

**ДИЗАЙН ВЛАДИ У ТВОРЧОМУ
ДОРОБКУ РОЗАЛІЇ РАБИНОВИЧ**

**DESIGN OF POWER IN CREATIVE
WORKS BY ROZALIIA RABYNOVYCH**

Сергій Папета,

<https://orcid.org/0000-0001-9896-4411>

кандидат мистецтвознавства,
доцент,

Університет економіки
та права «КРОК»,

Київ, Україна

papeta.sp@gmail.com

Serhii Papeta,

<https://orcid.org/0000-0001-9896-4411>

PhD in Art Studies,
Assistant Professor,
University of Economics
and Law "KROK",

Kyiv, Ukraine

papeta.sp@gmail.com

Анотація

Abstract

Мета дослідження – розкрити сутність поняття «дизайн влади», показати принцип формування образу влади на прикладі творчості Р. Рабинович. **Методи дослідження.** Впродовж дослідження використовувалися методи візуальної оцінки й аналізу творів Р. Рабинович, концептуальний та мистецтвознавчий методи. **Наукова новизна дослідження.** Введено в обіг поняття «дизайн влади», обґрунтовано доцільність його використання саме в такій редакції. Введено в обіг творчість маловідомої художниці Розалії Рабинович, вперше проаналізовано серію її агітаційних плакатів. **Висновки.** Результати дослідження засвідчили характерні прийоми створення образу влади в різні періоди розвитку людства; взаємозв'язок між соціальним устроєм і художніми засобами презентації влади. Зокрема, серед принципів створення дизайну радянської влади зазначено архаїчні тенденції в ідеологічній моделі презентації фундаментальних цінностей устрою. В контексті пропагандистського мистецтва 1930-х рр. у творчості маловідомої художниці Розалії Рабинович констатовано оригінальний новаторський підхід художниці до створення агітаційних плакатів. Зокрема, проведено паралель між авторською манерою Р. Рабинович і стилістикою забороненого на той час супрематизму. Створюючи разом з іншими митця-

The aim of the research is to reveal the meaning of the concept «design of power», and to show the principles of forming the image of power, using creative works by Rozaliia Rabynovych. **Research methods.** Method of visual assessment, method of analysis of the works by R. Rabynovych as well as method of concept and art analysis have been used during the research. **Scientific novelty and practical significance of the research.** The concept «design of power» has been coined, its applicability in this very meaning has been justified. Creative works by a little-known artist Rozaliia Rabynovych have been introduced to the broad public, the series of her agitation placards has been analyzed for the first time ever. **Conclusions.** The results of the research showed the characteristic methods of creating the image of power in different periods of human development and interrelation between social structure and artistic means to present power. Namely, archaic trends in the ideological model of presentation the fundamental values of the society have been emphasized. In the context of propaganda creativity in 1930s a truly original approach of a little-known artist Rozaliia Rabynovych to create agitation placards has been discovered. In particular, a correlation between her artistic manner and stylistics of a then-forbidden suprematism. Creating the design of soviet power in collaboration with other artists

ми дизайн радянської влади, Р. Рабинович намагалася відійти від примітивної оповідності соціалістичного реалізму. Вектор її пошуків перебував у напрямі формалізації образно-художнього ряду радянського агітаційного мистецтва в дусі авангардизму.

R. Rabynovych made an attempt to shift away from primitive narration of social realism. Her searches were directed at formalizing the figurative and artistic series of soviet agitation art in the spirit of avant-garde.

Ключові слова:

дизайн влади, супрематизм, абстракціонізм, формальні прийоми, живопис, графіка, композиція, символ, знак.

Key words:

design of power, suprematism, abstractionism, formal methods, pictural art, graphics, composition, symbol, sign.

Вступ ■ 1

На сьогодні вже немає такої сфери життя, де б у тій чи іншій формі не був задіяний дизайн. Все динамічніше розгалужуються традиційні напрями дизайну, утворюючи численні вузькоспеціалізовані сегменти. Втім, є один, чи не найдавніший напрям у дизайні, ще й по сьогодні не визначений по суті. Споконвіку будь-яка влада замовляла послуги професіоналів для створення відповідного її цілям іміджу. Сума зусиль архітекторів, декораторів, скульпторів, живописців, кравців зрештою народжувала феномен дизайну влади. Зважаючи на безмежні можливості впливу представників влади на виконавця, формальні аспекти дизайну зазвичай поступалися ідеологічним міркуванням. У статті розглядається проблема взаємин між владою і дизайнером на прикладі творчості маловідомої художниці Розалії Рабинович.

Мета дослідження ■ 2

Розкрити сутність поняття «дизайн влади», показати принцип формування образу влади на прикладі творчості Р. Рабинович.

Методологія та аналіз джерельної бази ■ 3

Впродовж дослідження використовувалися методи візуальної оцінки й аналізу творів Р. Рабинович, концептуальний та мистецтвознавчий методи. Відсутність спеціальних досліджень з дизайну влади окреслила коло джерел, присвячених мистецькій проблематиці 1930-х рр. в цілому. Це, переважно, видання з історії українського мистецтва пер. пол. XX ст. Також було використано матеріали дисертаційного дослідження автора статті в частині київського періоду творчості Р. Рабинович. Біографічні відомості про художницю отримано шляхом особистого спілкування з племінницею Р. Рабинович, ілюстративний матеріал фотографований автором статті у приватній збірці І. Пономарчука.

Результати дослідження ■ 4

В процесі всебічного вивчення дизайну впродовж тривалого часу залишається лакуна, куди не спрямовано вектор досліджень сучасних науковців. За вивченням сучасних формальних

аспектів феномену дизайну недооціненою залишається його ідеологічна функція. Можливо тому, що головним замовником у цій сфері споконвіку виступає влада. Як універсальний засіб демонстрації образу влади, дизайн був і залишається одним з найважливіших її інструментів. Іміджмейкерам давнини відповідно до смаків певної доби для створення образу правлячої верхівки доводилося використовувати строкаті тканини, блискучі метали, сяюче каміння, пишне пір'я. Між тим, результат їхніх зусиль з погляду естетики дорівнює еволюційно сформованій якості отруйних комах чи плазунів, – забарвленню, що сигналізує про смертельну небезпеку. Вигляд ритуального строю володаря не так вражав красою, скільки зміцнював страх, нагадуючи про насильницьку сутність влади.

Історичні процеси модернізації форм соціального гноблення разом зі стильовою еволюцією в мистецтві й моді неухильно удосконалювали засоби презентації влади. Кілька відтятих королівських голів наочно продемонстрували владі, що патріархальне насильство як засіб управління підвладними вже неефективне, навіть небезпечне. Відмовившись від помпезного стилю старих монархій, сучасні демократії вдалися до органічного злиття з середовищем. Непоказна чарівність сучасних можновладців вмонтовує у свідомість електорату спокусливу думку: «він такий, як і я». Для кращої фіксації цього переконання сучасні іміджмейкери застосовують «демократичний крий» владної персони: непоказний, майже буденний образ, позбавлений зовнішніх ознак розкоші.

Життя героїні нашого дослідження Розалії Рабинович припало на часи становлення і розквіту комуністичної влади на території Російської імперії, перейменованої на Радянський Союз. Її творча доля, як і тисячі доль подібних до неї митців, які вижили у пеклі репресій, була жорстко регламентована. На митців покладалося завдання створення образу партії народовладдя, за яким би не прозирала деспотична сутність ідеології більшовиків. Дизайн нової влади мав бути елементарно простим і однозначним, а події і персоналії більшовицької доби міфологізовані до повної втрати зв'язку з реальністю.

Саме цілеспрямована міфологізація більшовицької історії спричинилася до нестримної еkleктики у виборі образно-художніх засобів митцями тієї доби. В поезії, літературі, образотворчому мистецтві несподівано актуалізувалися глибинні архаїчні шари підсвідомості, що, здавалося б, назавжди зникли з реалій цивілізованого суспільства.

Центральна фігура більшовицького пантеону, – образ «вічно живого» вождя, – Леніна, муміфікованого і виставленого на огляд у споруді, подібній до ступінчатих пірамід Межиріччя і Єгипту. І що характерно, сакральна фраза: «Ленін жив, Ленін

живий, Ленін буде жити!» не бентежила більшовиків-атеїстів своїм відверто релігійним підтекстом. Саме поняття «вождь», реанімоване в ідеологічній лексиці радянської доби, свідчить про архаїчну потребу служіння милостивому і караючому деспоту. Цей висновок також підтверджує всенародна істерика з нагоди смерті «батька народів» Сталіна (ще один архаїзм чистої води). Похорон «вождя» був освячений масовою жертвою у вигляді кількох сотень задавлених у траурній процесії «ягнят». Як і має бути, смерть вождя супроводжувалася повсюдним плачем осиротілих «дітей» по цілій країні рад.

Для створення власної «священної» історії та її іконографії більшовицькі ідеологи запозичили модель священної історії християн один до одного. Тут і божественна трійця – Маркс, Енгельс, Ленін; і апостоли – соратники вождів; і праведники, святі воїни, мученики – герої революції, і чудотворці – герої праці... Радянське суспільство, назване при його народженні «безкласовим», насправді повернулося до середньовічних форм жорсткої ієрархічності в душі аристократичних олігархів. Різні верстви радянського суспільства були розділені цілою системою пільг і обмежень, що чітко фіксували місце людини в соціумі. Прообрази лицарських і чернечих орденів, середньовічних ремісничих цехів з власними статутами, геральдикою, ритуалами, святами відгукнулися в країні розвиненого соціалізму у формі молодіжних організацій піонерів і комсомольців, професійних спілок, що сприяло розвитку вузькогалузевої творчості. Соціальну піраміду замикали «слуги народу» (вони ж вожді) – гаранті соціалістичної демократії. В цій іпостасі вони солідаризувалися зі стилістикою своїх західних колег-демократів – кашкети, військові френчі, буденні костюми.

Дизайн Радянської влади формувався у рекордні строки. Спочатку справа рухалася хаотично, домінувало ідеологічне аматорство. Різношерста ленінська гвардія просувалася навпомацки, декларуючи туманну концепцію пролетарської культури. Втім, пристосуванці від мистецтва швидко зорієнтувалися в нових умовах. Численні художні об'єднання навпереробі пропонували себе радянській владі, адже нині вона була монопольним замовником мистецького краму. Закони ринку завжди одні й ті ж, тому запекла боротьба між представниками різних угруповань точилася не з принципових питань мистецтва, а з метою зайняти панівне становище при отриманні держзамовлень.

Захоплення влади в радянському мистецтві відбулося за сценарієм 1917 р. – насильно. Постанова 1932 р. «Про перебування літературно-художніх організацій» (Лобановський & Говдя, 1989) одночасно знищила плюралізм і встановила панування єдиного офіційно дозволеного стилю – соціалістичного реалізму. Тим самим сфера культури фактично перетворилася на

одну з галузей планового народного господарства, головною метою якої стало формування в свідомості радянської людини стійких ідеологічних стереотипів. Убозтво художніх засобів нового стилю компенсувалося тотальним розповсюдженням агітаційно-масового мистецтва. Більшовики рясно мітили територію візуальними символами своєї влади. Еталонні творіння тієї пори приголомшують примітивністю змісту, презентованого в сюжетах агресивно-сентиментального характеру. Для виконання широкомасштабного замовлення партії були мобілізовані всі художні сили країни.

Саме на цій межі 1932 р. в радянському агітаційному мистецтві з'являється фігура Розалії Рабинович. На той час за нею вже числилося досить модерністської ересі, аби замислитися про подальшу долю. Попри те, що головним своїм покликанням мисткиня, безсумнівно, вважала живопис, найоригінальнішим її доробком виявилася серія «агіток» 1932–37 рр. На сьогодні відомо понад 60 гуашей: плакати, проекти оформлення трибун, сцен, обкладинок. В особі Розалії Рабинович радянська влада отримала дизайнерку, яка винайшла ефектну форму подачі її примітивної ідеологічної риторики. Щоправда, самою владою це так і не було належно оцінено.

Парадоксально, що схильна до сюжетного «настроевого» живопису Розалія Рабинович, у пропагандистському жанрі заявила про себе як переконаний художник-формаліст. Ідейний зміст більшості її «агіток» розчинявся у захопливій грі майстерно формалізованих більшовицьких лозунгів і символів. У окремих творах художниця так грайливо жонглювала священними для будь-якого більшовика образами, що вони набували відверто саркастичного змісту. На її щастя, більшість з них, імовірно, так і не пішла в тираж.

Доля Розалії Рабинович багато в чому подібна до тих митців, що погодилися на компроміс із Радянською владою, аби вижити. Вона народилася в Києві у 1895 р. Батько багатодітної, нужденної родини Мойсей Рабинович заробляв розмальовуванням вивісок. Стіни власної оселі (частини колишньої стайні) він оздобив зображеннями чудових садів, циганок, улюбленими сюжетами з Шекспіра. На злиденних харчах, приправлених нестримною фантазією і мріями про краще життя, зростали діти: четверо з дев'ятьох успадкували схильність до мистецтва. Абрам, що підлітком пропав безвісти, з ранніх років мав дар чудового рисувальника (уціліло два його малюнка), Фіра стала балериною (танцювала на сцені харківського театру), Ісак, гордість родини, художник-сценограф світового масштабу і Розалія. Ось кілька рядків з її автобіографії: «Дитинство, юність, гра в театр, де велику роль відігравав мій брат х-к І.М. Рабинович. Він ставив, розписував афіші. Двір, великі арки, а нагорі сад. Вчитися почала вже дорослою». Яскраве обда-

рування брата долучило тиху, дещо «не від світу сього», дівчину до кола зухвалих художників-авангардистів.

Навчання почалося у рисувальній школі Миколи Мурашка, яку в середині 1910-х рр. вона відвідувала разом з братом (Папета, 2012). Потім у 1918–19-му займалася в студії О. Екстер. Одночасно вона входила до угруповання радикально налаштованих літераторів і художників ХЛАМ. Наприкінці 1919-го Розалія перебралася до Москви. Там з 1920 по 1925 рр. навчалася у ВХУТЕМАСі в майстерні Р. Фалька. Пізніше працювала, виконуючи різні художні роботи як художник клубу Жовтневої революції, розписувала тканини на фабриці, викладала в Центральному домі художнього виховання дітей, оформлювала спектаклі ТЮГ тощо. Особливо лаконічно Р. Рабинович характеризує в автобіографії «останні» 40 років трудової діяльності: «50–60-ті рр. – педагогічна робота в Будинку піонерів і в Будинку архітектора. 60–70–80 рр. – робота по мистецтву».

У книзі «Двадцятье століття» В. Полевой справедливо зазначає, що в радянському агітаційно-масовому мистецтві 1920–30-х рр. не прижилися абстрактні графічні символи (Полевой, 1989). Розмірковуючи щодо принципів, які лягли в основу створення тогочасних плакатів, він виокремлює прагнення виразити зміст у зрозумілій для загалу, себто, нав'язливо-наочній формі. Для цього використовувався виразний силует, контрасти великих зон кольору, графічна експресія сучасної техніки, будівельних конструкцій, рубаний шрифт. У серії агітаційних плакатів Розалія Рабинович в кращих традиціях вже закритого на той час ВХУТЕМАСу ретельно формує лаконічні площинні композиції за допомогою мінімуму найпростіших геометричних фігур. Навіть найбільш перевантажені з них, де вся поверхня аркуша мозаїчно мерехтить мереживом ліній і площин, насправді, складені з варіацій кола і трикутника. Внаслідок цього ідеологічне гасло прочитається як уривки слів або несподівані їхні сполучення, що іноді надає тексту підозрілого відтінку. Скажімо, в плакаті 1937 р. Р. Рабинович об'єднує два популярних гасла – «Наш паровоз вперед лети» і «Наш паровоз «Іосиф Сталин»» (рис. 1.1). Мабуть, з формальних міркувань слово «Іосиф» було відкинуте. Таким



Рис. 1. Розалія Рабинович. Наш паротяг вперед лети. Плакат. 1937.

Fig. 1. Rozaliia Rabinovich. Our locomotive let's fly forward. Poster. 1937.

чином, найбільш читабельні варіанти цього комбінованого тексту вийшли такі: «Сталин лети», «Паровоз Сталин лети». Якщо ж зібрати до купи увесь текст, виглядає не набагато краще – «Наш паровоз вперед Сталин лети».

Як не дивно, але своєрідним стильовим фундаментом для «агіток» Розалії Рабинович став зацькований радянською критикою супрематизм (Скрипник, 2007). Художниця не робить принципової різниці між предметною і шрифтовою частиною плакату, зливаючи їх в одне ціле. Завдяки цьому вона трансформує актуальний зміст «агітки» в площинну предметно-шрифтову композицію, вирішену в абстрактно-живописній манері. Набір стандартних елементів композиції художниця обрала із своєрідного пропагандистського «конструктора». Він досить обмежений, натомість, зручний для геометричної стилізації, аж до перетворення будь-якого елемента на абстрактний символ. Серед таких елементів: зірка, серп, молот, шестерня, ланцюг, літак, парашут. Втім, організуючу роль у переважній більшості робіт відіграють абстрактні знаки кола і трикутника.

Центричні композиції художниця зазвичай будує на тлі, навколо або всередині домінуючого кола. Скажімо, червоний диск – найбільш активний елемент афіші «Броненосець Потьомкін» (рис. 2). Чорний хрест щогли на його тлі, чорні кільця стволів гармат не стільки змальовують події матроського бунту, скільки захоплюють драматичним сполученням форм і кольорів. За тим же принципом скомпоновано плакат 1937-го р. «Воздушный флот СССР» (рис. 3). Чорне коло з вписаною у нього червоною зіркою майстерно збалансовано з форматом аркуша і розміром шрифту.



Рис. 2. Рабинович Р. Броненосець Потьомкін. Плакат.

Fig. 2. Rozaliia Rabynovych. Battleship Potemkin. Poster.

Рис. 3. Рабинович Р. Повітряний флот СРСР. Плакат. 1937.

Fig. 3. Rozaliia Rabynovych. USSR Air Fleet. Poster. 1937.

Розалія Рабинович невтомно шукає формальні прийоми, які б збагачували графічне трактування обмеженого арсеналу більшовицьких символів. Так, звертаючись до зображення п'ятикутної зірки, вона ламає усталену традицію. Художниця «оголює» конструкцію зірки, перетворюючи її на пентаграму – знак магів. Графічний каркас знаку також асоціюється з традиційним зображенням шестикутної зірки Давида. Включення шрифту до вкрай формалізованої композиції бачимо на ескізі панно 1932 р. Треба докласти певне зусилля, аби прочитати гасло – «Строим». Деформовані літери майже втрачають структуру шрифту, утворюючи продовження машин і конструкцій. Плутанина з прочитанням напису іноді посилюється характером зображення, що навіює неоднозначні асоціації. Наприклад, у плакаті 1937-го р. «Привет Октябрю» з усього тексту читабельними є тільки «привет» і «ок». Тимчасом у загальну колірну гру площин включено фігури трьох піонерів, вбраних у червоно-чорно-золотаві костюмчики на кшталт арлекінів (рис. 4).

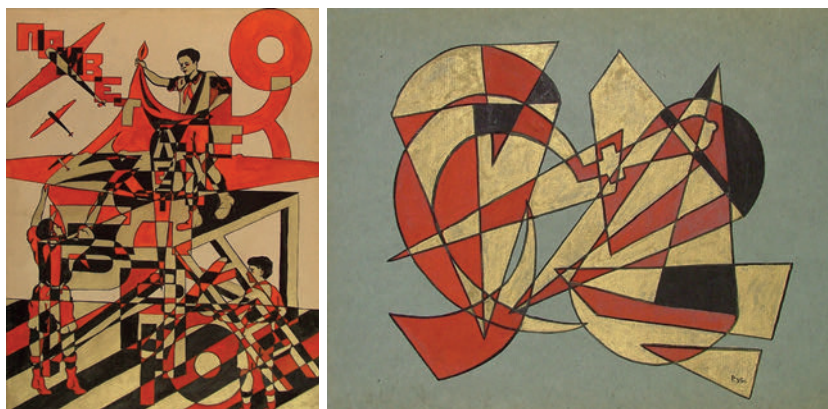


Рис. 4. Рабинович Р. Привітання Жовтню. Плакат. 1937

Fig. 4. Rozaliia Rabynovych. Greetings of October. Poster. 1937.

Рис. 5. Рабинович Р. Композиція. 1935.

Fig. 5. Rozaliia Rabynovych. Composition. 1935.

У роботах, де домінуючою фігурою є трикутник, Розалія Рабинович створює ацентричні, вивпнені динаміки композиції. У черговому плакаті «Привет Октябрю» основу композиції складають три оливкових трикутники, розташовані вершинами по діагоналі картинної площини. Момент динамізму підсилюють дрібніші білі і чорні трикутники на їхньому тлі. Накинуті на цей супрематичний «фундамент» досить умовні індустріальні знаки у формі червоно-чорних коліс і тросів загалом не рятують втраченого в процесі формотворчості ідеологічного змісту.

У найбільш чистій формі стилістику супрематизму Розалія Рабинович демонструє в композиціях з абстрактних фігур і гранично спрощених предметних форм. Для повноти сприйняття абстрактної тектоніки форм художника відмовляється від будь-якого наративу. Очевидним є суто формальний підхід до комбінування різнорідних зображальних елементів, які поза ідеологічним контекстом втратили своє змістове наповнення. У композиції 1935-го р. предметне середовище представлене серпом і трьома парашутами, а безпредметне – кількома трикутниками і трапеціями. Причому предметному лезу серпа вторить безпредметна серповидна форма, що скидається на аналогічний елемент з твору К. Малевича «Композиція №55», а розміщені без будь-якої логіки парашути, насправді, такі ж абстрактні, як і подібні до них трикутники (рис. 1.5).

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Введено в обіг поняття «дизайн влади», обґрунтовано доцільність його використання саме в такій редакції. Введено в обіг творчість маловідомої художниці Розалії Рабинович, вперше проаналізовано серію її агітаційних плакатів.

Висновки

6

У результаті дослідження виявлено безперечне домінування в роботах Р. Рабинович суто формальних аспектів зображення, таких, як композиція, динаміка, умовний колір, комбінування абстрактних форм. Також виокремлено оригінальний підхід майстрині до стилізації, спрощення і абстрагування популярної радянської символіки й пропагандистських гасел.

Отже, формальні експерименти Р. Рабинович продемонстрували величезний потенціал авангардного мистецтва. В її інтерпретації убога ідеологічна риторика і обмежений візуальний ряд набули непритаманної їм енергії й значущості. Монументальна простота і експресія зображення зупиняли увагу, залишали у пам'яті яскравий образ, тим самим виконуючи головну функцію пропаганди. Втім, представники влади так і не змогли належно оцінити перспективу співпраці з митцями, подібними до Р. Рабинович. Все, що хоч якось відгонило авангардом, підпадало під стереотип ворожого світогляду й відкидалося. Таким чином, дизайн радянської влади пішов уже відомим, хоча й неефективним шляхом. Це був модернізований варіант віджилого руху «передвижництва», тільки що з іншими гаслами й ідеологічними маркерами.

Список бібліографічних посилань

- Лобановський, Б. & Говдя, П. (1989). *Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX століття*. Мистецтво.
- Папета, С. (2012). *Київська мистецька школа кінця XIX – першої третини XX ст. (особливості розвитку модерних напрямків)*. (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків.
- Полевой, В. (1989). *Двадцатый век*. Советский художник.
- Скрипник, Г. (Ред.). (2007). *Історія українського мистецтва* (Т. 5). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського.

References

- Lobanovskyi, B. & Hovdia, P. (1989). *Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XIX – pochatku XX stolittia* [Ukrainian art of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries]. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Papeta, S. (2012). *Kyivska mystetska shkola kintsia XIX – pershoi tretyny XX stolittia (osoblyvosti rozvytku modernykh napriamkiv)* [Kyiv Art School of the late XIX – the first third of the XX century (features of development of modern directions)]. (PhD Dissertation). Kharkiv State Academy of Design and Art, Kharkiv [in Ukrainian].
- Polevoi, V. (1989). *Dvadcatyi vek* [The twentieth century]. Sovetskii khudozhnik [in Russian].
- Skrypnyk, H. (Ed.). (2007). *Istoriia ukrainskoho mystetstva* [History of Ukrainian Art] (Vol. 5). The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].