Орест ГОЛУБЕЦЬ
доктор мистецтвознавства, професор

ПРОБЛЕМИ ТЕРМІНОЛОГІЇ: РУДИМЕНТИ МИНУЛОГО

Оволодіння фаховою термінологією слід розглядати як важливий компонент сучасної ступеневої мистецької освіти. Воно набуває особливої актуальності в складних процесах трансформації закритого, ізольованого суспільства у відкрите розширення активних міжнародних контактів у ділянках культури і мистецтва, динамічного входження у світовий інформаційний простір.

Цілком очевидно, що в умовно окресленій лінії «художник — глядач — суспільство — світова культура» термінології належить непересічне значення. Її невідповідність і нечіткість веде до порушення контактів між усіма названими ланками, до розбіжностей у тлумаченні історії мистецтва та мистецьких процесів сьогодення. У XX столітті така термінологічна невідповідність була породжена тривалим протистоянням двох політичних систем. Хід історичних подій, який у кінці століття завершився повним фіаско однієї з них, рельєфно виявив надуманість, внутрішню суперечливість і фальшивість вибудованих цією системою конструкцій, зокрема в галузі мистецтва. На жаль, рудиментів минулого не так легко позбутися, вони нерозривно пов'язані з стереотипною інерцією мислення та довголіттям інформаційної ізоляції.

Специфічне географічне розташування та складна історична доля України значною мірою зумовили особливості національного менталітету, шляхи розвитку матеріальної та духовної культури українців. Відмежування СРСР, а згодом і «соціалістичного табору», непроникною завісою від решти світу передбачало заперечення багатьох існуючих там понять, теорій та концепцій, більше того, навіть окремих галузей науки (наприклад, кібернетики чи генетики) як застарілих, властивих імперіалістичному суспільству, класовим ворогам. Не стала винятком і сфера мистецтва. Перегляду мистецтвознавцями-ідеологами підлягала загальна історія мистецтва, система мистецьких цінностей, тлумачення естетичних вар-

тостей, а також діюча термінологія. Саме остання стала предметом дослідження та теоретичних роздумів нашої праці.

Основою доктрини радянського мистецтвознавства була домінантна роль мистецтва реалізму, яке тут переродилося у своєрідну стадію профанації — соціалістичний реалізм, офіційно трактований тоталітарною системою як найвищий рівень мистецьких здобутків людства. Відповідно до цього були переглянуті історичні події та мистецькі стилі, розставлені відповідні акценти для окреслення уявної висхідної «античне мистецтво — ренесанс — класицизм — критичний реалізм — соціалістичний реалізм». Відтак, зразками мистецького занепаду вважалися: середньовіччя, маньєризм, бароко, рококо, модерн, імпресіонізм тощо. «Подлинно прогрессивный путь вел к соединению искусства с социализмом, в котором оно получало как реальную опору для отрицания негативных сторон и пороков буржуазной цивилизации так и положительный идеал» [1] — у цих словах відчувається характерний класовий підхід до тогочасного вирішення усіх питань. За подібного підходу до справи навіть таку «помірковану» щодо реалізму течію, як імпресіонізм, визнали в СРСР лише наприкінці 50-х рр. (до речі, одним із перших ініціаторів реабілітації імпресіонізму став Олександр Довженко, який в той час був вивезений на духовне заслання до Москви).

У ході засвоєння декількома поколіннями тенденційно трактованої історії мистецтва якось поступово призабулося, що сам термін «реалізм» з'явився лише в середині XIX ст., а його метаморфоза у творчий метод відбулася в СРСР у 20–30-х рр. XX ст. [2]. Поняття «критичний реалізм» було остаточно сформоване вже в процесі обгрунтування соціалістичного реалізму. Тоді ж була піддана совоєрідній канонізації й творчість передвижників.

Яскравим прикладом ставлення до мистецтва соціалістичного реалізму є його трактування в країнах так званого «соціалістичного табору», де його не вважають надбанням та вищим орієнтиром світової культури [3]. Доречно також згадати і багатьох теоретиків за кордоном, які практично так і не відрізняли реалізму від натуралізму [4].

Насаджування пріоритету соціалістичного реалізму прив'язувало мистецтво до перманентної класової боротьби, до конкретних соціальних функцій. Офіційно вважалося, що не може бути аполітичного, безкласового мистецтва, а тому одним з найважливіших вип'ячувався принцип його партійності, а точніше однопартійності: «Социалистический реализм непосредственно смыкается с комму-

нистической партийностью в искусстве» [5]. Песимістичному декаденству буржуазного суспільства нова ідеологія протиставляла старанно селекціонований пролетарський оптимізм.

«Соціалістичний табір» розбудовувався на основі диктатури пролетаріату, яка контролювала стан речей в усіх сферах суспільного життя. Для неї надто невигідним був той факт, що багато провідних майстрів і теоретиків модернізму були вихідцями із теренів Російської імперії, а немало художників авангардистських напрямків попервах активно підтримували течію «пролеткульту». Ці «темні» сторінки історії швидко були відкинуті на дальній план заради єдиного «пролетарського за змістом і народного за формою» мистецтва. Для всіх, хто не зміг вміститися чи згодом посмів виходити за рамки суворо визначених постулатів, було придумане термінологічне означення — «формалізм», яким таврували спроби надання пріоритету формі, а не змісту, та будь-які відхилення у застосуванні «передового творчого методу». Не обійшлося і без певного ідейно-політичного обгрунтування: «Социальные причины возникновения формализма коренятся в процессах отчуждения, происходящих в классово-антагонистическом обществе» [6].

Вся тоталітарна система будувалася на основі чіткої та виразної ієрархії, суворого підпорядкування усіх численних складових громіздкої системи єдиному порядку. Така ієрархічна структура була створена і в сфері мистецтва, де, як відомо, найвищу позицію займало «монументальне мистецтво», далі — «образотворче», і ще нижче — «декоративно-прикладне» (такий розподіл відображений, зокрема, у працях російського вченого-мистецтвознавця Михайла Алпатова).

У XX столітті на Заході реалістичні тенденції трактували лише як один із численних напрямків розвитку мистецтва. Тому в межах групи пластичних мистецтв, залежно від способу сприйняття та відображення довкілля, виділяли зображальний та незображальний підходи, тобто фігуративний та нефігуративний, а також ідеалістичний, символічний, сюрреалістичний, абстрактний тощо. Подібне розуміння багатоманітності творчого процесу, незважаючи на запровадження соціалістичного порядку, загалом зберігалося у європейських державах «соціалістичного табору».

В СРСР було проголошено незаперечний диктат єдино можливого методу соціалістичного реалізму. Однак, безпосередньо втілювати його постулати, в силу своєї специфіки, могли далеко не всі види мистецтва. Вимушені уступки від задекларовних канонів окрес-

лювалися поняттям «декоративність». Воно об'єднувало надзвичайно різнопланові явища, а згодом стало своєрідною зоною духовної втечі, збереження творчого потенціалу та почуття власної гідності для багатьох художників.

Декоративне трактування реалістичного зображення означало його певну умовність, значне узагальнення основних форм і деталей, можливість уникнення суворої вимоги застосування класичної перспективи та створення ілюзорного простору. Такий підхід ставав необхідним у «монументальному мистецтві», де просте перенесення станкового академічного живопису чи скульптури в архітектурні масштаби було неможливим. Цілком закономірним і природним він був й у «декоративно-прикладному мистецтві», органічно пов'язаному з народними традиціями, з народним примітивом і давньою орнаментикою. Проте надзвичайно показово, що й на самому рівні «образотворчого мистецтва» згодом окреслилися такі поняття як «декоративний живопис» та «декоративна скульптура». В чому ж причина?

Легалізоване за радянських часів поняття декоративності породило безпрецедентне явище — масовий відхід художників зі сфери «образотворчого» у сферу «декоративно-прикладного» мистецтва та виокремлення тут цілком унікальних композицій, позбавлених ужиткових функцій. Протягом років складалася парадоксальна ситуація — на рівні, який офіційно вважався найнижчим, вирішували найцікавіші проблеми та сконцентровувалися основні творчі сили. Вони зумовили своєрідний прорив, появу несподіваних експериментів у ділянках художньої кераміки, скла, текстилю, дерева, металу (особливо яскравим став цей процес у Львові, де для нього існувала потужна навчальна та матеріально-технічна база).

В силу своєї природи «декоративно-прикладні» різновиди мистетцва не могли ефективно втілювати «передові ідеали», відтак їм відводили другорядну роль, що давало конкретні переваги: не надто пильний ідеологічний нагляд. Концентруючи увагу на образотворчих засобах масової пропаганди, тоталітарна система мимоволі сприяла рушійному процесу синтезу мистецтв, пошуку нових виражальних засобів і форм на рівні «декоративно-прикладного мистецтва».

Згадане явище мало відповідник на Заході і ще раніше було окреслене там як «мистецтво предмета». Проте у нас воно набуло особливого забарвлення, надзвичайно бурхливого і тривалого розвитку, стимулювало цікаві експерименти із застосуванням ріхзноманітних матеріалів.

Термін «мистецтво предмета» вперше використав 1955 р. французький мистецтвознавець Jean Paulhan у вступній статті до каталога виставки «Exposition d'objekt», яка відбулася в Парижі [7]. Запропоноване означення по суті змінило попереднє, здавна відоме в Галичині — «dzielo sztuki» (витвір мистецтва). Згідно з ним, самоцінність неповторних авторських об'єктів, виконаних у глині, склі, вовні, дереві, металі тощо безпосередньо наближалася до скульптури в мармурі чи бронзі, олійного живопису чи офортного відбитка.

«Мистецтво предмета» активно продовжувало характерний загалом для XX ст. процес синтезу та взаємопроникнення мистецтв, започаткований авангардом. Наприкінці 50-х — на початку 60-х рр. воно стало помітним явищем в Європі, в тому числі в країнах «соціалістичного табору», швидко здобуло популярність у культурно-мистецьких центрах СРСР, розташованих біля західних кордонів — Ризі, Вільнюсі, Таллінні, Львові. Проте тривалий час його природи у нас грунтовно не аналізували та не окреслювали спеціальною термінологією.

Зі сказаного випливає характерна особливість використання у нас поняття «декоративність» стосовно до кераміки, скла, текстилю, дерева, металу тощо. З одного боку, за його допомогою проходило відмежування від ужиткових функцій, з іншого — виділення специфічної зони творчості, яка по суті мала б знаходитися на тому рівні, який офіційно іменували «оборазотворчим мистецтвом».

Прийнята в СРСР, а згодом поширена в «соціалістичному таборі» термінологія та діюча ієрархія мистецтв, які були джерелом постійних парадоксів, позначилися на багатьох сферах діяльності, безпосередньо пов'язаних із мистецтвом. Зокрема, ієрархічна система класифікації мистецтв відбилася на характері організації виставок. Переважна їх більшість була приурочена до визначних історичних дат, етапів становлення тоталітарної держави, різноманітних ювілеїв, а також окремих аспектів «натхненної праці будівничих світлого майтутнього», де основне місце займали так звані тематичні твори.

Тут стикаємося з ще одним, штучно завуженим і пристосованим до конкретних вимог соціалістичного суспільства застосуванням термінів «тема» чи «тематичний». У мистецтві соціалістичного реалізму їх безпосередньо прив'язували до конкретної ідеологічної основи та використовували для означення творів з виразно окресленими за змістом та формою параметрами. «Тематичність» у такому тлумаченні по суті змикалася з проголошеним принципом партійності мистецтва. Якщо автор працював над «темою», то він

мусив прагнути відтворити революційну історії, нестримної динаміки соціалістичних перетворень, героїчного пафосу, образів героїв збройної боротьби і праці, представників певних класів, насамперед, пролетаріату та селянства, а далі «нової» радянської інтелігенції. Не варто й говорити про те, що такі твори мали бути виконані у реалістичній манері, хоч для посилення зовнішнього ефекту у них рекомендувалося застосовувати «монументалізацію» образів. Тому праці художників нерідко нагадували проекти настінних розписів чи пам'ятників.

Наявність тематичних творів (особливо реалізованих в архітектурному середовищі у вигляді монументальних композицій) у доробку художника використовували здебільшого як критерій його значимості. Вона гарантувала отримання певних відзнак, нагород, привілеїв, відповідних замовлень (а отже фінансового благополуччя), а також згадку у мистецтвознавчих працях, новітніх словниках та енциклопедичних виданнях. Закономірно, що автори, яких зараховували до сфери «декоративно-прикладного» мистецтва, не могли конкурувати у виконанні тематичних творів зі скульпторами, живописцями чи графіками. На експозиціях великих виставок та у критичних матеріалах їхньому доробку завжди відводили другорядну роль.

Побудова терії соціалістичного реалізму на основі реалізму та критичного реалізму XIX ст. позначилася і на традиційному окресленні означень окремих різновидів мистецтва. Коли на Заході відбувався надзвичайно інтенсивний процес синтезу та взаємопроникнення мистецтв, формування різноманітних напрямків і течій, започаткований ще авангардом, (а отже й появи нових термінологічних означень), у нас надалі цілком відособлено визначали завдання скульптури, живопису, графіки тощо. Зі скульптури, наприклад, практично повністю було вилучено колір, як ознаку формальних експериментів, а живопис замикався у рамках звичного за форматом і технікою виконання станкового полотна. На кожне з понять до того ж накладалося завужені вимоги реалістичності зображення: «Скульптура — вид изобразительного искусства,...представляет преимущественно фигуры людей, реже — животных, иногда — пейзаж и натюрморт... Сила воздействия образов скульптуры — в их наглядной убедительности» [8]. У «декоративно-прикладних» різновидах усе відбувалося немов би навпаки. Тут непомірно зростала сфера вільної творчості, не ув'язаної з утилітарною функцією, спостерігалася постійна поява нетрадиційних форм і виражальних засобів.

Засвоєння подібних терміногологічних означень заздалегідь передбачало повне несприйняття сучасних творів мистецтва «західного типу», або ж намагання оцінювати їх абсолютно з неспіврозмірних, відірваних у часі інтелектуальних та естетичних критеріїв. Як, скажімо, виходячи зі згаданого визначення скульптури, можна було сприймати незображальну, нефігуративну пластику, виконану в бронзі? Якщо б це були кераміка чи скло, то можна було б відійти на позиції меншвартісного «декоративно-прикладного мистецтва». Чи як, наприклад, сприймати живописні твори абстрактого характеру, виконані в процесі безпосередньої, швидкої та видимої дії художника (ташизм чи action-painting)? Цілком природним тому було почуття розгубленості або того, що нас у якийсь спосіб обманюють, не бажаючи чомусь розуміти переваг «найпередовішого творчого методу».

Красномовним може бути порівняння наведеного означення «скульптура», взятого з московського словникового видання 1989 р. зі значно ранішим польським виданням 1975 р. (тобто можна вважати, що зіставлення відбувається в межах «соціалістичного табору»): «Скульптура — галузь пластичних мистецтв, предметом якої є формування тривимірних композицій... З огляду на відношення до дійсності розрізняємо зображальну скульптуру, або фігуративну, та незображальну, абстрактну» [9].

Як бачимо, тенденційне вивчення історії мистецтва XX ст. нашими художниками і мистецтвознавцями значною мірою грунтоване на засвоєнні відповідної термінології, за якою, в свою чергу, стоять обгрунтовані із застарілих ідеологічних позицій тлумачення певних понять. Не важко прогнозувати першу реакцію спеціаліста, який одержує такого типу освіту, на експозицію таких гігантських міжнародних мистецьких форумів як «Документа» в Каселі чи Бієнале у Венеції. Для нього означно незрозумілою та негативною буде західна модель мистецької освіти. Без засвоєння сучасного рівня знань наші фахівці будуть доволі дивно виглядати й у разі можливості стажування за кордоном або участі на міжнародних конференціях із проблемам розвитку сучасного мистецтва.

Після падіння тоталітарної системи та її «ідеологічної надбудови» пройшло не так мало часу. Проте глибоко пущені нею корені все ще продовжують чинити значний, зовні немов би непомітний опір, резервують можливість повернення старої «крони». ьогодні, з певної віддалі, все виразніше окреслюється комплекс проблем, породжених «ідеологічною надбудовою». Вирішення багатьох з них має першорядне значення для сучасного стану української культури і мистецтва.

1. *Ванслов В.* Модернизм — кризис буржуазного искусства // Модернизм: Анализ и критика основных направлений. — М., 1980. — С. 10–11.

2. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. — М., 1989. — С. 290.

3. Slownik terminologiczny sztuk pieknych / Pod redakcia S. Kozakiewicza — Warszawa, 1976. — S. 394.

4. Эстетика: Словарь... — С. 290.

5. Там само. — С. 327.

6. Там само. — С. 376.

7. *Huml I.* Polska sztuka stosowana XX wieku. — Warszawa, 1978. — S. 7; *Olszewski A.* Dzieje sztuki polskiej 1890–1980. — Warszawa, 1988. — S. 83.

8. Эстетика: Словарь... — С. 317–318.

9. *Zwolinska K., Malicki Z.* Maly slownik terminow plastycznych. — Warszawa, 1975. — S. 326–327.