

Олег Сидор **Oleg Sidor**
кандидат мистецтвознавства, PhD in Art studies,
старший науковий співробітник, chief researcher,
Інститут проблем сучасного мистецтва Modern Art Research Institute
НАМ України of the National Academy of Arts of Ukraine

lepilinasidor@gmail.com orcid.org/0000-0002-4777-1916

МАЛОВІДОМИЙ ЕПІЗОД З ЖИТТЯ МИКОЛИ ГЛУЩЕНКА

THE LITTLE-KNOWN EPISODE FROM THE LIFE OF MIKOLA GLUSCENKO

Анотація. Аналізуються подробиці експозиційних відвідин Берліна українським митцем Миколою Глущенком у 1940 році, зміст виставки декоративного мистецтва, яку тоді він курував.

Ключові слова: тоталітаризм, експресіонізм, імресіонізм, нова речевість.

Постановка проблеми. Життя та творчість видатного українського майстра не можна вважати вповні вивченим. Здається, усе зупинилося на рівні якихось конвекційних констатацій — або ж сенсаційних відкриттів, на які, треба визнати, цей автор відверто провокує. Особливо контрверсійним видається у його біографії т. зв. «берлінський епізод» 1940 року, деталі якого висвітлюються передусім у скандально-політичному контексті. Прийшов час поглянути на це свіжим оком, залучивши до розвідки деякі легальні, хоч і маловідомі джерела. І хоча без використання матеріалів архівів спецслужб повноти картини досягнути не вдасться, та ми спробуємо обійтися якоюсь часткою реальності, насправді дуже важливою, де вирішальним буде естетичний фактор, а не особливості розвідувальної діяльності, якій Микола Глущенко присвятив кілька десятиріч свого життя. Власне, нас цікавить таке: як людина доби тоталітаризму духовно виживала в тих умовах? Якими були стосунки Митця і Влади, а також двох мистецтв — того, яке він представляв у чужому місті, і того, яке уособлював власною персоною? Як на Глущенкові віддзеркалився період горезвісного «пакту»?

Аналіз останніх досліджень. З багатьох причин авторитетної, узагальнюючої монографії про майстра не написано досі, адже, як було сказано вище, рівень мистецтвознавчої науки на цій персоні не дійшов навіть до умовної «стадії накопичення матеріалу», яку нам тут-таки доводиться надолужувати. З одного боку, давно випущено в світ спогади про майстра [12], які кишать цікавими спостереженнями, утім, не більше того, а також певна кількість каталогів персональних виставок, наприклад, [10], не кажучи про гуртові [28]. З іншого боку, створено як зразок «паралельної історії» [35], де Глущенко фігурує в головній ролі, так і (дещо раніше, що прорахунків книги, про яку йдеться далі, не виправдовує) роман про його життя і творчість, цілком компілятивний і не придатний до будь-якого використання [17]. (В останньому рекомендацію Глущенкові до Берліну дає чомусь Сергій,

а не Олександр, як це логічно можна було припустити, Герасимов). Певну цінність визнаємо за пресовими публікаціями останньої доби [4; 20; 34], а особливо — за віднайденими нами повідомленнями у старій періодиці [9; 27] та мемуаристиці, передусім Володимира Винниченка [6].

Викладення основного матеріалу. Як нікому іншому з наших митців — з огляду на рекордну кількість проведених за кордоном літ (з цим може посперечатися хіба Ілля Еренбург, але журналісту міжнародного штибу незрівняно легше, ніж художнику, долати кордони), Миколі Петровичу Глущенку пасує титул «українського європейця». Чи навіть «українського парижанина», «киянина-француза» — тож і по сьогодні його твори фігурують у виставках з промовистими назвами на кшталт: «Не розгадай ребус “Париж”» [28]. Він не лише навчався у Західній Європі (як, наприклад, Василь Касіян), але й увесь наступний свій поза-європейський період життя (тут, однак, можемо говорити про «антракти» між європейськими відвідинами, тривалість яких, саме перших, не була надмірною) керувався мистецькими навичками, набутими під час навчання та роботи у Німеччині та Парижі (і Касіянові це вже не було притаманним).

Здається, паризького, французького було в нього справді на щабель більше, аніж берлінського, німецького. «Парижанином» на схилі його літ називала його Тетяна Яблонська [12, с. 85] (а потім — мій колега-критик, вже у наш час, дослівно: «денікінець, казанова, парижанин, чекіст» — за нашою статтею: [32, с. 7]). Почнемо з того, що вже тоді художник долучився до політичної діяльності прорадянського штибу, надрукувавши в українському журналі п'ять малюнків з процесу Шварцбурда, убивці Симона Петлюри — див.: [15]. У тодішній столиці муз Глущенко мешкав із 1925 по 1936 роки, і там він 1934-го створив відомі портрети представників лівої інтелігенції Анрі Барбюса та Ромена Роллана, і сюди він приїздив у повоєнну добу для тривалих виконань робіт із чергового циклу «ленінськими стежками», тоді як аналогічні відвідини ФРН у нього тривали якихось три дні [12, с. 12].

Складається враження, наче Німеччина 1920–1930-х виступала в його свідомості своєрідною «зоною витіснення». Причина цього — на поверхні, що для сучасників виглядало як секрет полішенеля («про роботу Миколи Петровича ми здогадувалися... виїздив Глуценко часто і вільно, що тоді для багатьох з нас було неможливо» [4, с. 2], щоправда, репліка ця промовлена вже у пост-цензурні часи, але вона підтверджується іншими, аналогічними свідченнями його сучасників, наприклад, Вадима Ігнатова: «привозив жінкам парфуми, але всі його боялися» (цитую по пам'яті). Так, часто-густо згадував він «площі й вулиці Парижа, Рима, Брюсселя, Женеви» (свідчення Василя Бородея [12, с. 13]), але не Берліна, Мюнхена, Кельна, Франкфурта. Залюбки гортав «італійські, французькі, американські журнали» (свідчення Ігоря Верби [12, с. 15]), але не німецькі — хоч із іншого джерела раптом спливає, як наприкінці 1960-х майстер «розповідав про мистецьке життя Заходу, мимохідь вільно перекладаючи з німецької та французької окремі цитати» [5, с. 22]. І у повоєнні роки виставлявся тут лише двічі: 1971-го — в Гамбурзі, 1975 — у Ляйпцігу, обидва рази у складі звітно-групових експозицій [12, с. 91–92], на той момент паритетно віддавши належне Німеччині соціалістичній та Німеччині капіталістичній. Далі ми, втім, переконаємося, що виставки такого жанру бувають різними та різною є рівень залученості до них їхніх учасників.

А проте, творче змужніння Миколи Гулценка припадає саме на берлінський період його життя, який тривав упродовж 1918–1924 років. (А місто це, у спогадах сучасників, характеризувалося як «одна зі столиць світу. Враження це анітрохи не стирається наступною картиною Парижа. Якщо хочете, у Берліні навіть більше порядку і якоїсь суворой елегантності» [25, с. 372].) Серед них — навчання у Ганса Балушека, живописця і графіка, учасника Берлінського Сецесіону ([38, с. 105]; в Радянському Союзі його знали мало, але, там, де знали, щиро вітали як «сучасника Кете Кольвіц») у Берлінській вищій школі образотворчих мистецтв у Шарлоттенсбурзі та в студії професора Кампа (де нашого співвітчизника вважали «кращим рисувальником», свідчення К. Карклінь: [12, с. 44]). А також: персональна виставка у червні 1924 році у берлінській галереї «Каспер» (за словами сучасника, «на тьмяному тлі мистецького Берліна — явище дуже яскраве» [10, с. 8], лишаємо на совісті автора таку нищівну характеристику одного із центрів тогочасного європейського художнього життя); участь у виставках «нової речевості» — зв'язок із нею «визначивши характер ще кількох картин Глуценка, протрималася рік з хвостиком, перервавшись, а згодом і зовсім загубилася» [12, с. 34]. (В радянському мистецтвознавстві цей напрямок характеризувався вкрай негативно, витлумачуючись як «елемент, який щільно увійшов у амальгаму офіційної нацистської естетики» [24, с. 339], що анітрохи не сприяло об'єктивному дослідженню цього феномену).

Та й остаточно перебравшись до Франції, митець вряди-годи навідується до держави-сусідки — з причин доволі прозаїчних, як це влучно спостеріг видатний український письменник, котрого Глуценка саме навчав малюванню: «Візита Глуценка.

Вернувся хлопець в Берлін працювати. Очевидно, трудно заробляти в Парижі на прожиток» (запис від 6 квітня 1924 р., цит. за ст.: [36, с.141]; через якихось десять років — протилежна картина: «Живе зовні пристойно. Багато килимів. Носить убрання від правдивих париських кравців» [22]). З іншого боку, вже в наші часи доробок Глуценка поділяють між суто тевтонським експресіонізмом та дуже гальським фовізмом, або ж імпресіонізмом (розділ проекту Ольги Петрової «Ноїв ковчег» [26, с. 141], див. також: [5, с. 23]; сучасник майстра віддавав перевагу еволюційній теорії в розумінні його стилю, але називає два явища, притаманні мистецтву сусідньої держави, резюмуючи: «Глуценко відступив від новоречевості, ставши на шлях експресивного мистецтва» [9, с. 11]). Але які саме інспірації відчутні нам у картині митця, «на якій олією було зображено підвішену м'ясну тушу» [16, с. 4]? Чи не викликає цей твір прозорих асоціацій із картинами Хаїма Сутіна, який більшу частину життя прожив у Франції, але приналежність якого до експресіонізму, на думку французьких дослідників, сумнівів не викликає, хоча и з огляду на спілкування із Емілем Нольде та Оскаром Кокошкою [37, с. 131–133]?

Саме у Берліні відбулася знакова зустріч Миколи Глуценка з Олександром Довженком, яка переросла у міцні дружні взаємини — про що читаємо у щоденнику великого українського кінематографіста від 19 січня 1944 року: «Сьогодні у мене був український художник М. Г. Дуже талановита і порядна людина, яку вже почали цькувати й тріти в Москві. Дуже мені його шкода» [14, с. 357]. (Окрім усього іншого, тут іще — передчуття власних цькувань, які не забаряться, а потім зведуть майстра у домовину, у його колеги нерви виявляться міцнішими). Але поміж двома цими подіями відбулося гостювання Довженка з Дмитром Демущим у Глуценка, в Парижі 1932 року (свідчення О. Чорнобривцевої [12, с. 69]). Ще раніше — формальне знайомство майбутнього режисера, тодішнього графіка (котрий уже в той час у своїй газетярсько-карикатуристській діяльності надихався кінематографічними образами, наприклад, зображаючи вождя італійського фашизму Беніто Муссоліні у вигляді цілком екранного ковбоя [7, с. 1]) з молодим живописцем, саме 1923 року. Вони відвідують художні музеї, обидва захоплюються творчістю Георга Гросса (ще один експресіоністичний «слід», пор.: «Не думайте, що ви оригінальні. Ви схожі на Георга Гросса. Це дух часу», казав своєму візаві Володимир Маяковський [1, с. 53], прикметно, що слова, мовлені у 1920-ті, цитуються у часописі 1940 року, синхронно тій самій глуценківській історії, перепитий якої ми ось-ось торкнемося), працюють у майстерні вкраїнського майстра, при тім і портретують один одного — відбувається своєрідний «турнір портретів» (глуценків портрет Довженка з «допитливими хлопчачими очима» експонується в Берліні [30, с. 9]). За спогадом митця, Олександр Петрович «приходив уранці, а залишав мене пізно ввечері... спочатку уважно спостерігав за роботою, а потім сам поставив мольберт на полотно і почав малювати» (і вже тоді в ньому проявився «стиль неабиякої індивідуальної сили» цит. за ст.: [18, с. 14]). Нарешті їхні творчі контакти безпосередньо пере-

дують другому — і найзагадковішому — «берлінському епізоду» Миколи Глуценка.

Істинна суть візиту художника до столиці III Рейху у 1940 року відкрилася нам зовсім нещодавно. Заслугує на увагу той факт, що за рік до цих подій Глуценко працює над щоріською серією полотен. Існує версія (Леоніда Владича), згідно якої задум серії був підказаний митцеві Довженком, або ж навіть останній «показав йому фрагменти ще не змонтованого фільму» [12, с. 20–21]. За іншою (В. Козаченка), сам Глуценко «мав якесь відношення до цього (фільму “Щорс” — О. С.) як художник» — що редакція видання категорично спростовує окремою приміткою [12, с. 48], але читаємо в критика-сучасника: «на виставці художника Миколи Глуценка була картина “Смерть Боженка” — копія кадру кінофільму “Щорс”» [29, с. 5]. Саме час згадати, що впродовж радянсько-німецького пакту, який невдовзі вступив у дію, фільм «Щорс» тимчасово прибрали з екранів за його квазі-антинімецьку спрямованість, можливо, властиву також і малярській серії Глуценка, що ні тоді, ані згодом вже не афішувалося. (При тім, в періодичному виданні міг з’явитися вірш, тематично споріднений фільму/картині [23, с. 1]). І саме після цього художник іде, як сказано у кількох виданнях (формулювання повторюється без зайвих пояснень та варіацій), «у відрядження до Німеччини у зв’язку з організацією виставки радянського декоративного мистецтва» [10, с. 18], [12, с. 88]. Резюмею: виставки творів, до яких він ні до, ні після причетним не був жодною мірою, ще й після створення, умовно кажучи, «ворожої III Рейху» малярської серії.

Адже характер цієї виставки — згадка, яка дивним чином відсутня у інших, значно докладніших довідково-енциклопедичних виданнях (як-то: [8], де у розділі за 1940 рік згадано лише дві закордонні експозиції, у США та Китаї, а в абетковому покажчику «Зарубіжні країни» Німеччина відсутня зовсім, зате видання дозволяє додатково синхронізувати час перебування Глуценка за кордоном — у зазорі між виставками, в яких брав участь, хоч і не мусив бути присутнім безпосередньо: між сьомою-лютневою 7-ою виставкою Спільки московських художників та червено-листопадовою пересувною виставкою «Дороги Поволзького краю»), як і у провідних радянських журналах того часу — був винятково етнографічним, хоч і не без вкраплень ідеології. Остання впроважувалася, якщо не відверто насаджувалася у декоративно-ужитковому мистецтві повсюдно, а тут далася взнаки, наприклад, у композиціях Фомічова «Сталін серед батумських робітників», Гур’янова «Зустріч червоноармійців з трудящими визволеної Білорусі» — явний натяк на сумісні військові дії двох держав-агресорів (а, може, й на спільний військовий парад у Бресті, локалізованому саме в цьому територіально-географічному регіоні) тощо.

Організована була виставка Всесоюзним товариством культурного зв’язу з закордоном; відправлення експонатів, загальна кількість яких перевищувала 400 одиниць, у Берлін відбувалося на початку березня. Загалом це був «урочистий огляд» народних ремесел, де один із розділів присвячувався художнім лакам (Палех, Мстера, Федоскіно,

Хохлома), інший — різьбі по кістці (тобольські, холмогорські майстри), а також — чорні на сріблі (Велико-Устюжської, Кубанінської артелей), килимарству (Україна, Азербайджан, Вірменія, Туркменістан), кераміці (Україна) Усе це разом покликано було ілюструвати «життєрадісність радянського мистецтва». Детальний опис виставки було вміщено в київській газеті «Пролетарська правда» за 31 березня [27, с. 4]. (Наскільки нам відомо, він ніяк не пов’язувався з життям та творчістю Глуценка, тож наше повідомлення є першим. Невігластво нашого сьогодення є настільки разючим, що навіть у тлустому, але вкрай наївному романі, написаного саме на цю тему в жанрі т. зв. «паралельні історії», відсутнім є навіть приблизний опис виставки, лише побіжна, суто «декоративна» згадка про неї — див.: [35].) Навіть за цей, окремо взятий місяць подібне повідомлення, яке вийшло під грифом ТАРСУ, не було єдиним на тему дружніх взаємин двох країн: тиждень потому читаємо про бал в полпредстві СРСР у Берліні з приводу підписанн радянсько-німецької сільськогосподарської угоди. А трьома номерами раніше щедро, на третину шпальти, майже без коментувань (але ж мовчання — знак згоди), цитується промова Гітлера.

(До сказаного додамо: описана виставка була не єдиною такого штибу. Святослав Гординський згадує: «Іронія долі! — 1940 р. радянські (тільки російські) мистці вільно виставляли свої твори поруч своїх нацистських колег на “Остмесе” в Кенігсбергу...» [13, с. 151]. Чи є збігом обставин, що цитований автор добре знав і багато спілкувався з Миколою Глуценком, не здогадуючись про його «основну місію»? Натомість сам пережив творчу еволюцію, де в чому аналогічну глуценківській: «нове німецьке мистецтво, виявлене в “новій речевості” й дикому експресіонізмі, мене не захоплювало, перше здавалося надто сухе, а друге — анархічне. Зате захоплювало мене малярство “париської школи”...» [13, с. 142].)

В даному випадку мистецька, естетична, видова інакшість художника не мала жодного значення. Значно більше важили його закордонні зв’язки та знання мови («по-німецьки говорив чудово, з берлінським акцентом, дещо гаркавлячи», свідчить Карклін [12, с. 34]), яким вправно користувався агент радянської розвідки за кличкою Ярема, він же Микола Глуценко, за яким сьогодні визнається героїчний факт інформування радянського керівництва щодо підготовки Німеччини збройного нападу на СРСР — за п’ять місяців до аналогічного повідомлення Ріхарда Зорге.

2005 року прес-службою Зовнішньої розвідки України було підготовлено статтю про цей епізод у його житті. «Відряджаючи в Німеччину саме Глуценка, керівництво розвідки розраховувало, що відомим художником не стануть “щільно опікуватися”, і цей розрахунок виправдав себе. Обидві виставки пройшли з успіхом. В Берліні Глуценко спілкувався з представниками німецької інтелігенції, чиновниками Міністерства культури, співвітчизниками. Останніми днями роботи виставки її відвідало вище керівництво Рейху на чолі з Рібентропом. Звертаючись до Глуценка, йому було сказано, що Гітлер високо поцінує його таланти, вважає одним з кращих пейзажистів Європи і на пам’ять про

перебування в Берліні дарує йому альбом з власними малюнками. Після повернення в Москву Глуценко передав цей альбом в розпорядження розвідки. Лише через півтора роки альбом повернули Глуценку. Він зберігав його усе життя, а в 1977 році після смерті художника його дружина, за свідченням, Семена Резнікова, колекціонера і близького друга людини... начебто віддала альбом на ознайомлення в Міністерство культури України... До нашого часу дійшла тільки копія однієї акварелі Гітлера з усього альбому» [34, с. 13]. Паралельно спростовується легенда про навчання Гітлера у Глуценка в Берліні 1920-х: мовляв, документальних підтверджень знайдено не було. Зате легенда-бувальщина про «високе слово» фюрера на вітчизняних теренах прижилася. Власній учениці та моделі, майбутній художниці Ірині Кудіній митець «оповідав... про альбом портретів Гітлера, подарований автору через Рібентропа... фюрер вважав Ніколя кращим пейзажистом Європи» [20, с. 47].

«Нікола» — самопрізвисько Глуценка на французький лад; все-таки Галлія остаточно переважила в ньому Пруссію, і малярство пізнього періоду — найяскравіше тому підтвердження. Позбавлене будь-яких ідеологічних навантажень, воно демонструє глядачеві нечуваний спалах авторського таланту, буяння фарб, розкіш мазків, абсолютну невимушеність помислів. За стилістикою воно не схоже на його попередні малярські вправи, але без них воно не змогло би з'явитися на світ. Французька елегантність та німецька дисципліна химерно поєднались в українському митцеві, європейський досвід подарував долю рятівного цинізму (Кудіна стверджує, ніби Глуценко називав СРСР «Совдепією» та радив читати їй Винниченка, тоді геть забороненого на усій радянській території). Зрозуміло, що така позиція скидалася на естетське фрондуванням, та на нього ще треба було заслужити, і митець на неї заслужив, не останнім чином своїми діями 1940 року.

Та повернемося до контенту — і контексту-континенту — виставки радянського декоартивно-ужиткового мистецтва у Берліні 1940 року — який, здається, ще ніколи не аналізувався в такому вигляді. На той момент стало вже зрозумілим, що серйозні спроби естетичної дивергенції двох тоталітаних систем приречені на поразку: досвід постановки Сергієм Ейзенштейном опери «Валькірія» Ріхарда Вагнера, зустрінутий нацистським істеблішментом більш аніж прохолодно, поставив хрест на спробах подальших. (Запрошення до роботи у Москві офіційного нацистського скульптора Арно Брекера взагалі лишилося без відповіді). Натомість виставка підрядних мистецтв, покликаних декорувати, а не висловлювати суть зображеного (констатуємо усталено, загалом несправедливу опінію щодо ролі ДПМ, нині слушно піддану ревізії), могла виявитися прийнятною в країні, яка не зліквідувала своїх ремесел і нагінок на їхніх авторів не оголошувала хоча б тому, що переважна більшість їх, проживаючи в сільській місцевості, мала «правильне походження». Етнографічна забарвленість радянської виставки 1940 року з одного боку, маркувала сусідню, східну державу як вторинну, не здатну на оригінальні творчі ідеї — точніше, на перевірену часами класику (у цьому сенсі поза кон-

куренцією лишалася Італія, звідки, попри союзницькі зобов'язання, вагонами вивозилися твори мистецтва, але ця ж доля судилася і окупованим територіям СРСР). З іншого, усувала небажані для двох сторін аналогії — на тему яких сьогодні написано силу-силенну досліджень (серед найглибших — українського автора: [31]) — аналогії, яка не мала би підштовхувати народонаселення обох країн до надто глибоких роздумів, ураховуючи агресивні плани їхніх лідерів — одної щодо іншої навзаєм.

Микола Глуценко поїхав до Берліну з декоративною виставкою, яка воістину декорувала його справжні наміри. (Певна декоративність — у сенсі візуальної святковості, мажорності — була притаманна і йому: «У Глуца все соковите, ярке...», ще у 1926 році пише Володимир Винниченко [6, с. 57], тож шукати тут антагонізмів не варт). Майстер імпрес-реалістичного пейзажу — меншою мірою, портрету, він представляв виставку, де пейзаж як такий був відсутній, хіба що дуже умовно — натовість отримав у подарунок альбом гітлерових пейзажів (у середині 1990-х папка була запропонована мистецтвознавцю Олексію Титаренку; повідомлено автору цих рядків ним самим 3 листопада 2006 року, згодом він же виступив куратором виставки Глуценка у Будинку-музеї Івана Кавалерідзе у 2007 році). Мистецькі твори зловісного лідера III Рейху нині підскочили у ціні (2005 року усі колекції рисунків фюрера оцінювалися аукціонним домом Jefferys у 3 тисячі фунтів стерлінгів, причому фанати вважають, що це була попередня, дуже занижена вартість [2, с. 9]), а їхній опосередкований вплив прослідковується у картинах деяких наших сучасників, звісно, у викривальному плані: малярська серія 2002 року Вадима Бондаренка, Ігоря Гусева «Фюрер під контролем» показала глядачеві сім малярських копій гітлерівських акварелей, першо-автор яких був охрещений нашими сучасниками як «фабрикант нищості, полукровка, сифілітик... лжепророк та містифікатор»). Себто, щось цілком протилежне тому, що представляв собою Микола Глуценко, професійний рівень якого викликав хвилинне захоплення, заздрість, повагу (давайте на ваш розсуд ще якусь із можливих мотивацій) вождя німецького нацизму.

Прикметним видається також, що дуже персональний, виразний — навіть на радянський штиб — художник виявився фактичним куратором виставки, яка за правилами гри виключала надмірне (в ідеалі — будь-яке) авторство. Принаймні у єдино приступному нам тексті повідомлення згадано, без імен та ініціалів, прізвища лише двох експонентів — з обов'язковим додатком твору, який вони виконали неодмінно — пафосно-тематичним: перший — про юні роки революційної діяльності Йосифа Сталіна, другий — про мілітарну ініціативу, яка відбулася рік тому під його проводом — і кілька десятиріч потому опісля події, яка лягла в основу першого твору. (До слова, вона ж своєрідно «надихнула» нашого земляка Михайла Булгакова до створення горезвісної п'єси «Батум», що її за надмірну сервільність не сприйняли навіть партійні ідеологи, тож п'єсу не допустили до виконання, але тематичний тренд було вже поставлено на конвеєр.) Треба гадати, це були не єдині зразки сюжетної пропаганди на виставці — знаємо й про інші, в ін-

ших контекстах, як-то гобеленному жанрі, але на цій виставці достеменно відомо тільки про ці два, як і про два імені їхніх виконавців.

Обидва вони із кола майстрів Мстюри — російського художнього промислу, осередку іконопису та народної мініатюри, локалізованому в однойменному селищі сучасної Володимирської області В'язниківського району, де на базі старого виробництва 1931 року виникла артіль «Пролетарське мистецтва», яка виготовляла предмети побутово-розважального вжитку (розписні пудрениці, пуделка тощо); дуже скоро — одна із туристично-сувенірних вітрин радянського режиму; симулякр збереженої традиції, яку начебто вдалося оновити новими темами, ідеями, образами. І якщо належність до Мстюри другого автора — майстра твору про «визволення Білорусії» Гур'янова — можна припускати, той був родичем відомого іконописця Василя Павловича Гур'янова, померлого 1920 року, то щодо іншого митця, автора «батумського артефакту», таких сумнівів значно менше. Іван Олександрович Фомічов, на момент виставки — 50-річний митець і... фактичний дебютант у жанрі лакової мініатюри, який після років заробітчанства (рахівник, бухгалтер), лише 1937-го спромігся на перший твір, саме на казково-пушкінський сюжет «Руслана і Людмили», згодом уславив себе серією «Героїчне минуле російського народу» [21, с. 55–57], а от про його версію «Батуму» воліли не згадувати, надто вже одіозною вона натовді виглядала.

Але й Микола Глуценко ніколи не видавався опозиціонером — попри використання формальних прийомів експресіонізму та імпресіонізму, що могло би так його скомпроментувати наприкінці 1940-х, але це компенсувалося його беззаперечними заслугами в іншій царині. Еталон талановитого конформіста — він ніколи не наполягав на колишніх упередженнях, коли в них зникла необхідність і поринав у океан «дозволеної свободи», якої, втім, довелося чекати кілька десятиріч. Але раніше йому доводилося суворо дотримуватися «правил гри», а навіть вгадувати їх, коли вони ще не були чітко проартикульовані. Тож не дивно, що в серії його «Портретів» 1933 року, — серії, яка водночас приховано опонує і елегантно паразитує на двох аналогічних серіях попередньої доби, саме створених Юрієм Анненковим та Анатолем Петрицьким — дається взнаки його ставка на владних функціонерів і кр'єристів, як-то Олександр Корнійчук та Петро Панч; саме ж видання було задумане як елегантно-подарункове: «частково на спеціальному папері, 100 примірників нумерованих» [11]. Себе ж намалював наче на себе й не схожим: жорстким, зосередженим, у навушниках, як у мушлі, куди начебто не долинують звуки моря (мовляв, хай там що, «а мені по барабану»).

Парадоксальним чином, але якраз ці якості допомогли митцеві не просто вижити у напрочуд складних, смертельно небезпечних обставинах, але й реалізувати свій талант у ситуації, мінімально до того не сприятливій (за винятком, звісно, гостинного Парижу, частково — Берліну 1920-х). Малярські знахідки 1960–1970-х (саме вони склали йому славу в наші дні, саме картини цієї доби нині впевнено демонструються на україн-

ських аукціонах, часто нехтуючи заявленою хронологією заходу та стилістикою авторської речі — див. наприклад: [3]) уможливлені були його загадковим «німецьким епізодом» 1940-го, в якому не прозирає анічого артівського, вишуканого, творчого, читай: несподіваного, непередбачуваного. Лише ремісницьке виконання — як ремісниками ідеї були його виставкові підопічні, ні на йоту про те не здогадуючись — поставленого перед ним завдання, супровідні обставини якого постаралися якомога ретельніше зіскрябати із скрижалей Історії. Станковий маляр із усталеною репутацією (свого часу журнал «Кандід» писав, що його «солідні полотна... рятують честь виставки незалежних», цит. за кн.: [33, с. 36]); за висловом Винниченка, «ласква коректний, практичний, упертий» [6, с. 44]; рисувальник, який супроводжує слухняних «прикладників» (швидше за все, за їхньої зручної відсутності, йдеться лише про твори, які навряд чи запалюють серце автора, виховане на мові «Ecole de Paris»), у роботі яких не петрає анітрохи, що може бути більш цинічним — і більш прагматичним? Такими були реалії суворої радянської доби — і такими вони й лишилися надалі, навіть у новітні часи коли в ролі куратора міжнародної виставки сучасного мистецтва міг опинитися простий перекладач, чи навіть спортсмен, але вже в часи української Незалежності. Тільки тут вже вимальовуються інші сюжети — не такі героїчні, але й не такі небезпечні. Візерунок фахової необов'язковості було виплетено вперше тоді або трохи-трохи раніше — у 1920-ті.

Висновки. Не буде засміливо припустити, що декоративне ховається у самій природі тоталітаризму, який з підозрою сприйме усе (не-)традиційне образотворче, яке повсякчас готує йому карверу, часом всупереч власним намірам. Натомість од хутряного ліжника, розписної філіжанки чи порцелянового кавника годі чекати якихось неприємних несподіванок, відтак — Картина виступає служницею Килима, як за доби середньовіччя Науці доводилося бути служницею Богослів'я; живопис, скульптура, графіка повсякчас перебувають у непевному, підвішеному, дразливому стані, тоді як ДПМ солодко мліє у теплому затінку самодостатності. Усе сказане, звісно, метафора. Тоталітаризм — який зазвичай лише імітує ідеологічну стрункість і послідовність, а сам по собі безпринципний (так і у митця, якого, сучасник, об'єднавши з Кесом ван Донгеном, узагальнив як таких, що «не дуже розбірливі у засобах і не гидливі... етичних великих своїх ліній у них немає» [6, с. 226; курсив В. В.]), і найчастіше просто до неї байдужий, тому й підозрює у всіх смертних гріхах кожен порух пензля, кожен доторк стиххеля, і має рацію, бо йому достоту тривожно почуватися у тривимірному світі — достеменному, чи зімітованому за законами ренесансової перспективи, а от плаский та узорний світ побутового артефакту — передбачуваний та надійний, звісно, без жодних претензій на ідеологічні конструкції, що їх вряди-годи вилаштували сміливці на взір Казимира Малевича або ж Володимира Фаворського. Здавалося би, варто чекати тут зростання деко-артивного, декоративного фактору в станково-монументальній творчості, та відбувається якраз протилежне: її упослід-

жують, виснажуючи вимогами мімесису та служіння ідеї (саме їхнє поєднання — вже оксюморон). Справжня і непідвладна сумнівам Картина лишається привілеєм диктатора, котрому одному вільно визначати критерії її справжності — або ж звертатися до обранця з ініціативою естетичної спорідненості, ніяк не навпаки. Тобто, насправді ДПМ-ним (точніше, звісно, ДУМ-ним, заДУМливим, від ДУМ, декоративно-ужиткового мистецтва) добраче «юзунули», пошивши в дурні: найзвабнішим, найбажанішим лишається найвіддаленіше, найчужіше, те, яке «відбрикується». (А об «своє» ледве не витирають ноги, як таке, що «нікуди не втече»; пафосні нарративи лакових пуделок чи кістяних дрібничок геть у всьому поступаються аналогічним нарративам «хорових» полотен чи монументальних бронз, на тлі яких так зручно позувати фюреру — хроніка збереглася, хоч і виставка інша, відверто нормативна, тевтонська, з отим самим Брекером). Яка при цьому роль нашого майстра? Питання відкрите, поки закриті для нас іноземні архіви — з обох боків. Як мінімум, трикстера, точніше, імітатора такої ролі (залежно від того, наскільки йому дозволять її справжні, верховні трикстери, можна сказати, «художники людських дол»). Як максимум, Художника. Микола Глуценко задає новочасний прецедент втручання митця і мистецтва — не просто в буденне життя: в політику, ще й у найбрудніший її фазі. Його життєвий досвід наочно ска-

совує таке вигідне — і таку неправдиве — уявлення щодо автономії митця у ХХ стлітті. До речі, виставкові приміщення добре пасували для конспіративних зустрічей, свідчить інший радянський агент, на той час — перебіжчик — Вальтер Кривицький, маючи на увазі Всесвітню виставку в Парижі 1937 року [19, с. 258], якраз напередодні описуваних нами подій.

Вчинок (прецедент, казус?) Глуценка остаточно спростовує і міф щодо «башти зі слонової кістки» — тільки-тільки викристуалізований наприкінці ХІХ віку, тобто десь з півсторіччя до описуваної події. Тим разючішим є свобода власне малярсько-графічного доробку цього митця від злоби дня, політики, ідеології — свобода, насправді, позірна, бо найодіозніші речі зникли або уникають глядацької уваги, на інших застигла екзотична «платина часу», що наче «знімає» їхню заангажованість. Ранній період опшляхетнено зарубіжністю, пізній — наближенням смерті, відтак — гарячковою жадою життя; те, що в проміжку — малоцікаво, але «раннього» та «пізнього» для нас доста. Сам артжест — невідомий загалу, та синхронний аналогічним жестам Домонтовича-Петрова чи Сент-Екзюпері — який полягав у рішучому виході за межі арту вирізняється все-таки від вчинків його перелічених колег абсолютною вимушеністю, що не виключає авторської щирості — та парадоксальної значущості в історичному процесі.

Література

1. Адливанкин С. О Маяковском // Искусство. Москва, 1940. № 3. С. 53–56.
2. Ажиотаж вокруг Гитлера // Антиквар. Киев, 2006. № 1. С. 9.
3. Аукцион украинского искусства: Социалистический реализм 1940–30-х гг. Киев: Галерея Л-Арт, 2001. 7 с.
4. Блюміна І. Щедра палітра життя // Культура і життя. Київ, 1997. № 34. С. 12.
5. Бугаєнко І. Висловить пейзажем... // Образотворче мистецтво. Київ, 2001. № 4. С. 22, 23.
6. Винниченко В. Щоденник. Київ - Едмонтон- Нью-Йорк: Смолоскип, 2010. Т. 3: 1926–1928. 624 с.
7. Вісти. Харків, 1924. № 237. С. 1.
8. Выставки советского изобразительного искусства: Справочник. Москва: Советский художник, 1967. Т. 2: 1933–1940. 581 с.
9. Глуценко М. Тексти С. Гординського, П. Ковжуна. Львів: Друкарня наук. Т-ва ім. Шевченка, 1934. 32 с.
10. Глуценко М. Каталог. Київ: Київполіграфкнига, 1976. 32 с.
11. Глуценко М. Портрети. Харків: Рух, 1932. Вип. 1. 22 с.
12. Глуценко М.: Спогади про художника. Упор. І. Блюміна. Київ: Мистецтво, 1984. 94 с.
13. Гординський С. В обороні культури: Спогади, портрети, нариси. Київ: Гелікон, 2005. 360 с.
14. Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник. Київ: Веселка, 1995. 576 с.
15. Журнал іноземної літератури «Всесвіт» у ХХ ст. (1925–2000): Бібліографічний покажчик змісту. Київ: Всесвіт, 2004. 712 с.
16. Затонский Д. Молодость мастера // Правда Украины. Киев, 1971. № 236. С. 4.
17. Заремба О. Подарована краса. Дніпропетровськ: Промінь, 1990. 286 с.
18. Золотоверхова І., Коновалов Г. Довженко-художник. Київ: Мистецтво, 1968. 185 с.
19. Кривицький В. Я был агентом Сталина: Записки советского разведчика. Москва: Terra-Terra, 1990. 365 с.
20. Кудина И. Николай Глуценко. Последний год // Киев, Art Line. 1997. № 12. С. 46–47.
21. Лаковая миниатюра Мстёры. Ленинград: Художник РСФСР, 1972. 168 с.
22. Ласовський В. Микола Глуценко // Назустріч. Львів, 1935. № 26. (Пагінація відсутня внаслідок того, що автор ознайомився зі статтею у виставковій експозиції НХМ Києва.)
23. Левік Б. Смерть Боженка // Літературна газета. Москва, 1940. № 3. С. 1.
24. Лифшиц М. Искусство и современный мир. Москва: Изобразительное искусство, 1978. 382 с.
25. Луначарский А. В. Письма с Запада // Луначарский А. В. Собрание сочинений в 8 т. Москва: Художественная литература, 1964. Т. 4. С. 372–417.
26. Мистецтво України ХХ ст. 1900–2000. Київ: Асоціація артгалерей України, 1998. 352 с.
27. Народна творчість СРСР для Німеччини // Київ, Пролетарська правда. 1940. № 51. С. 4.

28. Не розгадуй ребус «Париж»: Виставка з колекцій львівських музеїв та приватних збірок. Вступ. ст. В. Сусак. Львів: Аз-Арт, 2000. 28 с.
29. Портнов Г. Пекучі питання // Образотворче мистецтво. Київ, 1939. № 5. С. 3–6.
30. Пригоровський В. Назавжди зійшлися на рідній землі // Київ, Урядовий кур'єр. 2001. № 167. С. 9.
31. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ: ФЕНІКС, 2007. 608 с.
32. Сидор-Гибелинда О. Неизвестный Глущенко // Киев, День. 1997. № 207. С. 7.
33. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардових зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ ст. Київ: ВХ-студіо, 2008. 188 с.
34. Скрипник А. Знаменитий український художник и разведчик Николай Глущенко доклады-вал Сталину о подготовке Гитлера к войне против СССР еще в июне 1940 г. // Киев, Факты. 30. 06. 2005. С. 13–14.
35. Стеценко С. Війни художників. Черкаси: Брама України, 2014. 560 с.
36. Федорук О. К. Винниченко як художник // Федорук О. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті. Київ: ІНТЕР-ТЕХНОЛОГІЯ, 2008. книга третя. С. 138–154.
37. Енциклопедія експрессионізму. Под ред. Л. Ришар. Москва: Республика, 2003. 432 с.
38. Allgemeines lexicon der bildenden kunstler des XX Jahrhunderts. Leipzig: EA Seemon Verlag, 1992. Band 1. 620 Z.

References

1. Adlivankin S. O Mayakovskom [Adlivankin S. About Mayakovsky] // Moskva, Iskusstvo. 1940. # 3. S. 53–56.
2. Azhiotazh vokrug Gitlera [Agiotage about Hitler] // Kiev, Antyikvar. 2006. # 1. S. 9.
3. Auktsion ukrainskogo iskusstva: Sotsialisticheskiy realizm 1940–30h gg. XX v [Auction of the Ukrainian Fine Art: Socialist realism of 1940–30 y]. Kiev: Galereya L-art, 2001. 7 s.
4. Blyumina I. Schedra palitra zhyttya [Blyumina I. Active palette of painter] // Kyiv, Kultura i zhyttya. 1997. # 34. S. 12.
5. Bugayenko I. Vyslovyty pejzazhem... [Bugayenko I. Let express that emotion in landscape...] // Kyiv, Obrazotvorche mystetstvo. 2001. # 4. S. 22–23.
6. Vynnychenko V. Schodennyk [Vynnychenko V. Diary]. Kyiv — Edmonton — Nyu-York: Smoloskyp, 2010. T. 3: 1926–1928. 624 s.
7. Visty [News]. Harkiv, 1924. # 237. S. 1.
8. Vystavki sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva: Spravochnik [Exhibitions of Soviet fine-arts: Handbook]. Moskva: Sovetskiy hudozhnik, 1967. T.2: 1933–1940. 581 s.
9. Gluschenko. Teksty S. Gordynskogo, P. Kovzhuna [Gluschenko. Texts by S. Gordynsky, V. Kovzhun]. Lviv: Drukarnya nauk. T-va im. Shevchenka, 1934. 32 s.
10. Gluschenko M. Katalog [Gluschenko: Catalogue]. Kyiv: Kyivpoligrafknyga, 1976. 32 s.
11. Gluschenko M. Portrety [Gluschenko M. Portraits]. Harkiv: Ruh, 1932. Vyp. 1. 22 s.
12. Gluschenko M.: Spogady pro hudozhnyka [Gluschenko M. Memory about painter]. Upor. I. Blyumina. Kyiv: Mystetstvo, 1984. 94 s.
13. Gordynskiy S. V oboroni kultury: Spodagy, portrety, narysy [Gordynsky S. In defense of culture]. Kyiv: Gelikon, 2005. 360 s.
14. Dovzhenko O. Zacharovana Desna. Ukrayina v v ogni. Schodennyk [Magic Desna. Ukraine in fire. Memory]. Kyiv: Veselka, 1995. 576 s.
15. Zhurnal inozemnoyi literatury «Vsesvit» u XX st. (1925–2000): Bibliografichnyy pokazhchyk zmistu [Magazine of foreign literature «Universe» in XX s. (1925–2000). Bibliographic Handbook]. Kyiv.: Vsesvit, 2004. 712 s.
16. Zarembo O. Podarovana krasa [Zarembo O. Beauty as gift]. Dnipropetrovsk Dnipro, 1990. 286 s.
17. Zatonskiy D. Molodost мастера [Zatonsky D. Youth of Master] // Moskva, Pravda Ukrainyi. 1971. # 236. S. 4.
18. Zolotoverhova I., Konovalov G. Dovzhenko-hudozhnyk [Zolotoverkhova I., Konovaloff G. Dovzhenko-painter]. Kyiv: Mystetstvo, 1968. 185 s.
19. Krivitskiy V. Ya byl agentom Stalina: Zapiski sovetskogo razvedchika [I was an agent of Stalin: Memoirs of Soviet intelligence officer]. Moskva: Terra-Terra, 1990. 365 s.
20. Kudina I. Nikolay Gluschenko. Posledniy god [Kudina I. Nikolay Gluschenko. Last year] // Kiev, Art Line. 1997. # 12. S. 46–47.
21. Lakovaya miniatyura Msteryi [Varnished miniatures of Mstiora]. Leningrad: Hudozhnik RSFSR, 1972. 168 s.
22. Lasovskiy V. Mykola Gluschenko [Lasovsky V. Mikola Gluschenko] // Lviv, Nazustrich. 1935. # 26.
23. Levik B. Smert Bozhenka [Death of Bozhenko] // Kyiv, Literaturna gazeta. 1940. # 3. S. 1.
24. Lifshits M. Iskusstvo i sovremenniy mir [Lifshits M. Fine art and modern world]. Moskva: izobrazitel'noye iskusstvo, 1978. 382 s.
25. Lunacharskiy A. V. Pisma s Zapada [Lunacharsky A. Letters from West Europe] // Lunacharskiy A V. Sobranie sochineniy v 8 t. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1964. T. 4. S. 372–417.
26. Mystetstvo Ukrayiny XX st. 1900–2000 [Fine art of Ukraine of XX c]. Kyiv: Asotsiatsiya artgalereji Ukrayiny, 1998. 352 s.

27. Narodna tvorchist SRSR dlja Nimechchyny [National creative works for Germany] // Kyiv, Proletarska pravda. 1940. # 51. S. 4
28. Ne rosgaduj rebus «Paryzh»: Vystavka z koleksij lviviskyh muzeyiv ta pryvatnyh zbirok [Dont puzzle out rebus «Paris»: Exhibition from Lvivs museums and private collections]. Vstup. st. V. Susak. Lviv: Az-Art, 2000. 28 s.
29. Portnov G. Pekuchi pytannya [Portnoff G. Urgent questions] // Kyiv, Obrazotvorche mystetstvo. 1939. # 5. S. 3–6.
30. Prygorovskij V. Nazavzhdy zishlyysya na ridnij zemli [Prigorovsky V. Meeting in native land — in forever] // Kyiv, Uryadovyj kuryer. 2001. # 167. S. 9.
31. Rogotchenko O. Sotsialistychnyj realizm i totalitaryzm [Socialist realism and totalitarianism]. Kyiv: FENIKS, 2007. 608 s.
32. Sidor-Gibelinda O. Neizvestnyiy Gluschenko [Sidor-Gibelinda O. Unknown Gluschenko] // Kiev, Den. 1997. # 207. S. 7.
33. Sydorenko V. Vizualne mystetstvo vid avangardovyh zrushen do novitnih spryamuvan: Rozvytok vizualnogo mystetstva Ukraїni XX–XXI st [Sydorenko V. Visual art from avant-garde changes up to the newest trends: Development of the visual art in Ukraine during 20th and 21th centuries]. Kyiv: VH-stuio, 2008. 188 s.
34. Skripnik A. Znamenityyi ukrainskiy hudozhnik i razvedchik Nikolay Gluschenko dokladyival Stalinu o podgotovke Gitlera k voyne protiv SSSR esche v iyune 1940 g. [Skripnik A. Legendary painter and intelligence officer Nikolas Gluschenko gave a report to Stalin about Hitlers preparation to the war with USSR] // Kiev, Faktyi. 30. 06. 2005. S. 13.
35. Stetsenko S. Vijny hudozhnykiv [Stetsenko S. Wars of painters]. Cherkasy: Brama Ukrayiny, 2014. 560 s.
36. Fedoruk O. K. Vynnychenko yak hudozhnyk [Fedoruk O. K. Vynnychenko as painter] // Fedoruk O. K. Peretyn znaku: Vybrani mystetstvoznavch statii. Kyiv: INTER-TEHNOLOGIYA, 2008. Knyga tretya. S. 138–154.
37. Entsiklopediya ekspressionizma [Encyclopaedia of Expressionism]. Pod red. L. Rishar. Moskva: Respublika, 2003. 432 s.
38. Allgemeines lexicon der bildenden kunstler des XX Jahrhunderts [Universal vocabulary of painters of XX century]. Leipzig: EA Seemon Verlag, 1992. Band 1. 620 Z.

Сидор О. В.

Малоизвестный период из жизни Николая Глущенко

Анализируются подробности экспозиционного посещения Берлина украинским художником Николаем Глущенко в 1940 году, содержание выставки декоративного искусства, которую он в то время курировал.

Ключевые слова: тоталитаризм, экспрессионизм, импрессионизм, новая вещьность.

Sidor O.

The little-known episode from the life of Mikola Gluschenko

A details of exposition visiting of Ukrainian painter Mikola Gluschenko in Berlin at 1940 are analyzed in that article, also content of that exhibition of Soviet Decorative art, which he curated.

Keywords: Totalitarianism, Expressionism, Impressionism, The New Objectivity.

Стаття надійшла до редакції 02.08.2019