має більше спільного із іншим розділом у «Композиції у живописі», згаданим у попередньому розділі «законом композиції» Сурікова на прикладі «Бояринею Морозової».

Продовжуючи висувати гіпотези, але цілком вірогідно, саме Карпо Трохименко, з яким художниця сусідила по майстерні, побачивши ескіз Яблонської

---

[35] Рецензія на роботу П.Н.Мусієнко на тему «Живопис Ф.Г.Кричевського та творчі особливості його школи», представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. (рос.мова), ЦДАМЛМ, Ф.61, оп.1, спр. 68. 13 арк.

[36] Алпатов М. Выделение самого главного. *Композиция в живописи.* С.22.

для плакату (див. додаток 6), порадив їй використати композицію «Нареченої» (1910-1911): «Але він [плакат] допоміг моїй героїні обернутися обличчям до глядача. Порадив мені це зробити один художник, який бачив ескіз плакату».[37]

Зі слів Гаяне Атаян**,** саме в «Хлібі» (1949-1950) Яблонська відійшла від постановок Кричевського. Розвиваючи цю думку дочки Яблонської, дійсно, у «Хлібі» (1949-1950) немає одноплановості, натомість є віяло перспективних коробок. Як пише Трохименко, в рецензії на книжку Мусієнко «Кричевський та його школа» (1966),[38] постановки Кричевського були однопланові та неритмічні відносно площини. Трохименко по-іншому дивився на композицію «Хліба» (1949-1950), коли у 1966-му році, коли вже були написані і «Колгоспне свято», і «Хліб», він ввів в історію українського соцреалізму «Наречену» (1910-1911) Кричевського. Цю роботу, створену «по домінанті» — ритмічно-тонічною, Трохименко ставить в історію українського соцреалізму перед «Колгоспним святом»: «…принципи композиції, які побутували в іконі і настінному розпису в 17-18 ст. Це так звана авторитарна композиція. У такій композиції, по схемі, середина відводиться для головного героя, по сторонах місця для другорядних осіб».[39]

Парадокс композиції «Хліба» (1949-1950): одноплановість поєднується з трьома композиційними коробками, які нашаровуються одна на одну, утворюючи віяло. Якщо у композиції 1948 року має місце слід формалістський «вихору», структурованого діагоналлю лопати в центрі полотна, то у композиції картини 1949-1950 рр. «зиґзаґ діагоналі» Ейзенштейна, заміщений *figura serpentinata*: обертанням головної героїні до глядача, тоді як діагональ лопати грає направляючу роль у розвитку композиції до правого верхнього кута, разом з ритмом руху машин

---

[37] Яблонська Т. Хлеб [Рукопис]. 1950-ті: «Но он [плакат] помог моей героине повернуться лицом к зрителю. Посоветовал мне это сделать один художник, видевший эскиз плаката».

[38]Перший каталог Ф. Кричевського авторства П.Мусієнко вийшов у 1966 році, тоді як дисертацію по Кричевському Мусієнко захистив у 1948 році (ЦДАМЛМ, Ф.990, Арк.11 оп. 1, спр.4) В монографії 1966 року не було мови про «школу» Кричевського. А канонізація вчителя Яблонської Ф. Кричевського як засновника української соцреалістичної школи відбулася із запізненням на більш ніж 15 років у 1960-ті рр. У 1946-47-му році Яблонська була однією з небагатьох, хто не вірив у колаборацію Кричевського з фашистською Німеччиною, і відвідувала його студію-оселю в Ірпені.

[39] Мусієнко П. Ф.61, оп.1, спр 68. арк 6-7.

та рукою героїні, «замикаючою» перспективні коробки і направленою на текст напису.

Можна також стверджувати, що Яблонська не мала наміру включити в свою роботу «лозунговість»: «Думка [використати плакатний прийом] здалася спочатку зовсім дикою. Мені здалось, що це буде дуже «плакатно», сильно збіднить картину».[40] Таким чином, можна підсумувати, що прямим референсом композиції «Хліба» (1949-1950) стала «Наречена» (1910-11) (див. додаток 11),[41] яка так само як і героїня Яблонської дивиться прямо на глядача. Тоді як «Колгоспне свято» (1937-1938) займає місце опосередкованого референсу «Хліба», опосередкованого боротьбою не стільки в середині мистецьких груп, як було б, якби картин була написана в російському контексті, скільки боротьбою двох контекстів — центрального і периферійного.

[40] Яблонская Т. Хлеб [Рукопис] 1950-ті рр. «Мысль [використати плакатний прийом] показалась сначала совершенно дикой. Мне думалось, что это будет очень "плакатно", сильно обеднит картину».

[41] Щоб підкреслити роль Сергія Ейзенштейна у формуванні українського соцреалізму, подивимось на ескіз композиції Ф.Кричевського до картини «Молотьба» (1946-47), яку він писав на замовлення виставкому до республіканської виставки «Партизани України в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників» (1947), коли він жив у Ірпені, втративши свій пост в КХІ та квартиру в Києві через звинувачення в колабораціонізмі. У «Молотьбі» (1946-1947) Ф.Кричевського жінка несе хліб до столу по діагоналі, направленій зліва на право вверх до машини, напрям руху якої — зліва вправо вверх. Її композиція організована згідно вступного кадру «Генеральної лінії» («Старого і нового») (1929) Ейзенштейна. Ейзенштейніський «зиґзаґ діагоналі» поділяє картину на дві умовні мізансцени: в лівому нижньому куту сумують понурі селяни; у протилежному, правому сонячному куту, біля скирт, голови селян звернені до жінки, яка несе хліб. У композиції також використано експеримент Кулешова. Обличчя селян у сонячному і несонячному кутах не мають виразів обличчя, тим не менш глядач сприймає одну групу, як понуру за настроєм, а другу — навпаки оптимістичну і веселу. Монтажний образ хліба з поглядами селян, контрастує з протилежною групою, створюючи образ світлого майбутнього в умовах колективізації — по тональній домінанті (риторикою Ейзенштейна).
Яблонська була з небагатьох, хто відвідував Кричевського в Ірпені. Можливо, художниця запозичили назву картини не з романа О.Толстого. Є вірогілність, що назву їй підказав образ хліба в незавершеній «Молотьбі» (1947) Кричевського.

РОЗДІЛ 2. СТВОРЮЮЧИ ІСТОРІЮ УКРАЇНСЬКОГО СОЦРЕАЛИЗМУ

Коли читаєш монографію «Федор Григор'євич Кричевський» (1966) за ред.І.Вишневського впадає в око, те, що Мусієнко не включив у неї зауваження Трохименко. Тим цікавішою є це запізніле читання рецензії на захист дисертації Мусієнко у стінах КХІ від художника покоління Ф.Кричевського. У своїй промові Трохименко ставить амбітну мету: встановити українську школу соцреалістичної композиції, незалежно від формалістських пошуків, виводячи її від Кричевського: на прикладі «Нареченої» (1910-11) Кричевського, яка зберігається в колекції Національного художнього музею. Всі учні покоління українських художників 2 п. 1930-х, до яких належала Яблонська, були знайомі з цією роботою, як і з іншими творами Кричевського. Трохименко згадав про цю роботу у своїй рецензії, разом із констатуванням Яблонської як єдиної учениці Кричевського.

Цей неофіційний політико-художній проєкт Трохименко беззаперечно виявився вдалим. Композиція «Хліба» (1949-1950), найважливішої картини Яблонської, дійсно наслідує «Наречену» (1910-1911). При чому таке наслідування не менш зухвале, ніж неологізм Трохименко. «Хліб» представляє діалог із Сергієм Герасімовим, але такий який відбувався не тільки в контексті «боротьби з формалізмом/імпресіонізмом» (1947-1949), але і неофіційної суперечки про композицію між двома мистецтвознавцями, один — з російського радянського контексту, прибічник «формалістів» (Алпатов), другий — представник радянської наукової периферії, а також «старої школи» (Мусієнко). Свідома була Яблонська того чині, «Хліб» (1949-1950) представляє дискусійний простір щодо місця «ритму і симетрії» в соцреалістичній композиції.

2.1. На тлі «ждановщини»

Як я вже писала у своїй курсовій роботі, присвяченій композиції «Хліба» (1949-1950), «боротьба з формалізмом» (1947-1949) була направлена проти «імпресіонізму», сліди якого ще можливо було знайти серед радянського мистецтва тих років. У тому числі в картині «Колгоспне свято» (1937-1938). Американська дослідниця соцреалізму Сюзан Рейд вказує, що «Колгоспне свято», вперше виставлене на виставці «Індустрія соцреалізму» (1937-39) стало для живопису аналогом Палацу Рад Іофана в архітектурі, встановивши «канон» композиції сюжетно-тематичної картини сталінської доби. На прикладі «Хліба» (1949) Яблонської можна прослідкувати, як саме радянський/ка художник/ця наслідує «канонізованого» Герасімова.

Сковзкий момент у творчості Яблонської, передувавший цькування «Перед стартом» (1947). «Хліб» писався не тільки як «омаж» Кричевському, а і як індикатива проти імпресіоністичного стилю Герасімова. Важко сказати, що було для Яблонської важливішим. Як вона пише в своєму начерку «О себе» (1980-ті): «Тоді я свято вірила в те, що імпресіонізм був пагубним, що він тягне художника до поверхового фіксування вражень… Я навіть суцільно щиро написала відповідну статтю в московську газету «Радянська культура» [«Совєтская культура»]. Мені цю статтю, як я тепер думаю, до кінця життя не пробачив Сергій Герасімов…».[42]

Хоча друга дискусія про «формалізм» та «натуралізм» датується 1947-1949 рр., але в українському мистецтві вона починається з літа 1948-го. «Джерелом інформації про цькування Яблонської за «імпресіонізм» у «Перед стартом» (1947) є одна стаття, яка вийшла у «Культурі та життя» за жовтень 1949 року.[43] «За соціалістичний реалізм» Кисельова була опублікована напередодні відкриття Всесоюзної виставки у Москві, на якій експонувався «Хліб» (1949) — за листопад 1949-го року. У редакційній рецензії на Всесоюзну виставку 1947-го року у журналі «Мистецтво» [«Искусство»] картина «Перед стартом» (1947) була навпаки у списку

[42] Яблонская Т. О себе. 1980-ті.
[43] Яблонская Т. Социалистический реализм в живописи. *Культура и жизнь.* 1950, №4, С.4.

досягнень соцреалізму.[44] Стаття під назвою «До нових творчих досягнень» [«К новым творческим достижениям»] була надрукована у тому самому номері журналу «Мистецтво» [«Искусство»], що і «Постанова» Жданова, з якої починається «дискусії про «натуралізм» та «формалізм» у мистецтві, і Яблонська не була у списку опальних імен.

Тож, до «архіву «Хліба» (1949-1950) також належить замітка, яку Яблонська написала у «Культуру та життя» у 1950-му році про свій досвід роботи над «Хлібом» (1948), коли картина вже була написана як антитеза «Колгоспному святу» (1937-1938) Герасімова. Ймовірно, це була причина, чому Яблонську запросили написати статтю проти «імпресіонізму».

У даному випадку нашарувалися дві лінії, які не завжди співпадали: «партійна лінія» і боротьба всередині мистецьких угруповань: обидві розгорталися навколо боротьби з «імпресіонізмом». Картина «Хліб» (1949-1950) є, крім усього іншого, свідченням того, наскільки Яблонську торкнулася ця дискусія 1947-1949 рр.

2.2. Яблонська у боротьбі угруповань — проти «формалізму»

У начерку «О себе» (1990-ті рр.) Яблонська конструює факт цькування таким чином, що він не лише мав місце у рамках боротьби з «формалізмом» 1947-1949 рр., але передував написанню «Хліба» (1949-1950). Цькування Яблонської за «імпресіонізм» дійсно мало місце на шпальтах радянської критики в період написання «Хліба» (1949-1950). Але в українському виданні і не в межах дискусії про «натуралізм» та «формалізм». У січні 1948-го року у «Радянському мистецтві», органі Спілки кінематографістів України, за півроку до початку дискусії про «натуралізм» та «формалізм» у мистецтві, вийшла стаття Л.Рабіновича «Портрет людини соціалістичної праці», присвяченої 9-й Українській художній виставці

[44] К новым творческим достижениям. *Искусство.* 1948, №1, С.6-10, С.7.

1947-го року. Стаття, опублікована на початку року, вірогідно була присвячена початку роботи реформованої Всеросійської Художньої Академії у Художню Академію СРСР від березня цього ж року. Інформація по її організації, опублікована у газеті «Правда», від 10 серпня 1947, містила серед задач новоутвореної інституції «боротьбу з формалізмом, натуралізмом та іншими проявами сучасного буржуазного занепалого мистецтва, з безідейністю та аполітичністю у творчості».[45] Рабінович виступив із критикою як «формалізму», так «натуралізму»: «Якщо у вищезгаданих портретах ми бачимо нахил до натуралістичних розв'язань, то в портреті Героя Соціалістичної Праці Марії Гети, виставленому Т.Яблонською, ми знаходимо прояв інших впливів. Тут художницю настільки захопила передача ефектів обличчя, освітленого сонцем, що вона забула про головне, і глядач бачить не портрет, а ефективний сонячний етюд. Метод мислення, безперечно, імпресіоністичний. Ми знаємо, на що здатна ця талановита художниця і маємо право вимагати від неї більшого».[46] «Перед стартом» (1949) партійний функціонер у своїй рецензії не згадує. Місцезнаходження «Портрету Марії Гети» (1946-1947) сьогодні невідомо. Репродукцій картини також немає. Все, що можна сказати про цю роботу, це те, що вона належить до циклу картин Яблонської на «колгоспну тему», який починається її студентськими роботами «Колгоспний польовий стан» (1938), «Колгоспне весілля» (1941), «Повернення з сінокосу» (1941) та продовжується у рисунках колгоспників воєнних років (експонувалися на виставці 1945-го року у Києві), «Портреті Героя Соціалістичної Праці Марії Гети» (1946), «Автопортреті у народному костюмі» (1946) та завершується Летавським циклом: «Портрет Героя Соціалістичної Праці Ганни Гарячок» (1948), «Портрет Героя Соціалістичної Праці Анастасії Шутяк» (1948), «Портрет тракториста Івана Тихого» (1948), «Хліб» (1949-1950). Підсумовуючи події 1947-1949 рр.: критика «імпресіонізму» у «Перед стартом» (1947) мала місце

[45] Рабінович Л. Портрет людини соціалістичної праці. *Радянське мистецтво.* 1948, №3, С. 2.
[46] Там само. С. 2.

вже безпосередньо перед експонуванням «Хліба» (1949) і не вплинула на композицію «Хліба» (1949-1950).

Ось фрагмент відповіді Яблонської Кисельову, яку Яблонська написала, за її словами, чистосердно: «Після поїздки до колгоспу я зовсім інакше стала дивитися на мистецтво. Основа формалізму та натуралізму лежить саме у відриві художників від нашої соціалістичної дійсності».[47] У поляризованому середовищі Сергій Григор'єв, завідувач кафедри рисунку, ввів поняття «підніжний пейзаж».[48] Саме «підніжний пейзаж» можна побачити на першому плані в картині «Хліб». Не в межах цього дослідження описувати владну динаміку в КХІ і СХУ. В наступній частині роботи мова піде про коротку апологію Григор'єва на його виступі в СХУ, так як вона важлива, з огляду на те, що картини «Хліб» і «Воротар» висять в одному куту Третьяковської галереї.

2.3. Григор'єв у боротьбі угруповань — проти «формалізму»

У першій частині доповіді на тему (виробничо)побутового жанру від 15 листопада 1954 року Григор'єв згадує цькування «імпресіоністів», яке одночасно присвячене запереченню школи «передвижників» як «канону» українського соцреалізму. Григор'єв оповідає в анекдотичній формі про деякого художника Поленова, який приходить вчитися майстерності у деякого італійця Фортуні, який, у свою чергу, навчався у маловідомого художника-реаліста 1930-х рр. Олексія Иванова (1820-1851) з Осташково. «Можливо, критики згадають.»[49] «Я думаю, що будемо рости до того, коли Олексія Іванова почнуть вважати поворотом у руському живописі, коли він, залишаючись скромним, простим, формував живопис на Сході, його звали простим руським живописцем. Про це нам треба сказати у середовищі

[47] Яблонская Т. Социалистический реализм в живописи. *Культура и жизнь*. 1950, №4, С.4.
[48] Яблонская Т. О себе. 1980-ті.
[49] Стенограмма дискуссии на тему «Проблема бытового жанра в изобразительном искусстве» [виступ Сергія Григор'єва]. 15.11.1954. ЦДАМЛМ, оп.1, спр.417. Арк.18

художників… приїхавший з Варшави директор Варшавської художньої академії розповідав, що в країнах народної демократії... має місце поворот до імпресіонізму, — шуткував Григор'єв на своїй лекції присвяченій суріковсько-алпатівському «закону композиції»[50] Підсумовуючи: Олексій Іванов був художником-реалістом. Але, як зазначає Григор'єв — це не означає, що «передвижників» не треба вивчати.[51] Доповідь Григор'єва — єдиний документ в архіві СХУ, ЦДАМЛМ, в якому згадується термін «закон композиції». При чому «композиція» оголошується основою темою доповіді тільки в її другій частині, після перерви.

У доповіді «про побутовий жанр», введений у російське мистецтво «передвижниками», Григор'єв іронізує над «законом композиції», вказуючи на свої джерела, адже Григор'єв засвоїв техніку «ритму і симетрії»: «…що характерно для руського соцреалістичного мистецтва… це ми бачили в Москві. Береться суриківська техніка і перекомпоновується.»[52]

Після цього він звертається до «дискусії про композиції» на шпальтах «Радянської культури» [«Совєтской культури»] за 10.06.1954 р., зокрема стаття «Архітектоніка твору живопису» Е. Протопопова у рубриці «Обговорюємо закони композиції»,[53] присвячена «ритмічній побудові картини»: «…Ось у Москві, на методологічних нарадах у ВУЗ-ах весь час говорять по композицію притримуватися цих порад, то можна із впевненістю сказати, що картини не напишеш. Там говорять про закон композиції, але ніхто цей закон не називає…»[54]

---

[50] Там само.
[51] Там само.
[52] «…суриківська береться техніка і перекомпоновується»: референс до тексту «О строении вещей» С. Ейзанштейн, «Небайдужа природа», С.57-60: розбір композиції «Боярині Морозової» (1887) В.І. Сурикова. Ейзенштейн називає художника «композитором» Суриковим. Саме на прикладі «Боярині Морозової» (1887) Ейзенштейн виводити генеалогію закону «пафосної композиції», яка представляє розвиток теорії монтажу по ритмічно-тонічній домінанті. Алпатов М. писав у «Композиції в живописі» (1940) цитував риторику «закону композиції» у «передвижника» Сурікова. С.79: «Суриков говорил о своей работе: «Главное для меня композиция. Тут есть какой-то твердый неуловимый закон, который можна только чутьем угадать, но который до того непреложен, что каждый прибавленный или убавленный кусок холста или лишняя поставленная точка разом меняет композицию». Он сравнивал законы композиции с законами математики».
[53] Протопопов В. Архитектоника произведения живописи. *Советская культура.* 10 июня 1954.
[54] Стенограмма дискуссии на тему «Проблема бытового жанра в изобразительном искусстве» [виступ Сергія Григор'єва]. 15.11.1954. ЦДАМЛМ, оп.1, спр.417. Арк.18

Наприкінці Григор'єв підсумовує жартівливо, що йому вдалося відхилитися від теми: «… слід було говорити на такій дискусії, як про невдалу дискусію про композицію, яка так невдало закінчилась. Вона, видимо, ставила перед собою завдання скликати нараду і написати катехізис декількох правил про те, як створювати монументальні твори як «Володимир», «Вечірній дзвін», картини Левітана і Шишкіна (Дубовий гай)»[55]

Отже, проблема, яка знаходиться в центрі конструкції «Хліба», це не проблема боротьби реалістичної течії із формалістичною/імпресіоністичною. Ці картини, «Хліб» і «Воротар», представляють маніфестацію певного типу композиції в соцреалізмі. Але якщо у «Воротарі», як і в ряді інших своїх робіт пізнього сталінізму, прийняв одну зі сторін, у даному випадку лінію Алпатов-Ейзенштейн або навпаки Ейзенштейн-Алпатов (це питання вимагає окремого дослідження), то Яблонська завдяки невеликому «зсуву» від «закону композиції» до «авторитарної композиції», з підтримкою близького їй кола викладачів КХІ, створила сновидну картину-віддзеркалення цього соцреалістичного типу композиції, яка поєднували геометрію ренесансної «пірамідальної композиції» та «органіку» «ритмічних побудов».

[55] Там само.

РОЗДІЛ 3. ВИРОБНИЦТВО РЕБУСУ З «АВТОРИТАРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ»

Ця робота Яблонської виглядає негативним зразком в історії боротьби мистецьких груп, де глядацькі симпатії, і навіть симпатії Яблонської, на стороні «імпресіонізму». Але картина показує, що за умов сталінської доби в офіційному радянському мистецтві художники/ці, в українському соцреалізмі була як мінімум одна робота, яка субверсувала авторитарне повідомлення, не зважаючи на самоцензуру. І, що важливо, Яблонська, створила «Хліб» (1949-1950) не як інтерпеляцію лозунгу чи як «авторитарну композицію» (критична рефлексія Трохименко, документальне підтвердження якої датується 1966-м р.), а намагаючись перевершити «Колгоспне свято» (1937-1938) С. Герасімова. «Колгоспне свято» стало канонічною композицією завдяки лекціям Алпатова та їх публікаціям у вигляді посібника «Композиція в живописі» (1940), який мав тиражуватися централізовано далі, на периферії Радянського Союзу. Для українського контексту завдання написати «Композицію в живописі» (1948) отримав Мустієнко.

3.1. Генеалогія сюжетно-тематичної картини

На першому ескізі композиції від 1948 року, написано рукою Яблонської «лозунг на машині», але сам лозунг поки невидимий, так само, як у ескізі плакату, «лозунг на машині» був необхідною умовністю «лозунговості» соцреалістичного мистецтва. Сучасний глядач приймає легко гіпотезу плакативності «Хліба» (1940-1950), мислячи її анахронічно у зв’язку з експериментами авангарду. Але в роки, коли Яблонська створювала «Хліб» (1949-1950), плакативність означала не емблематичність постерності 1920-х рр., а «шаблонність» рішень, зокрема шаблонний лозунг. Тож повернемося від парадоксального «авторитарного» жесту, який реалізувався у фігурі обертання головної героїні: після цензури плаката,

Яблонська замістила частини лозунгу фігурами і відповідними їм словами, виробляючи ребус.

Аналоги таких картин, як «Хліб» (1950) в період 1920-30-х рр. належали до виробничо-побутового жанру. Зазвичай вони мали назву “Навантажують”. У 1940-50-ті рр. пріоритетом для виставкомів стає сюжетно-тематична картина як більш доступна для сприйняття масового глядача. Назви цих робіт набувають «літературності» і починають містити в собі коротко викладені сюжети. Пропаганда змагання по хлібозаготівлях на полотнах 1946-1949-го рр. мала стати, на післявоєнній мові, “зброєю” у подоланні неврожаїв зернових 1946-47-го рр. та голодомору 1946-1947-го рр. «Здача хліба державі» була однією з тем у списках виставкомів. Константин Максимов так і назвав свою роботу «Здача хліба державі» (1947)

Як можна бачити на прикладі «Хліба», а також «Здачи хлібу державі» Максімова або однойменної картини Членова, сюжетно-тематична картина будується на включені сюжету «вантаження» (або іншого побутово-виробничого сюжету) в картину, таким чином, що має виникнути круговерть «продуктивних сил» і «виробничих відносин».[56] Ця схема Добренка працює, очевидно, в роботах Максімова і Членова. Але у просторі «Хліба» (1949-1950), реструктурований ребусом, нові «соціальні відносини» не формують нові «виробничі сили» — неологізм Добренко, яким він заміщує марксівські «продуктивні сили», натякаючи, що виробництво товарів не було метою радянського виробництва. За Добренко, замість товарів вироблялись «виробничі сили», або «стахановці».

Можна стверджувати за Добренко, що в сюжетно-тематичній картині наративність слугувала симуляції політекономії: «[добровільна] здача хліба державі» замикала простір картини, який ставав «круговертю» «соціальних відносин» на першому плані, на тлі «виробничих сил».[57]

[56] Добренко Е. Политэкономия соцреализма. Москва: Новое литературное обозрение, 2007. 592 с.
[57] Там само.

На перший погляд, у випадку «Хліба» (1949-1950) також працює «круговерть» «соціальних відносин» і «продуктивних сил». Нові соціальні відносин колективізації підважені не «цезурою» на місці «сполучника» в оповіді — виключенням включеної сцені вантаження. Замість зображення нових сил виробництва продукції: «ХЛІБ—СИЛА. ХЛІБ—БОГАТСТВО НАШОЇ ДЕРЖАВИ». Яблонська виробила ребус — випадково, онейрично: «Хотілось, щоб хліб… звучав у картині…»[58] З цієї назви, «Хліб», починається ребус у картині.

Підхід Тетяни Яблонської до картини можна назвати «інфузорним», в українському перекладі В. Набокова[59] на вірші Лесі Українки: "часто кажуть: ясні зорі… і хаос, і ясні зорі…Як там рівно, ясно, біло… Мов порізнені листочки, Де написані поеми…" (1900) Ці стрічки у тексті Лесі Українки слугують чудовою метафорою виробництва ребусу: дивитися на зорі, точніше на їх кон-стеляції у сенсі Вальтера Беньяміна, для якого сузір'я представляли собою зі-ставлення, німецькою Kon-Stellation, «однієї і тієї ж самої події».[60] Леся Українка нашаровує роботу поетичної мови і монтажа, запозичуючи образ констеляцій у Малларме. Така констеляція працює як ребус, монтуючи звуки з образами. Вона вимагає присутності читача, який наче реконструюватиме поетичних текст, прислухаючись до його шепоту, інтерполяючи інтерполяцію, як влучно означив Мейясу роботу числового коду, іншими словами констеляції, у вірші Малларме.

Ребус Яблонської представляє емблематичний текст, який звертається до свого глядача також пошепки, вимагаючи зусилля інтерполяції констеляцію [Kon-Stellung] літер та жестів. У цьому розділі я повертаюся до дешифрування ребусу-інтерполяції в картині «Хліб» (1949-1950).

---

[58] Яблонская Т. Как я работала над картиной «Хлеб». [Рукопис] 1950-ті рр.: «Хотелось, чтобы хлеб… звучал в картине…»
[59] Nabokov V. Speak, Memory.
[60] Benjamin W. The Arcades Project.

3.2. Ребус у картині

Отже, у картині маємо «ієрогліфічні» образи як деякий час називав Ейзенштейн свій діалектичний монтаж.[61]

У композиційному трикутнику прямої перспективи, ударник на машині простягає руки до мішка з зерном, щоб завантажити його на машину. Цей колгоспник кидає погляд на літнього колгоспника, у кашкети бригадира, руки якого складені у подібному жесті, але протилежно означеному: його руки заміщують літери у слові «СИЛА», складені у риторичному жесті, неначе він промовляє слоган, пусті. Таким чином, складається монтажний образ бригадира, який керує хлібозаготівлею.

До нього додається друга частина ребуса. Жести (міміка, поза) літньої жінки, яка закриває частину літер у слові «МОЛОДІСТЬ», «монтуються» із жестами центральної фігури, складаючись в образ по ритмічно-тонічні домінанті, а саме в образ колективної праці як оновлення «соціальних відносин» у суспільстві. У свою чергу, головна героїня, як і бригадир, є ще однією риторичною фігурою у просторі картини.

Жест її руки, з(а)микаючись із боковою перспективною коробкою, жестом «заклику» головної героїні по направляючій тексту підпису на машині, заміщує риторику «сил» бригадира. Але не замикає круговерть продуктивних сил і виробничих відносин: трикутник третьої перспективної коробки: жесту ударника і жінки з лопатою в руках, — випадають із ребусу, граючи роль compositio, діалогу з Герасімовим, у композиції.

У картині «Хліб» (1949-1950) три перспективі коробки, замкнені[62] між собою жестом головної героїні, яка засукує рукав до роботи. Згідно теорії монтажу

[61] Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино. *Монтаж.* С.45

[62] Яблонская Т. Хлеб [рукопис] 1950-ті рр.: «Девушка с протянутой рукой, поднятая немного выше формата холста, этой рукой как бы замыкала, связывала в одно целое, все элементы.»

Ейзенштейна, у «монтажному ряді» має бути «кадр-вказівник», який означує весь монтажний ряд образів.[63]

Але у «Хлібі» (1949-1950) присутня ще одна «зв'язуюча» фігура: після зміни жесту головної героїні, а саме після того, як головна героїня «випустила з рук лопату», а її рука стала «замикаючою», дівчина з намистом на шиї стала «пов'язувати» між собою три перспективні коробки, і дві частини ребусу відповідно: «Девочка же, стоящая впереди основной героини, стала смотреть теперь туда, куда раньше смотрела героиня, играя связующую роль в композиции»[64].

Якщо рука головної героїні – «замикаючий кадр», то фігура дівчини з намистом, яка формує одну багатофігурну групу з головною героїнею — виявляється одночасно і «сполучиком», і «цезурою» між «силою» і «молодістю» в державній машині хлібозаготівель. Ребус, розпадаючись на два діалектичні образи, поділяє «чотирикутник композиції» (Ейзенштейн) на мізансцену з двох послідовних кадр. Ці кадри, не доповнюють один одного. Немає ейзенштейнівських «монтажних стрибків». Іншими словами, дешифрований ребус звучить так: ось молодість, а ось сила.

Фігура з намистом складає совком зерно в мішки — у попередній версії був конвеєр не совка, а лопати. Ця фігура є псевдохронікальним кадром: «стертим» мішком на плечах колгоспниці. «Під час війни багато чоловіків загинули на фронті, і головну важкість роботи приходилось нести жінкам».[65] У начерку про «Хліб» Яблонська описує, як їй не вдавалося викрасти момент, щоб написати головну героїню, прототипом якої слугувала «бєдова Тоня Нікуліна».

[63] Ейзенштейн С. Четвертое измерение в кино. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. С.46
[64] Яблонская Т. Хлеб [рукопис] 1950-ті рр.
[65] Там само: «Во время войны многие мужчины погибли на фронте, и основную тяжесть работы приходилось нести женщинам. А как всё же хорошо они работали, как умело "заворачивали" сложным хозяйством».

РОЗДІЛ 4. СНОВИДІННЯ ПРО ТУМАН ЯК ОБРАЗ МОНТАЖНОЇ СХЕМИ РЕБУСУ В КАРТИНІ «ХЛІБ» (1949-1950) Т.ЯБЛОНСЬКОЇ

В історії монтажу існує явище однієї монтажної схеми присвяченої монтажу, археологія якої приводить до «Броненосця «Потьомкіна» (1925), в якому режисер використовує мотив «туману». Ця монтажна схема двоповерхова. При чому нижній, не завжди видимий поверх, як у айсбергу, займає поняття «туман війни» військового стратега Карла фон Кляузвіца. У воєнному стані «туман війни» означає ситуацію, в якій невідомо, хто ворог, а хто поплічник. Не за збігом, образ «туману війни» присутній не тільки в монтажних схемах «Броненосця «Потьомкіна» (1925) Ейзенштейн, в «Аді, або Отраді» (1969) Набокова, у концепті образу-речення Жака Рансьєра (2007), а також в архіві картини «Хліб» (1949-1950) Тетяни Яблонської. В усіх цих четирьох різних монтажних схемах є один спільний момент — цезура на місці «сполучника», контур якого приймає форму туману.

Первинну асоціацію між монтажем, поняттям «цезура» та «туманом війни» здійснив Ейзенштейн у своєму аналізі монтажу в «Броненосці «Потьомкіні» (1945-1948), викладеному у статті «Про побудову речей», у розділі «Органічність та пафос». Далі цитується цей фрагмент про цезуру повністю:

«Роль подібної цезури по відношенню до фільма в цілому грає епізод мертвого Вакулинчука і одесських туманів.

Для всього фільму в цілому цей епізод грає ту саму роль зупинки перед перекиданням, яку грають окремі кадри всередині окремих частин. Адже з цього моменту і тема, розірвав коло, окуте бортами одного бунтівного броненосця, видирається в обіймання всього міста, яке топографічно протистоїть кораблю, але в почуттях лине до єдності з ним, з тим, однак, щоб бути відірваним від нього…»[66]

[66] Ейзенштейн С. Органика и пафос. *Небайдужа природа. Избранные произведения*. Т.3. С.49: “Роль подобной цезуры в отношении фильма в целом играет эпизод [мертвого Вакулинчука] и одесских туманов. Для всего фильма в целом этот эпизод играет ту же роль остановки перед переброской, какую играют отдельные кадры внутри отдельных частей. Ведь с этого момента и тема, разорвав круг, окованный бортами одного мятежного броненосца, врывается в

З цього уривку, з його динаміки, а саме опису воєнного зіткнення двох затуманених, так би мовити, топосів, “корабля” та “міста”, зрозуміло, що мова йде про “туман війни” фон Кляузвіца. Але одночасно про “і одесські тумани”, про додаток “туману” як цезури, яку режисер прирівнює до “зупинки”, “нарізки” кадрів, перед монтажною склейкою. Цей латинізм, більше знайомий по поетичних текстах, як-то «переривання» у вірші, у перекладі з латини значить «нарізка» (англійською cutting, hewing). У рідкісному значенні цього слова «цезура» позначає *поворотний момент* в історії (або у художній повіді).

Далі режисер пише, що монтажна схема із цезурою — це монтаж як такий, адже її «роль зупинки перед перекиданням» тотожна тій, «яку грають окремі кадри всередині окремих частин”. Таким чином, цезура як монтажна фігура є також і певним “сполучником”. Як писав Набоков в останньому реченні «Дару» (1929) [дослівний переклад]: «…там де поставив крапку я: подовжений привид буття темнішає за рискою сторінки, як прийдешні хмари, — і не закінчується стрічка».[67] Таким чином, сновидіння про тумани на монтажном столі — образ цезури, який сприяє монтажним рухам або «ходам» (якщо уявити шаховницю *Ada, or Ardor* (1969).

По тому, що вже було сказано про цезура, можна зробити висновок, що цезура як монтажний прийом спадає на думку монтажера аналогічно до зіткненням двох протидіючих сил. При чому ця метафора настільки органічна, що постає у Ейзенштейна спонтанно, як поезія.[68] На разі цілком зрозуміло, як «туман війни» потрапляє з «Органіки та пафосу» (1945-1948) в тексти Набокова та Рансьєра, про

охват всего города, топографически противостоящего кораблю, но в чувствах сливающегося в единстве с ним, с тем, однако, чтобы быть оторванным от него…”

[67] Набоков В. Дар. Собрание сочинений В. Набокова. Том 6. Анн Арбор, "Ардис", 1988: «…там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, -- и не кончается строка.»

[68] Ейзенштейн не зупиняється на «тумані війни», роблячи черговий вернакулярний «зсув» у бік «золотого січення». Цей художній термін стає у нього основним образом монтажу у «Небайдужій природі» (1945-1948). За *Избранные произведения. Т.3.* 1964.

що піде мова у наступному розлілі. Всі ці автори в своїх описах монтажа поділяють чутливість Яблонської до так званого «туману війни» або навпаки.

4.1. Подвійний сон про туман

Набоков міг ознайомитись з його теорією монтажа Ейзенштейна, наприклад, через видання збірнику перекладів текстів Ейзенштейна «The Film Sense», ed.Jay Leida, Hancourt&Brace, NY, 1943.

Подивимось ще раз на розбір «Броненосця «Потьомкіна» у «Небайдужій природі», а саме, на третю частину фільму: «Мертвый взывает, Туманы, Труп Вакулинчука в одесском порту. Плач над трупом. Мітінг возмущения. Подъем красного флага.» Так прописується діалектичний монтажний образ опосредкований цезурою, невидимимою крапкою, *поворотним* моментом, у проміжку від смерті до підйому червоного прапору — через «туман війни». Пафосне ставлення автора підпорядковує собі всі смислові зсуви та монтажні стрибки в композиції твору. Цей метод має «густо перепідкреслений вигляд», без «формалістського загибу»,[69] адже сновидіння про туман у монтажі, як і монтаж як такий, — у першу чергу, робота безсвідомого.

Набоков описав монтажну схема, в якій присутня фігура «туману війни», в уривку *Ada, or Ardor* (1969). В центрі цього монтажного прийому у Набокова не діалектичний образ, а вісь симетрії між світом речей і словами, представлена фігурою оси, англійською wasp [was], фігура хронікальна, яка, парадоксально, конструює і руйнує «монтаж атракціонів».

Автор *Ada, or Ardor* (1969) виділяє три види монтажу, риторика яких не співпадає з тією мовою, яку він окреслює як «нейтральні слова-речі». Інші два різновиди слів-речей, а саме «реальні» речі і «речі-привиди» , мають відповідність в Ейзенштейнівській класифікації: паралельний та вертикальний монтаж. «Реальні»

[69] Эйзенштейн С. Избранные труды. Том 3. / ред. Л.А.Ильина. Издательство «Искусство». М., 1984. С.63

слова-речі формують, відповідно, дві серії фігур: “мости” і “вежі”, представляючи лаканівську уявну реальність тексту: “real towers” and “real bridges” were the joys of life, and when the towers came in a series, one experienced supreme rapture…” ці монтажні ряди так званих “реальних речей” — з розвитком нарративу і тільки з розвитком нарративу — возводяться в ступінь “ghost things”, читати російською — “речі-привиди”. Ада створює категоризацію «туманів [війни]» як цезур в оповіді: “fever”, “toothe aches”, “dreadful disappointments” та “death”. Іншими словами, мова йде про певну меланхолійну чутливість, що перетворює “монтаж атракціонів” на руїни “мостів” та “веж”. Механізм роботи возведення в руїну синтетичних образів «монтажу атракціонів» описується у Набока таким чином:

“The classical beauty of clover honey, smooth, pale, translucent, freely flowing from the spoon and soaking my love’s bread and butter in liquid brass. The crumb steeped in nectar.

“Real thing?” he asked.

“Tower,” she answered.

And the wasp. The wasp was investigating her plate…

Softly her tower crumbled in the sweet silent sun.”[70]

Якщо у Ейзенштейна монтаж мінорного і мажорного жесту створює мажорний пафосний образ — «по домінанті», то в тексті “Ada, or Ador” мінорна схема руйнує мажорність, обертаючись цезурою обертонного монтажа. **“**Van [when], getting no answer, left the balcony... “The pictorial and architectural details of her metaphysics made her nights easier than Van’s”. Пафосний образ у романі триває, але без діалектичного синтезу ейзенштейнівської схеми, тоді як «туман війни» — монтажна схема нарративу усього роману.

[70] Nabokov V. Ada, or Ardor.

4.2. Сон про «туман війни» у «Хлібі» (1949-1950)

Композиція «Хліба» (1949-1950) Яблонської, на перший погляд, це розважальна картина, монтажна схема якої близька до «монтажу атракціонів». Вона вражає накопиченням монтажних стрибків, склейок (риторика Ейзенштейна). Так вона загалом, як правило, і сприймається. А риторика «туману війни», на перший погляд, здається вичерпується поясненням післявоєнного радянського контексту.

Так на звороті «На прополці» (Летава, 1948) Яблонська написала дві на той момент робочі назви картини: «Битва за врожай» та «Боротьба за врожай». До цього додається символічна риторика «туману війни» у «Хлібі» (1949-1950), як-то «марш» машин чи «барабани» віялок, які нагадують гусениці танків, чи «удари» червоного. Монтажна схема «туману війни» у картині виникає з риторичних троп післявоєнного контексту, де бригадир доношує свій армійські кашкет та сумку, в яку вкладена газета «Правда».

Воєнна риторика використовувалась у картинах на колгоспну тему у повоєнну радянську добу не тільки Яблонською. Український композитор Михайло Вериківській написав 1946-го року симфонічну поему «Дівчина з Летави». (Скульптура «дівчини з Летави» досі стоїть на головній площі селища міського типу Летава.) Лібретто «Колгоспної сюїти для симфонічного оркестру Вериківського»: «Надворі заквітла весна. Разом із нею повернулось до Летави довгождане визволення» (опубліковано в «Радянській Україні, 7 січня 1945 року»).

1 ч. – Марш тракторів

2 ч. – Пісня ланки Олени Хобти

3 ч. – Елегія пам’яті знатної колгоспниці Ганни Кошової.

4 ч. – Ода на честь героїв соціалістичної праці.[71]

[71] Вериківський М. ЦДАМЛМ. Ф.1250, спр.331, оп.1. арк.4.

Але схема «туману війни» в ребусі спонтанно виникає не з реквізиту, а з певної цезури у «Хлібі» (1949-1950), певної зупинки перед його умовним «пустослів'ям» «здачі хліба державі», наповненим не нестачею «зданого хліба», а цензурою фактів: участю жінок у сцені вантаження.

Колгоспниця з намистом на першому плані віддзеркалює своє дзеркальне відображення у сцені між барабанами віялок та вантаженням мішків на машину. Вона об'єднана в одну групу зі «змієвидною фігурою» головної героїні. Разом вони формують «авторитарну композицію», подібну до «Нареченої» (2010-11) Федора Кричевського, за винятком відсутності у вчителя Яблонської рішення монтажної ритмізації стафажу: діалектичний образ головної героїні підпорядковує собі всі інші фігури на току, прописані «стерто», як стафаж у історичних картинах, — за винятком «ударника», який «вирізаний» з картини Герасімова.

Яблонська «стирала» багатофігурні групи в композиції, замість того, щоб переокреслювати їх. В цьому вона діяла проти поради Алпатова, який підтримував академічний підхід до рішення композиції багатофігурних груп. В своїй книзі по композиції, він наполягає на правильності багатофігурних груп в мистецтві Ренесансу, де вони подавались слитно, але «окреслювались […] лінією орнаментального характера, яка легко сприймається оком».[72] Згідно Алпатова, така композиція «утворює складний, але більш правильний візерунок».[73] У Яблонської, навпроти, має місце «фотографічне» рішення таких груп. Тим не менш фігури ребуса, зливаючись в композиції, проступають на загальному тлі. І похила фігура над мішком зливаючись у ритмі праці з іншими колгоспницями, все ж заводить свою пісню в картину, інтерполюючи картинний образ.

[72] Алпатов М. прикладом зразкової багатофігурної групи за Алпатовим була «Анна, Марія і Христос» (1508-1510) Леонардо да Вінчі.
[73] Там само.

Діалектичний образ головної героїні виник на основі «авторитарної композиції», але постає в картині у режимі хитанням між «аристократизмом» figura serpentinata,[74] із вбудованим в неї механізмом обертання, та орнаментом фігур-обертонів — дзеркальні фігури жінок з мішками, наповнюючих/наповнених зерном — які слугують «зв'язувальними» фігурами як ребусу. Разом вони складають риторичну фігуру обертання до молодості, до нового глядача — старої колгоспниці, яка працювала прибиральницею в КХІ, випадково зайшла в майстерню Яблонської, коли та працювала над «Хлібом» (1949-1950) і заплакала перед картиною.[75] Ребус інтерполює всю композицію для свого глядача.

По суті, було усього два варіанти композиції: перший, створений на початку роботи восени 1948 році, і друга версія, яка знаходиться в основі двох написаних живописних полотен, опосередкованих видаленням цензурової сцени вантаження.

На одному з ескізів (Див. додаток 5) зображені дві жінки з легкими дерев'яними лопатами, інструменту жіночої праці на току. У другій версії композиції конвеєр лопати був замінений конвеєром «совка»: ритмом чотирьох жінок, які наповнюють мішки зерном за допомогою «совків».

Ця цезура — прихована, тоді як на перший погляд, фігура з намистом діє як «сполучник» — обертонним монтажем Ейзенштейна, — орнаментом другорядних тонів, або «обертонів», який вводить четвертий вимір — час хроніки колективізації — у монтаж, у даній картині — ритм конвеєру мішка з зерном і совка. «Четвертое измерение?!..Містика?»[76]

---

[74] Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино. *Монтаж.* Ейзенштейн протиставляв цей обертонний монтаж «аристократизму» монтажу «по домінанті».
[75] Яблонская Т. Хлеб [Рукопис] 1950-ті рр.
[76] Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино. *Монтаж.*

ВИСНОВКИ

По-перше, у пірамідальній композиції Яблонської, має місце серія субституцій: фігура обертання з лопатою, заміщується ~~не~~ ритмом дзеркальної фігури жінки з намистом над мішком зерна із совком, яка, в свою чергу, заміщуються орнаментом колгоспниць у білих хустках. «…перед білим, чистим, таким закликаючи… великим полотном, помріяла… уявила собі ясно розташування фігур, відблиски сонця на пшениці, на білих жіночих хустках, цілісно відчувши всю красу майбутньої картини».[77] Цей композиційний уривок, структурований як фігура обертання діалектичного монтажу в «символістський монтаж», користуючись термінологією Жака Рансьєра. Таким чином, що в картині залишаються діалектичні фігури «сили» і «молодості», а також цезура між ними, з яких вибудовується новий діалектичний образ, переокреслений парадоксом обертання цезури і «сполучника». В результаті ребус реструктурується: на перше місце стає молодість, оновлення, врешті-решт, жіноча родючість (згадаймо «рясні» спідниці, які з'являються вже на першому ескізі поряд із лозунгом) обертається через цезуру сполучника силою жінок.

По-друге, картина Яблонської насичена шаленою ієрогліфікою, яка нагадує німе кіно. Для читання слів-образів необхідна співвіднесеність всіх частин композиції. Так два діалектичні образи в ребусі — СИЛА І МОЛОДІСТЬ — не мають сенсу без тієї частки, яка їх сполучає. Цим «сполучником», зв'язною часткою «і» є, як вже відомо, жінки на конвеєрі «совків». Ця похила фігура присутня в кожній із чотирьох-п'яти жіночих груп: дві фігури на першому плані, один двійник між віялками та машиною, на яку вантажать зерно, і ще один двійник нахилився біля бочки з водою. Як звучить напис на машині 1949 року: «ХЛІБ — СИЛА І…» І, таким чином, в структурі композиції «Хліба» (1949-1950) є фігури, які формують інтерполяцію ребусу в «авторитарній композиції». І ця інтерполяція грає роль

[77] Яблонська . Хліб [Рукопис]. 1950-ті

субституції державного повідомлення «ХЛІБ — СИЛА, ХЛІБ — БОГАСТВО». І цей ребус «ХЛІБ — СИЛА І МОЛОДІСТЬ…» інтерполює монтажну композицію картини «Хліб» (1949-1950). Він звучить як «дзвінкі удари червоного в кофтинці однієї з колгоспниць [яка кидає погляд на ударника, який є цитатою «канонічного» «Колгоспного свята» (1937-1938)] і в лозунгах на машинах». І можна не сумніватися, що Яблонська «щиро»[78] вірила в усе, що вона «підписала» на картині «Хліб» (1949-1950), а решту відтворила «фотографічно». І, на завершенні цього дослідження, «сполучник» в ребусі, я сподіваюсь, дозволяє почути пісенний мотив у картині Яблонської: і хліб, і совок. Іншими словами художниці: «Я хотіла, щоб моя картина звучала, як хороша народна пісня про працю».[79]

Я завершу свої висновки ще одним сновидінням про туман. Або: Чи не веде свою генеалогію «символічний монтаж» Рансьєра» від цезури обертонного монтажу, від «туману війни» Ейзенштейна.

Для критики діалектичного образу Діді-Юбермана, Рансьєр запозичує у Вінкельмана історію про статую Геракла Бельведерського, яка безкінечно гойдається на морських хвилях. Таким чином, на думку Рансьєра, Вінкельман схопив цезуру туману — діалектичний образ завжди схоплений парадоксом «неактивної активності та активної неактивності».[80]

Рансьєр викладає свою критику діалектичного образу, виокремлюючи образ туману з ейзенштейнівського монтажного ряду, розглядаючи частину сцени як ціле, доповнюючи її символізуючим текстом, або навіть заміщаючи алегорію поняттям, якому він дає назву *sentence-image* по аналогії з беньямінівськими *thought-images*. "…but the sentence-image is definitely not seen. The sentence must make its music heard."[81] Для Рансьєра речення-образ або думка-образ, у ренесансному словнику емблема або ребус, представляє не «діалектичний образ», як-то *dialectics at standstill*

[78] Яблонська Т. О себе. 1980-ті.
[79] Яблонськая Т. Хлеб [Рукопис]. 1950-ті рр.
[80] Ranciere Jacque, One Uprising Can Hide Behind Another. Jeu de Paume. C.66
[81] Ranciere Jacque, Image, Language, Sentence. P.58

з «Тез про поняття історії» (1940) Вальтера Беньяміна.[82] Діалектичний образ вже корумпований необхідністю додатку у вигляді символізуючого тексту, або «символічного монтажу» — поняття Рансьєра, в якому він запозичує монтажну техніку Стефана Мелларме. Підсумовуючи, Рансьєр завершує свій пассаж на користь «титрів». Тільки нарратив може зробити образ доступним зоровому сприйняттю. Письмо Рансьєра забуває, що Ейзенштейн бачив у (анти) «аристократичному» монтажі,[83] монтажі не по домінанті, не зір, і не звук, а «биття», які він визначав як «фізичні зміщення того, хто сприймає»,[84] де «той хто сприймає» є і режисером і глядачем, а кіно — мнемотехнікою, «монтажним компонуванням»,[85] спільним з роботою композитора, але все ж практикою побудови композиції. Займаючи позицію Геракла з 12 подвигами (аналогія з поетикою александрійського вірша) Рансьєр також забуває, на користь активного глядача, що термін, яким характеризує сприйняття обертонів Ейзенштейн, — не зорове чи слухове, а синтетичне. Ейзенштейн у своїй системі категоризував тактильність обертонів як «биття»: не бачу або чую, а відчуваю биття, — змішуючи активне і пасивне сприйняття.[86]

У даному випадку можна говорити метафорично про «туман війни», так як у тексті *One Uprising Hides Behind Another* (2016), опублікованому у каталозі виставки *Endless Uprisings* (2016), курованої Діді-Юберманом, і ймовірно на запрошення французького філософа, критикуючи діалектичний образ, Рансьєр пише дворушницькі про «одеські тумани», звертаючись одночасно до себе і до Діді-Юбермана: «On the Odessa bridge, there is the morning mist that already contains the bright daylight in its sails…» Цьому туману Рансьєр, гібридизуючи символістську та діалектичну монтажні схеми, знаходить алегоричну відповідність із «китайським

[82] Benjamin W. On the Concept of History.
[83] Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино. *Монтаж*. С.46: "Аристократизму" единоличной доминанты на смену пришел прием "демократического" равноправия всех раздражителей, рассматриваемых суммарно, как комплекс.»
[84] Там само. С.47
[85] Там само. С.48.
[86] Там само. С.50.

музичним ландшафтом» туману, маріною з човнами для греблі, які наче завислі у спокійному морі, з чайками, що літають навколо буйків».[87] Більше того, виокремлюючи сцену туману, Рансьєр здійснює операцію повторення жесту Ейзенштейна, який у «Четвертому вимірі в кіно» також аналізує цю сцену окремо від цілісного діалектичного образу,[88] вказуючи на те, що вона ретроактивно повертається в діалектичний образ зворотною стороною — ясновидінням: «шматку» про «одеські тумани» на ряду з тональною домінантою присутня обертонно «друга, другорядна ритмічна домінанта кусків».[89]

Діді-Юберман відповів Рансьєру у статті *Image, Language* (2018)[90] для журналу *Angelaki*, в якій він ще раз звертається до триєдності діалектичного образу, в якому не можна відділити цезуру туману від діалектики плачу над мертвим тілом Вакуленчука та повстанням на кораблі.

У цій суперечці між Діді-Юберманом і Рансьєром, мене цікавить реакція Діді-Юбермана на зіркову туманність у критиці Рансьєра. Діалектичний образ потребує «… третю складову, щоб сформувати більш діалектичне та ґрунтовне розуміння словника. Більш відкрите розуміння, також, тому що воно з необхідністю викликає в пам'яті множинність асоціацій і таким чином можливостей для того, щоб передавати значення, воно потребує не слів, а третій елемент у структурі, який дає простір і час картині».[91] Іншими словами, третій елемент у діалектичному образі Діді-Юбермана — ейзенштейнівський «четвертий вимір» обертонів.

Витіснена фігура колгоспниці, яка тягає на своїх плечах мішки з зерном, задля перевиконання плану 5-річки, повертається у віддзеркаленнях фігури жінки біля

---

[87] Ranciere Jacque, One Uprising Can Hide Behind Another. P.70

[88] Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино. *Монтаж.* Москва: ВГИК, 1998. С.55. Эта второстепенная доминанта реализована в еле заметном колебании воды, легком покачивании спящих на якорях судов, в медленно подымающемся дыму, в медленно опускающихся в воду чайках.

[89] Там само. С.54

[90] Зауважимо, що назва статті Рансьєра у *The Future of The Image* (2007) — *Sententce, Image, History* — містить імплікацію *sentence-image*, що і заперечує в своїй статті «у відповіль» Діді-Юбермана, назва якої «Image, Language» (2018о) містить розрив між *thought-images* та мовою, між двома риторичними проєктами, «школи» Беньяміна та школи ораторської майстерності.

[91] Ibid., P.20.

машини, яка слугує цезурою ребусу, яка одночасно структурує композицію картини. Чому у сцені біля бочки колгоспниця стоїть перед горою наповнених мішків, а в сцені біля машини, подалі від гори зерна, інша колгоспниця тільки наповнює зерном мішок? Саме в цій «зв'язувальній» фігурі з мішком діалектичний монтаж втрачає «аристократизм» авторитарної фігури головної героїні, щоб поставити на перше місце похилу жінку з намистом — героїню соціалістичної праці. Потрійний діалектичний образ інтерполює композицію, обертаючи авторитарну фігуру головної героїні унтердвигуном для обертонних фігур конвеєру совків, підважуючи «авторитет» теми-інтерпеляції цієї за жанром тематичної картини: «здача хліба державі».

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Алпатов М. Композиция в живописи: Исторический очерк. Москва; Ленинград: *Искусство*, 1940. 131 с.
2. Бадью А. Століття / пер. з фр. А. Рєпи. Львів: Кальварія, Київ: Ніка-Центр, 2014. 303 с.
3. Бадянова К. Тетяна Яблонська. «Хліб». *Чому в українському мистецтві є великі художниці?* Київ : Publish Pro, 2019. С. 120–128.
4. Добренко Е. Политэкономия соцреализма. Москва: Новое литературное обозрение, 2007. 592 с.
5. Бретон А. Почему от нас скрывают современную русскую живопись? (1952) *Искусство.* 1990. №5. С. 35–37.
6. Вериківський М. ЦДАМЛМ. Ф.1250, спр.331, оп.1. 12 арк.
7. Грінкевич Г. «Композиція картини «Хліб» (1949) в контексті дискусії про «формалізм» та «натуралізм» 1947-1949 рр.» (курсова робота, НаУКМА, 2021). 48с.
8. Денісов В. Виставка робіт студентки Тетяни Яблонської. *Образотворче мистецтво.* 1941. №4 (квітень). С. 23–24.
9. Добренко Е. Политэкономия соцреализма. Москва: Новое литературное обозрение, 2007. 592 с.
10. «К новым успехам советского изобразительного искусства» (Редакційна стаття). *Культура и жизнь.* 11 сентября 1948.
11. Каталог X Української художньої виставки. 1949. Київ: Мистецтво, 1950.
12. Карпо Трохименко. Художник про себе. Спогади про художника. Статті / ред. І. М. Блюміна. Київ : Мистецтво, 1986. 160 с.

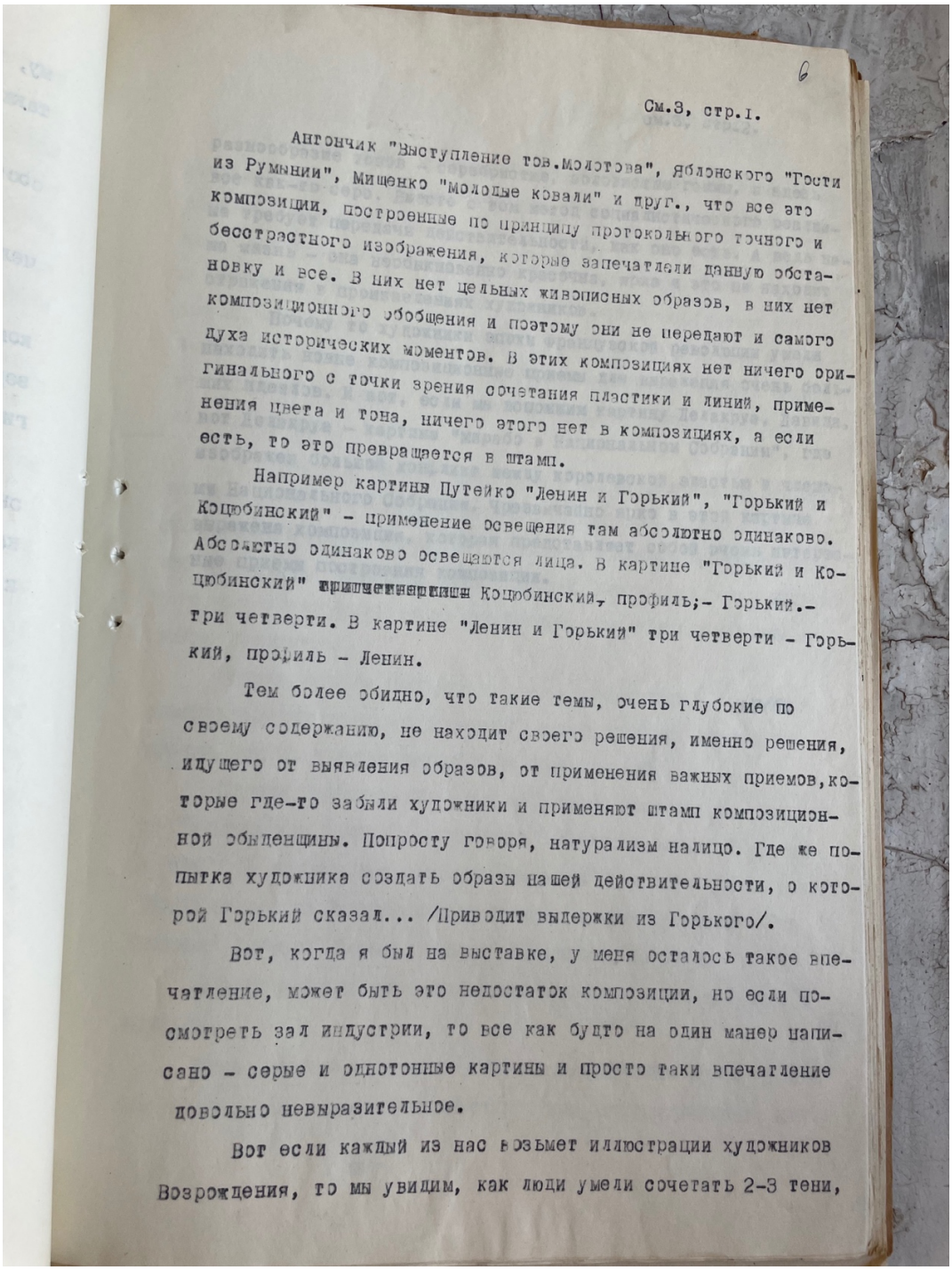
13. Катерина Бадянова, Лада Наконечна. Плями модерності. Spots of Modernity / ред. Анастасія Осипенко. Лейпциг : Zentrum fuer Bergbauforschungen ; MdbK, 2022. С.31
14. Мусієнко П.Н. Композиция в живописи. Киев. 1948. [Архівна копія] ЦДАМЛМ, Ф.990, оп.1, спр.4, 83 арк.
15. Мусієнко П.Н. Кричевський Федір. Спогади. Статті. Документи / ред. Б. Піаніди. Київ : Мистецтво, 1972. 122 с.
16. Набоков В. Дар. Собрание сочинений В. Набокова. Том 6. Анн Арбор : Ардис, 1988. URL: http://lib.ru/NABOKOW/dar.txt_with-big-pictures.html (дата звернення: 29.05.2023).
17. Республіканська виставка «Партизани України в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників» / ред. Кузовков І., Дуб І. Довідник. 1947.
18. Попова Л. И., Цельтнер В. П. Т. Н. Яблонская. Москва : Советский художник, 1968. 172 с.
19. Протопопов В. Архитектоника произведения живописи. *Советская культура.* 10 июня 1954.
20. Пунин Н. Н. Мир светел любовью: дневники и письма / ред. Л.А.Зыкова. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2000. 527 с.
21. Рабінович Л. Портрет людини соціалістичної праці. *Радянське мистецтво.* 1948. №3. С. 2.
22. Соцреалистический канон / ред. Х. Гюнтера и Е. Добренка. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. 1040 с.
23. Сталин И.В. Об индустриализации и хлебной проблеме. Речь на пленуме ЦК ВКП(б) 9 июля 1928 г. Сочинения: Т. 11. Москва: ОГИЗ; Государственное издательство политическое литературы, 1946. С.157–187.
24. Стенограмма встречи художников Украины с народными художниками СССР Предс. Оргкомитета ССХ СССР А.М.Герасимова. 20.04.1947. ЦДАМЛМ, ф.581, оп.1, спр.60. 57 арк.

25. Стенограмма дискуссии на тему «Проблема бытового жанра в изобразительном искусстве» [виступ Сергія Григор'єва]. 15.11.1954. ЦДАМЛМ, оп.1, спр.417. 87 арк.
26. Стенограма обговорення XI Республіканської художньої виставки. ЦДАМЛМ, Ф.581, оп.1, спр.374, від 6 січня 1953 року. 46 арк.
27. Трохименко К., «Рецензия на роботу П.Н.Мусієнко на тему «Живопис Ф.І.Кричевского и творческие особенности его школы, представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения». 15.11.1966. ЦДАМЛМ, Ф.61, оп.1., спр. 68. 12 арк.
28. Членов А. К истории принципов композиции. *Советская культура*. 21 сентября 1954.
29. Членов А.М., Стенограмма лекции товарища членова А.М. «Композиционные принципы передвижников». 30.09.1954. ЦДАМЛМ. Ф.581, оп.1, спр.416. 37 арк.
30. Шкловский В. О теории прозы. Москва : Советский писатель, 1983. 383с.
31. Цивьян Ю. На подступах к карпалистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино. Москва: Новое литературное обозрение, 2010. 336 с.
32. Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино. Монтаж /сост. и ред. Е.А. Литвинова, М.А. Ростоцкая. Москва : ВГИК, 1998. С.45-60.
33. Эйзенштейн С. Из дневников 1939-1941 гг. (О постановке «Валькирии Р.Вагнера в Большом театре). Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск. Москва : «Индрик», 2019. URL : http://az.lib.ru/e/ejzenshtejn_s_m/text_1941_iz_dnevnikov.shtml (дата звернення 29.05.2023)
34. Эйзенштейн С. Избранные труды. Том 3. / ред. Л.А. Ильина. Москва : Издательство «Искусство», 1984. 672с.
35. Яблонская Т. Дневники. Воспоминания. Размышления / ред. Л. Лихач. Київ : Родовід, 2020. 584 с.

36. Яблонская Т. Н. Как я работала над картиной «Хлеб». *Из творческого опыта.* Москва : Советский художник, 1957. С. 47—85.
37. Яблонская Т. Социалистический реализм в живописи. *Культура и жизнь,* 1950. №4. С.4.
38. Яблонская Т. О себе . вебсайт: ZN.UA. 24.06.2005. URL : https://zn.ua/SOCIUM/tatyana_yablonskaya_o_sebe.html (дата звернення 29.05.2023)
39. Althusser L. Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation) / trans. by Ben Brewster. La Pensee, 1970. URL: https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm (дата звернення: 29.05.2023)
40. Assmann A., «Adam als erster Leser der Welt». *Im Dickicht der Zeichen*. S.121-148. Berlin : Suhrkamp, 2015. 360 S.
41. Benjamin W. The Arcades Project / trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin; ed. by Rolf Tiedemann. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002. URL: https://monoskop.org/images/e/e4/Benjamin_Walter_The_Arcades_Project.pdf (дата звернення: 29.05.2023)
42. Benjamin W. On the Concept of History. 1940. URL : https://www.sfu.ca/~andrewf/CONCEPT2.html (дата звернення 29.05.2023)
43. Benjamin W. Understanding Brecht. Translated by A. Bostock. London; New York : Verso, 1998. 124 p.
44. Didi-Huberman G. Construction of Duration. *Lamento*. Mudam, Luxembourg, 2007. P.35-42.
45. Didi-Huberman G. Image, Language: the other dialectics / trans. by Elise Woodard, Jorge Rodriges Solorzano, Stijn de Cauwer & Laura Katherine Smith, 2018. P.19-24. URL: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0969725X.2018.1497267 (дата звернення 29.05.2023)

46. Didi-Huberman G. Endless Uprising. Paume de Jeu 2013 / trans. by Jody Gladding. New York: Columbia University Press, 2016. 165p.
47. Didi-Huberman G. Surviving Image: Pathoms of Time and Time of Phathoms./ trans. by Harvey L. Mendelsohn, Penn State University Press: 2016. 414 p.
48. Meillassoux Quentin. The Number and the Siren: A Decipherment of Mallarme's Coup De Des / trans. by Robin Mackay. Urbanomic Sequence Press, 2012. 299 p.
49. Nabokov Vladimir. Ada, or Ardor: A Family Chronicle. McGraw Hill, 1969 URL: https://www.ada.auckland.ac.nz (дата звернення 24.05.2023)
50. Nabokov Vladimir. *Speake, Memory*. UK: Victor Gollancz, 1951 URL: https://archive.org/details/speakmemoryautob0000nabo (дата звернення 25.05.2023)
51. Ranciere J. The Future of the Image / edited by Gregory Elliot. Verso, 2007. 146p.
52. Rusnock K. A. *Social Realist Painting During the Stalinist Era* (1934-1941). The High Art of Mass Art. New York: Edwin Mellen Press, 2010. 219 p.
53. Stephane Mallarme. A throw of the dice will never abolish chance / trans. by A.S.Kline, 2007 URL: https://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/MallarmeUnCoupdeDes.php#anchor_Toc160699751 (дата звернення 24.05.2023)
54. Summer D. The Archeology of Fire: Pyramidal Composition and the Figura Serpentinata. Notes in the History of Art. Vol.36, No3-4, spring/summer 2017. URL: https://www.jstor.org/stable/90022879 (дата звернення 29.05.2023)
55. Susan E. Reid and David Crowley, ed. *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe.* Bloomsbury Academic, 2000. 204 p.
56. Woelfflin H. On Right and Left in Images / trans. by Marlo Alexandra Burks. *Grey Room 73*. Fall, 2018. P.88-95.

ДОДАТКИ



6

См.3, стр.1.

Ангончик "Выступление тов.Молотова", Яблонского "Гости из Румынии", Мищенко "Молодые ковали" и друг., что все это композиции, построенные по принципу протокольного точного и бесстрастного изображения, которые запечатлели данную обстановку и все. В них нет цельных живописных образов, в них нет композиционного обобщения и поэтому они не передают и самого духа исторических моментов. В этих композициях нет ничего оригинального с точки зрения сочетания пластики и линий, применения цвета и тона, ничего этого нет в композициях, а если есть, то это превращается в штамп.

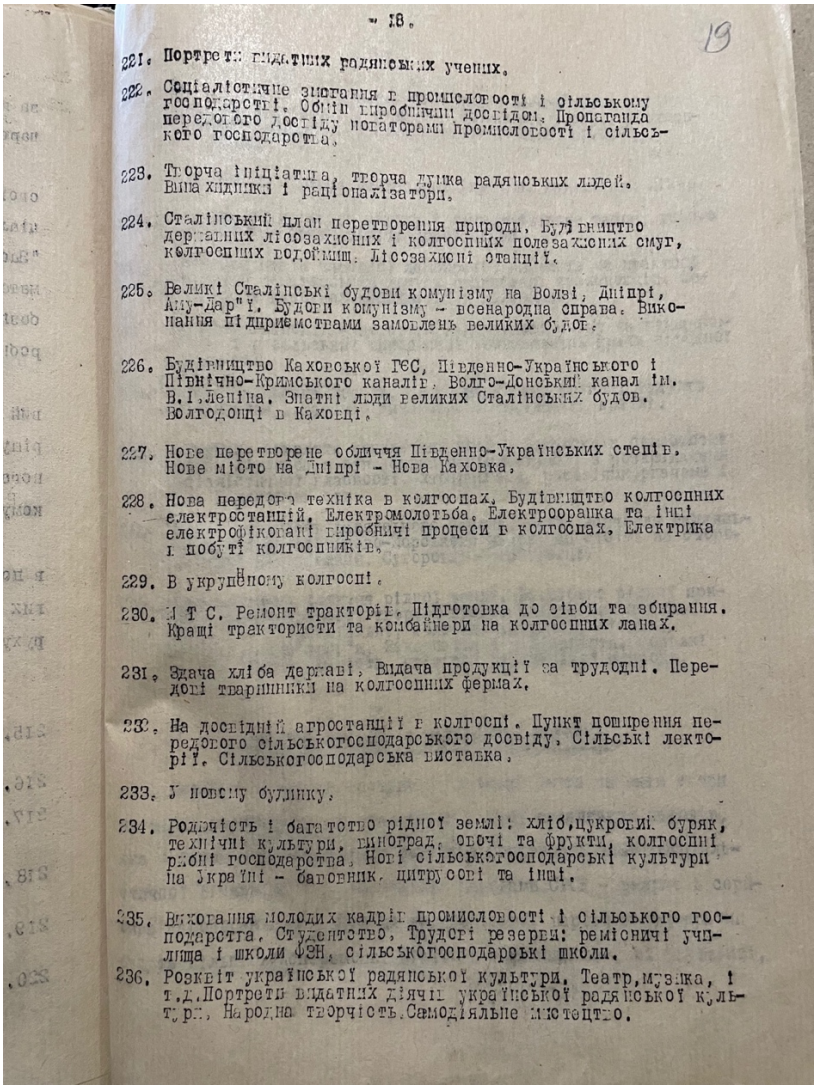
Например картины Путейко "Ленин и Горький", "Горький и Коцюбинский" - применение освещения там абсолютно одинаково. Абсолютно одинаково освещаются лица. В картине "Горький и Коцюбинский" ~~противопоставлены~~ Коцюбинский, профиль;- Горький.- три четверти. В картине "Ленин и Горький" три четверти - Горький, профиль - Ленин.

Тем более обидно, что такие темы, очень глубокие по своему содержанию, не находит своего решения, именно решения, идущего от выявления образов, от применения важных приемов, которые где-то забыли художники и применяют штамп композиционной обыденщины. Попросту говоря, натурализм налицо. Где же попытка художника создать образы нашей действительности, о которой Горький сказал... /Приводит выдержки из Горького/.

Вот, когда я был на выставке, у меня осталось такое впечатление, может быть это недостаток композиции, но если посмотреть зал индустрии, то все как будто на один манер написано - серые и однотонные картины и просто таки впечатление довольно невыразительное.

Вот если каждый из нас возьмет иллюстрации художников Возрождения, то мы увидим, как люди умели сочетать 2-3 тени,

Додаток 1. Стенограма обговорення XI республіканської художньої виставки від 6 січня 1953 року. ЦДАМЛМ. Ф.581.оп.1. Арк.6: «…не знаходять свого рішення, саме рішення, яке йде від виявлення образів, від вживання важливих прийомів, які десь забули художники і вживають штамп композиційної обиденщини».



- 18 -

19

221. Портрети видатних радянських ученых.

222. Соціалістичне змагання в промисловості і сільському господарстві. Обмін виробничим досвідом. Пропаганда передового досвіду новаторами промисловості і сільського господарства.

223. Творча ініціатива, творча думка радянських людей. Винахідники і раціоналізатори.

224. Сталінський план перетворення природи. Будівництво державних лісозахисних і колгоспних полезахисних смуг, колгоспних водоймищ. Лісозахисні станції.

225. Великі Сталінські будови комунізму на Волзі, Дніпрі, Аму-Дар'ї. Будови комунізму - всенародна справа. Виконання підприємствами замовлень великих будов.

226. Будівництво Каховської ГЕС, Південно-Українського і Північно-Кримського каналів, Волго-Донський канал ім. В.І.Леніна. Знатні люди великих Сталінських будов. Волгодонці в Каховці.

227. Нове перетворене обличчя Південно-Українських степів. Нове місто на Дніпрі - Нова Каховка.

228. Нова передова техніка в колгоспах. Будівництво колгоспних електростанцій. Електромолотьба. Електроорашка та інші електрифіковані виробничі процеси в колгоспах. Електрика в побуті колгоспників.

229. В укрупненому колгоспі.

230. М Т С. Ремонт тракторів. Підготовка до сівби та збирання. Кращі трактористи та комбайнери на колгоспних ланах.

231. Здача хліба державі. Видача продукції за трудодні. Передові тваринники на колгоспних фермах.

232. На дослідній агростанції в колгоспі. Пункт поширення передового сільськогосподарського досвіду. Сільські лекторії. Сільськогосподарська виставка.

233. У новому будинку.

234. Родючість і багатство рідної землі: хліб, цукровий буряк, технічні культури, виноград, овочі та фрукти, колгоспні рибні господарства. Нові сільськогосподарські культури на Україні - бавовник, цитрусові та інші.

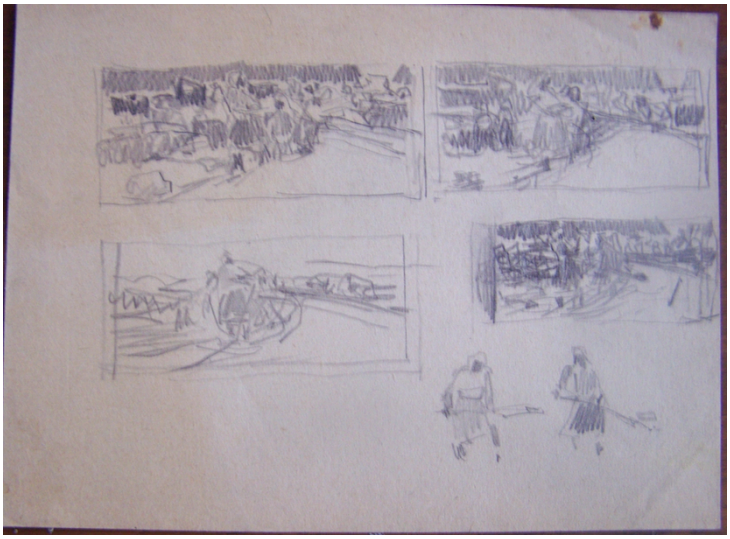
235. Виховання молодих кадрів промисловості і сільського господарства. Студентство. Трудові резерви: ремісничі училища і школи ФЗН, сільськогосподарські школи.

236. Розквіт української радянської культури. Театр, музика, і т.д. Портрети видатних діячів української радянської культури. Народна творчість. Самодіяльне мистецтво.

Додаток 2. Список робіт на замовлення виставкового комітету до XII Республіканської художньої виставки. 14 лютого 1953 р. ЦДАМЛМ. Ф.581, оп.1, 379., арк.9 : «№231. Здача хлібу державі. Видача продукції за трудодні. Передові тваринники на колгоспних фермах».

Додаток 3. Яблонська Т. Перед стартом. 1947. Колекція національного художнього музею. URL : https://www.wikiart.org/ru/tatyana-nilovna-yablonskaya (дата звернення 29.05.2023)

Додаток 4. Яблонська Т. Ескіз до картини «Хліб». 1948. Надано родиною художниці. Опис: Напис на полях: кубофутуристичний «вихор», «лозунг на машині».



Додаток 5. Яблонська Т. Ескізи до композиції картини «Хліб» (1948). Надано родиною художниці. Опис: кубофутуристичний «вихор», конвеєр лопати.

Додаток 6. Яблонська Т. Ескіз плакату. Надано родиною художниці.

Додаток 7. Яблонська Т. Зарисовка з циклу «Летава». 1848. Колекція Національного художнього музею. Опис: сцена вантаження. Жінки вантажать.

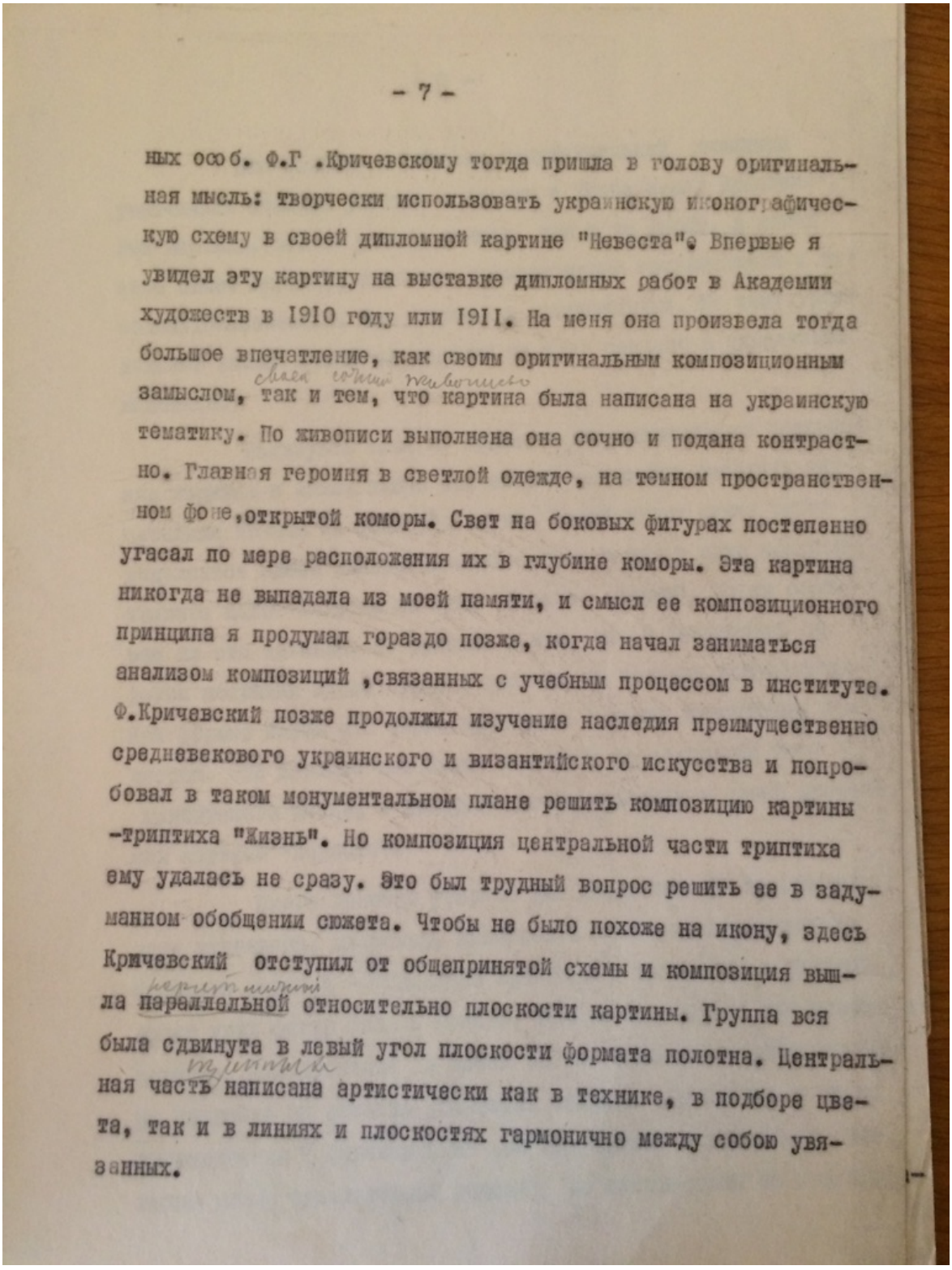
Додаток 8. Яблонська Т. Етюд до картини «Хліб». 1948. Колекція Національного художнього музею. Опис: колгоспниця засукує рукав.

Додаток 9. Яблонська Т. Хліб. 1949. Колекція Третьяковської галереї, Москва

ДОДАТОК 10. Кричевський Ф. Наречена (дипломна робота). 1910-11. Колекція Національного художнього музею. Карпо Трохименко пов’язує композицію триптиху «Життя» (1927) з цією ранньою роботою Ф.Кричевського. URL : https://www.wikiart.org/uk/fedir-krichevskiy/narechena-1910 (дата звернення 29.05.2023)

ДОДАТОК 11. Кричевський Ф. Сім’я (Центральна частина триптиха «Життя»). 1927. Колекція Національного художнього музею. URL : https://www.wikiart.org/uk/fedir-krichevskiy/zhittya-triptikh-simya-1927 (дата звернення 29.05.2023)

ДОДАТОК 12. Кричевський Ф. Ескіз композиції до картини «Молотьба». Ірпінь. 1946-47. Колекція національного художнього музею. Фотокопія з каталогу ретроспективної виставки «Майстер і Час». Київ : НАМУ, 2017



ных особ. Ф.Г .Кричевскому тогда пришла в голову оригинальная мысль: творчески использовать украинскую иконографическую схему в своей дипломной картине "Невеста". Впервые я увидел эту картину на выставке дипломных работ в Академии художеств в 1910 году или 1911. На меня она произвела тогда большое впечатление, как своим оригинальным композиционным замыслом, так и тем, что картина была написана на украинскую тематику. По живописи выполнена она сочно и подана контрастно. Главная героиня в светлой одежде, на темном пространственном фоне, открытой коморы. Свет на боковых фигурах постепенно угасал по мере расположения их в глубине коморы. Эта картина никогда не выпадала из моей памяти, и смысл ее композиционного принципа я продумал гораздо позже, когда начал заниматься анализом композиций ,связанных с учебным процессом в институте. Ф.Кричевский позже продолжил изучение наследия преимущественно средневекового украинского и византийского искусства и попробовал в таком монументальном плане решить композицию картины -триптиха "Жизнь". Но композиция центральной части триптиха ему удалась не сразу. Это был трудный вопрос решить ее в задуманном обобщении сюжета. Чтобы не было похоже на икону, здесь Кричевский отступил от общепринятой схемы и композиция вышла параллельной относительно плоскости картины. Группа вся была сдвинута в левый угол плоскости формата полотна. Центральная часть написана артистически как в технике, в подборе цвета, так и в линиях и плоскостях гармонично между собою увязанных.

ДОДАТОК 13. Мусієнко П.Н. Кричевський Федір. Спогади. Статті. Документи / ред. Б. Піаніди. Київ : Мистецтво, 1972. Арк.7.

ДОДАТОК 14. Герасімов С. Колгоспне свято. 1937-1938. URL : https://jyvopys.com/kolgospnij-svyato-sergij-gerasimov/ (дата звернення 29.05.2023)