

ПИТАННЯ ТЕРМІНОЛОГІЇ В СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Мова, у писемному чи усному її використанні, завжди була і залишається основним засобом спілкування людей. Певний рівень володіння нею безпосередньо пов'язаний із інтелектуальним розвитком індивідуума. Вживання мови у різних ділянках діяльності людини передбачає застосування конкретної, прийнятої на загал термінології. Терміни творять короткі означення понять як глобального, так і вузького характеру, а їх знання для спеціалістів кожної галузі має вирішальне значення, особливо у час інформаційного «вибуху» кінця ХХ століття. На основі вживання фахової термінології розгортаються пошуки істини, формується діалектика розвитку теорії та практики. Будь-які радикальні зміни у тій чи іншій галузі вимагають чергового упорядкування, усталення словника, тобто системи прийнятих термінів.

Мистецтво є особливим різновидом діяльності людини, пов'язаним з процесами творчості, а отже, з виразно суб'єктивною дією. Разом з тим, формування особистості митця неможливе без освоєння досвіду його попередників та сучасників, зведеного до певної об'єктивної форми. Цей досвід є постійним предметом дослідження та узагальнення такої специфічної ділянки науки, як мистецтвознавство. Незважаючи на неоднозначне ставлення самих митців до істориків та критиків мистецтва, роль останніх важко переоцінити, адже вони немов би трансформують (перекодовують) безконечно розмаїті чуттєві, емоційні враження у словесні термінологічні означення і, таким чином, відіграють особливу функцію у спілкуванні митця з пересічним глядачем, меценатами та шанувальниками мистецтва, а також суспільством загалом.

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

Узгоджена система термінів сьогодні повинна стати основою ефективного взаєморозуміння творчих сил, які ще недавно перебували по обидва боки «залізної завіси». Після її падіння ми спробували потрапити у відкритий світ немов би «з ходу», відразу ж відкинувши рудименти та пережитки минулого. Проте, як виявилось, процес виходу з тоталітарної системи став важким і тривалим, а у сенсі майбутніх орієнтирів трактувався далеко неоднозначно. Він породив вал нової кон'юнктури та відвертого плагіату, показав нашу недостатню обізнаність у складних та суперечливих процесах, які відбуваються у сучасному мистецтві, а також, що дуже важливо, значну невідповідність прийнятих у нас термінологічних понять.

Цілком очевидно, що в умовно окресленій лінії «художник – глядач – суспільство – світова культура» термінології належить непересічне значення, її невідповідність

та 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 та фальшивість вибудованих цією системою конструкцій, зокрема в галузі мистецтва. На жаль, рудиментів минулого не так легко позбутися, вони нерозривно пов'язані із стереотипною інерцією мислення та довголіттям інформаційної ізоляції.

Специфічне географічне розташування та складна історична доля України значною мірою обумовили особливості національного менталітету, шляхи розвитку матеріальної та духовної культури українців. Еволюційні процеси і революційні катаклізми у нас завжди проходили на межі зіткнення впливів Заходу і Сходу. Крім цього, значний слід залишила довготривала приналежність східної та західної частин України до двох імперій – Російської та Австро-Угорської.

У XX столітті ситуація у східній, а згодом і в західній Україні, ускладнилася насильним, тотальним насадженням більшовицької ідеології, яка свідомо антагонізувала і переглядала усталені закони суспільного розвитку, системи матеріальних і духовних цінностей. Зведення «ідеологічної надбудови» вважалося невід'ємним компонентом встановлення диктатури пролетаріату (а точніше комуністичної влади). Вона претендувала на абсолютну винятковість, незаперечну правомірність і прогресивність.

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. Воно було мобілізоване на службу панівній ідеології. Перегляду мистецтвознавцями-ідеологами підлягала загальна історія мистецтва, система мистецьких цінностей, тлумачення естетичних вартостей, а також діюча термінологія. Саме остання стала предметом дослідження та теоретичних роздумів нашої праці.

Основою теоретичної доктрини радянського мистецтвознавства стала домінуюча роль мистецтва реалізму, переродженого у певну стадію його профанації – соціалістичний реалізм, який офіційно трактувався тоталітарною системою як найвищий рівень здобутків людства. Відповідно до цього переглядалися історичні події та мистецькі стилі, розставлялися відповідні акценти для окреслення уявної висхідної «античне мистецтво – ренесанс – класицизм – критичний реалізм – соціалістичний реалізм». У зв'язку з цим 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» – у цих словах відчувається характерний класовий підхід до тогочасного вирішення усіх питань [1]. При подібному підході до справи навіть така «поміркована» у відношенні до реалізму течія, як імпресіонізм, була визнана в СРСР тільки в кінці 1950-х років (до речі, одним з 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 забулося, що сам термін «реалізм» був доволі пізнім. Він появився лише в середині XIX століття, а його метаморфоза у творчий метод відбулася в СРСР у 20–30-х роках XX століття [2]. Поняття «критичний реалізм» було остаточно сформоване уже у процесі обґрунтування соціалістичного реалізму, як його підґрунтя. Тоді ж була піддана процесу своєрідної канонізації й творчість передвижників.

Яскравим прикладом відношення до мистецтва соціалістичного реалізму є його трактування в країнах так званого «соціалістичного табору». Тут воно зовсім не вважається однозначним надбанням та вищим орієнтиром світової культури: «Соціалістичний реалізм – творчий метод, запроваджений в СРСР... Цим проблемам було присвячено Перший з'їзд письменників у 1934 році, який затвердив остаточно ліквідацію розмаїття мистецьких напрямків в СРСР», або ж: «Суть засад соціалістичного реалізму, а також причину труднощів їх реалізації становив той факт, що це була насамперед доктрина політична, а не естетична» [3]. Доречно тут 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 із найважливіших вип'ячувався принцип його партійності, а точніше однопартійності: «Социалистический реализм непосредственно смыкается с коммунистической партийностью в искусстве» [5]. Песимістичному декадентству буржуазного суспільства нова ідеологія протиставляла старанно селекціонований пролетарський оптимізм. Спрацьовувала дуже проста і, як вважалося, незаперечна аксіома: все, що було там, однозначно кваліфікувалося занепадницьким, а все, що у нас, – прогресивним.

«Соціалістичний табір» розбудовувався на основі диктатури пролетаріату, яка означала на практиці повновладну диктатуру однієї партії, однієї ідеології. Ця диктатура контролювала стан речей в усіх сферах суспільного життя, а тому для неї надто невідгидним був той факт, що багато провідних майстрів і теоретиків модернізму були вихідцями із теренів Російської імперії, а немало художників авангардистських напрямів на перших порах активно підтримували течію «пролеткульту». Ці «темні» сторінки історії швидко були відкинені на дальній план заради єдиного «пролетарського за змістом і народного за формою» мистецтва. Для усіх, хто не зміг вміститися чи згодом посмів виходити за рамки строго визначених постулатів, було придумане невідоме на Заході термінологічне означення «формалізм». Воно клеймувало спроби надання пріоритету форми у відношенні до змісту та будь-які відхилення у застосуванні «передового творчого методу». Не обійшлося тут і без зведення певного ідейно-політичного обґрунтування: «Социальные причины возникновения формализма коренятся в процессах отчуждения, происходящих в классово-антагонистическом обществе» [6]. Згадане означення породило ярлик формаліста, якому судилося зруйнувати творчу долю багатьох художників.

Яскравим свідченням ставлення радянської влади до митців, які сміли думати і творити не так, як вимагалось, є варварське знищення у 1952 році величезної кількості цінних експонатів Національного музею у Львові. Серед них були твори всесвітньо відомих майстрів – Олександра Архипенка, Михайла Бойчука, Святослава Гординського, Олекси

Грищенка, Павла Ковжуна, Осипа Куриласа, Михайла Мороза, Ярослави Музики, Олекси Новаківського, Петра Холодного та багатьох інших [7]. Саме таким чином формула «мы свой, мы новый мир построим...на руинах...» реально втілювалася в життя.

Продекларована радянською владою приваблива ідея рівності і братства виявилася ілюзорною, бо практично завуальовувала панування і розпорядження усіма благами вузького кола партійної верхівки та її прибічників. Проголошений на зміну релігії атеїзм насправді ним і не був, бо фактично передбачав створення нової віри, ряду новітніх божеств і кумирів, як на найвищому рівні, так і у кожній галузі людської діяльності, їх авторитет не підлягав сумніву і їм повсюдно віддавалася незаперечна шана. Уся тоталітарна система, прикриваючись високими ідеалами, будувалася на основі чіткої та виразної ієрархії, строгого підпорядкування усіх численних складових громіздкого механізму.

Така ієрархічна структура була створена і у сфері мистецтва. Найвищу позицію в ній займало «монументальне мистецтво», далі йшло «образотворче» і ще нижче – «декоративно-прикладне» (такий розподіл відображений був, зокрема, у працях відомого російського вченого-мистецтвознавця – Михайла Алпатова).

В означенні трьох названих рівнів, які були прийняті з претензією на «новітню» термінологію, присутні значні розбіжності із загальноуживаною на сьогоднішній день системою термінів за кордоном. Тому зупинимось детальніше на кожному з них. При цьому спробуємо зіставити окремі термінологічні означення в українській мові з тими, які побутували і побутують у наших сусідів на заході і сході, у нашому випадку скористаємося головним чином прикладами Польщі та Росії.

Широке вживання терміну «монументальне мистецтво» безпосередньо пов'язане із реалізацією проголошеного «на зорі» радянської влади ленінського плану монументальної пропаганди. Винесені в архітектурний простір мистецькі твори величезних розмірів мали втілювати та увічнювати «передові суспільні ідеали», виконувати функцію конкретно зорієнтованої агітації та пропаганди. В архітектурно-просторовому середовищі їм було доручено творити ідейно-сміслові домінанти. Їх контакт з архітектурою рідко відбувався на засаді рівноправного партнерства. Лише в химерних спорудах періоду сталінізму архітектура, скульптура і живопис досягали на основі історичної еkleктики, доповненої радянським пафосом, певної рівноваги. Згодом нова, обезличена (за винятком окремих громадських споруд) радянська архітектура становила інертне тло для композицій, які страждали відвертою гігантоманією, адже ідея мусила постійно панувати над людиною та її оточенням.

Не випадковим в аспекті сказаного є те, що термін «монументальний» є похідним від «монументу». У нашій свідомості уже виробився певний стереотип: пам'ятний знак мусить бути величезним, бо лише тоді він є значимим. Насправді ж, досвід минулого (за винятком різного роду імперій) та сьогодення свідчить про потребу його логічної, «гуманізованої» співмірності до архітектури і людини (для прикладу цілком достатньо зіставити масштаб пам'ятників, які існували у Львові до приходу радянської влади, із монументом Радянської конституції, спорудженим відразу ж після 1940 року, чи Монументом Слави 1970 року).

Глумачення поняття «монументальність» у нас виходило поза усякі реальні межі: «Монументальность художественного произведения связана не только с особой трактовкой человеческого образа, но и с особым решением пространства и времени. Про-

странство шириться в воспрятії до представлення о всей Вселенной, а время тяготеет к вечности, в результате чего образы приобретают огромное и в ряде случаев космическое значение...» [8].

Вислови «монументальне мистецтво», «монументальна скульптура» чи «монументальний живопис» сьогодні за кордоном практично не застосовуються, навіть у наших найближчих сусідів – поляків. Переважно вони появляються лише тоді, коли мова йде про радянське мистецтво.

Замість означення «монументальний» найчастіше використовується означення «архітектонічний». «Архітектонічна скульптура» чи «архітектонічний живопис» передбачають ефективне взаємопроникнення мистецького твору та архітектури, його повне підпорядкування законам формування і сприйняття архітектурного середовища. Таким чином, у трактуванні самого поняття акцент немов би переноситься з політико-ідеологічної на фактову основу і це, очевидно, цілком справедливо.

Відзначимо принагідно також існування термінологічної зв'язки «монументально-декоративний». Поняття «декоративність» в радянському мистецтві та мистецтвознавстві має особливе значення і тому на його детальному тлумаченні ми зупинимся нижче.

Не менш складною є ситуація на другому із названих рівнів – «образотворче мистецтво». Тут необхідно зробити невеликий екскурс в історію. У XVIII столітті широкого розповсюдження набув термін «красні мистецтва» (з фр. «les beaux», аналогії у рос. – «прекрасные искусства», у пол. – «zstuki pięknе»), який об'єднував у своєму значенні архітектуру, скульптуру, малярство, графіку, орнаментику, а також літературу, поезію та музику. У XIX столітті в Європі залучається до вживання термін «пластичні мистецтва» (рос. – «пластические искусства», пол. – «sztuki plastyczne»). За його допомогою з групи «красних мистецтв» спочатку виділили такі, що відображають форми реального довколишнього світу, наприклад, малярство, скульптуру, графіку. Згодом це поняття стало ширшим і охопило усі мистецькі твори, які існують у просторі матеріально, носять переважно предметний характер, сприймаються візуально та на дотик, не змінюються і не розвиваються у часі. Таким чином, крім згаданих малярства, скульптури та графіки, сюди увійшли архітектура, декоративно-ужиткове мистецтво (у пол. виданнях – «rsemioslo artystyczne»), а також, згідно різних радянських видань, – монументальне і фотомистецтво [9]. При нагоді відзначимо, що у польському мистецтвознавстві застосовується термін вужчого значення – «plastyka». Ним позначають твори згаданої групи, які не мають ужиткового призначення. У росіян аналогічний термін практично ототожнювався з поняттям скульптури.

У радянському мистецтвознавстві у згаданій групі пластичних мистецтв відбувся чіткий їх поділ на зображальні та незображальні. Тому було виділено поняття «образотворче мистецтво», яке прирівнювалося до російського «изобразительное искусство» (сюди входили скульптура, живопис, графіка і фото). Воно безпосередньо ув'язувалося з теорією пріоритету мистецтва соціалістичного реалізму та найбільш виразно втілювало його постулати. Віднесення усіх інших напрямів та творчих методів до безперспективних та ідеологічно ворожих стало практично основою усіх наступних термінологічних казусів.

Загалом поняття «образотворче мистецтво» не можна вважати новим. Ще у 1766 році німецький теоретик мистецтва Готхольд Лессінг у праці «Лаокоон, або про межі малярства і поезії» запропонував виділити групу мистецтв, що оперують образом («bildende

Kunst») [10]. Цей термін, проте, не прижився і не набув значного поширення, а широкоживаним стало поняття «пластичні мистецтва».

Хоч поняття «изобразительное искусство» і «образотворче мистецтво» застосовувалися у радянський час як аналоги, необхідно, проте, відзначити їх суттєву різницю, а саме: зображення чогось у першому випадку та творення образів – у другому. Перше з понять звучене, зведене до окреслення лише зображального, фігуративного мистецтва, тоді як друге незрівнянно ширше і за умови відкинення радянського стереотипного тлумачення може бути актуальним і сьогодні. Питання лише в тому, щоб у нашому термінологічному словнику виразно окреслити його означення.

В ієрархічній класифікації третю, найнижчу сходинку займало «декоративно-прикладне» мистецтво. У такій термінологічній зв'язці воно також не набуло поширення за кордоном. У поляків, де термінологія більш орієнтована на Європу, наприклад, виділяється окремо «sztuka dekoracyjna», а також «stosowana» або «uzytkowa». При цьому, якщо перша здавна зараховувалася до «красних мистецтв», то дві інші ще у XIX столітті не визнавалися за результат праці художника. Поняття «sztuka stosowana» (тобто пристосована до фабричного виробництва) є давнішим і виникло у середині XIX століття. Згодом воно було витіснене аналогом «sztuka uzytkowa». На початку наступного століття в межах останнього окреслилися два напрямки – «rzemioslo artystyczne» (художнє ремесло) і «wzornictwo przemyslowe» (виготовлення зразків для промисловості). Останнє безпосередньо наблизилося до майбутніх завдань дизайну.

Нині у нас замість «декоративно-прикладного» побутує, як більш відповідний українській мові, термін «декоративно-ужиткове мистецтво». Російськомовний «прикладний» відповідає застарілому польському «stosowanu», тому використання означення «ужитковий», на наш погляд, цілком доцільне. Викликає лише сумнів необхідність його застосування у нерозривній зв'язці з «декоративним».

Далі ми підходимо до окреслення чергового парадоксу. У радянському мистецтвознавстві побутувало ще одне таке доволі широке поняття, як «декоративне мистецтво». Воно об'єднувало наступні різновиди: «монументально-декоративне», «декоративно-прикладне» та «оформлювальне» мистецтво. Сюди ж різні видання відносили художню промисловість, художні промисли, художнє конструювання, прикладну графіку тощо. У польській спеціальній літературі «sztuka dekoracyjna» не має подібного широкого означення. В ширшому розумінні вона ототожнюється з поняттями «zdobnictwo» (оздоблювання), а у вузькому – з «ornamentyka» (орнаментування), а загалом з'являється ще в середині XVI століття у зв'язку з процесом відокремлення пластичних мистецтв від ремесел [11].

У наших виданнях «декоративне мистецтво» визначалося як таке, що поряд з архітектурою естетично і художньо формує матеріальне середовище, яке оточує людину та створюється нею. Зазначалось також, що ідейно-образний зміст його повною мірою розкривається лише у певному ансамблі (тут, очевидно, необхідно розуміти – у процесі синтезу мистецтв) [12]. Однак у межах ізольованого тоталітарного простору поняття «декоративність» поступово набуло специфічного, різнопланового і, разом з тим, надзвичайно важливого значення. Воно породило своєрідний феномен, роль якого у збереженні реальних мистецьких вартостей важко переоцінити. Спробуємо проаналізувати причини цього явища.

У ХХ столітті на Заході реалістичні тенденції трактувалися лише як один із численних напрямів розвитку мистецтва. Тому в межах групи пластичних мистецтв, залежно від способу сприйняття та відображення доквілля, виділялися 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 зберігалось у європейських державах «соціалістичного табору».

В СРСР було проголошено незаперечний диктат єдиного можливого методу соціалістичного реалізму. Однак безпосередньо втілювати його постулати, в силу своєї специфіки, могли далеко не усі види мистецтва. Вимушені уступки від задекларованих канонів саме й окреслювалися 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 строгої 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 та природним він був і у «декоративно-прикладному мистецтві», органічно пов'язаному з народними традиціями, з народним примітивом та 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?

Зважаючи на певну розмитість та широкий ареал побутування у нас поняття «декоративність», звернімо увагу на два основних аспекти його вживання. Перший безпосередньо пов'язаний з певною дією, тобто з процесом декорування чогось – архітектурної споруди, елементів інтер'єру, окремих предметів тощо. Він відповідає загальноприйнятій за кордоном термінології. Другий передбачає означення певного підходу до задуму та виконання мистецького твору. Тут застосування терміну «декоративний» має очевидну штучність, обумовлену специфікою заідеологізованого суспільства. Він немов би натякає на прагнення до того, що заборонене і, разом з тим, дозволяє залишатися художнику у межах офіційно дозволеного. У перекладі на мову усталених понять тут ми маємо справу зі звичайним протиставленням двовимірного простору тривимірному (саме останній виразно домінує у мистецтві реалізму та натуралізму). «Декоративність» у даному випадку підмінює означення пріоритету двовимірного, площинного трактування фігуративного чи нефігуративного твору, а також певних формальних пошуків. Цілком закономірно, що в такому використанні цей термін є переважно незрозумілим для закордонних спеціалістів.

Легалізоване у радянський час поняття декоративності спричинило 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, коли на даному рівні, який офіційно вважався найнижчим, вирішувалися найцікавіші проблеми та сконцентровувалися основні творчі сили. Вони обумовили своєрідний прорив, появу несподі-

ваних 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).

Унаслідок своєї природи «декоративно-прикладні» різновиди мистецтва не могли ефективно втілювати «передові ідеали». Отже, їм відводилася другорядна роль, а це 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 та 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 багатьох матеріалів.

Термін «мистецтво предмета» вперше використав у 1955 році французький мистецтвознавець Yean Paulhan у вступній статті до каталогу виставки «Exposition d'objet», яка відбулася в Парижі [13]. Запропоноване означення, по суті, змінило попереднє, яке уже здавна було відоме в Галичині – «dzielo sztuki» (витвір мистецтва). Згідно з ним самоцінність неповторних авторських об'єктів, виконаних у глині, склі, вогні, дереві, метали тощо, безпосередньо наближалася до скульптури в мармурі чи бронзі, олійного живопису чи офортного відбитка.

«Мистецтво предмета» активно продовжувало характерний загалом для ХХ століття процес синтезу та взаємопроникнення мистецтв, започаткований авангардом. У кінці 1950-х – на початку 1960-х років воно стало помітним явищем в Європі, в тому числі і в країнах «соціалістичного табору», швидко здобуло популярність у культурно-мистецьких центрах СРСР, розташованих біля західних кордонів – Ризи, Вільнюсі, Таллінні, Львові. Проте тривалий час його природа у нас ґрунтовно не аналізувалася та не окреслювалася спеціальною термінологією.

Значення «мистецтва предмета» у пізніший період «тихого тоталітаризму» 1970 – 1980-х років важко переоцінити. У другорядних для радянської ієрархічної системи рівнях відбувалися визначні для сучасного українського мистецтва події, завдяки яким вдалося зберегти безперервність високих традицій професійної школи та її визнання за кордоном, налагодити хоча б мінімальні інформаційні контакти. Центром інтенсивних метаморфоз, свіжих мистецьких помислів у цей час залишався Львів. Місцеві майстри кераміки, скла, текстилю зуміли заявити про себе на столичному рівні (а саме Москва концентрувала єдину можливість виходу у світ) і стати постійними учасниками і лауреатами численних міжнародних виставок, конкурсів та симпозіумів.

Зі сказаного вище випливає характерна особливість застосування у нас поняття «декоративність» стосовно 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 перебувати на тому рівні, який іменувався офіційно «образотворче мистецтво».

Прийнята в СРСР, а згодом поширена у «соціалістичному таборі» термінологія та діюча ієрархія мистецтв, які були джерелом постійних парадоксів, позначилися на багатьох

сферах діяльності, безпосередньо пов'язаних з мистецтвом. Зокрема, наприклад, – на характері єдиного та основного в радянській Україні мистецького періодичного видання – «Образотворче мистецтво», заснованого у 1935 році в Києві у первісному варіанті під назвою «Малярство і скульптура» (повоєнний друк відновлено у 1970 році). Згідно офіційно прийнятої ієрархічної класифікації назва журналу немов би відсікала «монументальне» та «декоративно-прикладне» мистецтво. Разом з тим, монументальна скульптура та живопис у цьому виданні несли основне ідеологічне навантаження. «Відкритий доступ» мали також традиційне народне та ужиткове мистецтво. Проте для художників, які займалися на рівні «декоративно-прикладне мистецтво» унікальними формальними експериментами, можливості публікацій були дуже обмеженими. Цілком закономірно, що численні матеріали такого роду друкувалися на сторінках періодичних видань літературного профілю – «Всесвіт», «Дніпро», «Вітчизна», «Жовтень» (нині «Дзвін») або ж «Народна творчість та етнографія». Поява в останньому з них статей про художників з професійною освітою служила реальним підтвердженням поширеної у Києві думки, згідно з якою професійне декоративно-ужиткове мистецтво ставилося на один рівень з традиційним народним і повинно було визнавати ті самі орієнтири (навіть у Спілці художників УРСР вони входили в одну секцію). Таким чином «новітні» теоретичні засади породжували чергові непорозуміння та конфліктні ситуації.

Аналогічно складалася ситуація із включенням монографічних видань чи альбомів у поточні плани республіканського видавництва «Мистецтво»: пріоритети тут були також чітко визначеними, насамперед з позицій ідеологічної значимості.

Єдиним на цілий Радянський Союз журналом з окресленою специфікою профілю був «Декоративное искусство СССР», який видавався у Москві та ніякою мірою не міг вичерпно охопити інформацію, яка надходила з усіх закутків величезної держави (тому імена художників з України тут зустрічалися не так часто). Як бачимо, й сама назва згаданого журналу відповідала утвердженій у нас термінології.

Ієрархічна система класифікації мистецтв відобразилась і на характері організації виставок. Переважна їх більшість присвячувалася визначним історичним датам, етапам становлення тоталітарної держави, різноманітним ювілеям, а також окремим аспектам «натхненної праці будівничих світлого майбутнього» («Ми будуємо комунізм», «На вахті миру», «Моя Батьківщина СРСР», «Земля і люди» або ж до Дня міліції чи Дня пожежника). На таких експозиціях основне місце посідали так звані тематичні твори.

Тут ми стикаємося зі ще одним, штучно звуженим та пристосованим до конкретних вимог соціалістичного суспільства, застосуванням термінів «тема» чи «тематичний». У мистецтві соціалістичного реалізму вони безпосередньо прив'язувалися до конкретної ідеологічної основи та означали виконання творів у виразно окреслених за змістом та формою параметрах.

«Тематичність» у такому тлумаченні, по суті, змикалася з проголошеним принципом партійності мистецтва. Якщо автор працював над «темою», то він мусив прагнути до відтворення революційної 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 повинні були виконуватися 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 кількості тематичних творів (особливо реалізованих в архітектурному середовищі у вигляді монументальних композицій) у доробку художника нерозривно ув'язувалася з його значимістю. Вона гарантувала отримання певних відзнак, нагород, привілеїв, а також згадку у мистецтвознавчих працях, новітніх словниках та енциклопедичних виданнях. Цей фактор був дуже важливим і для можливості одержання відповідних замовлень, а отже, й у фінансовому відношенні. Закономірно, що автори, які зараховувались 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 відводилася другорядна роль.

Побудова теорії соціалістичного реалізму на основі реалізму та критичного реалізму XIX століття позначилася і на традиційному окресленні означень окремих різновидів мистецтва. В той час, коли на Заході відбувався надзвичайно інтенсивний процес синтезу та взаємопроникнення мистецтв, формування різноманітних напрямів і течій, започаткований ще авангардом (а отже, і появи нових термінологічних означень), у нас надалі цілком відособлено визначалися завдання скульптури, живопису, графіки. Із скульптури, наприклад, практично повністю було вилучено колір як ознаку формальних експериментів, а живопис замикався у рамках звичного за форматом і технікою виконання станкового полотна. До того ж на кожне з понять накладалися звужені 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»[14]. У «декоративно-прикладних» різновидах усе відбувалося інакше. Тут непомірно зростала сфера вільної творчості, не пов'язаної з утилітарною функцією, спостерігалась постійна поява нетрадиційних форм та виражальних засобів.

Засвоєння таких термінологічних означень свідомо передбачало повне неприйняття сучасних творів мистецтва «західного типу», або ж намагання оцінювати їх абсолютно з нерозмірних, відірваних у часі інтелектуальних та естетичних критеріїв. Як, скажімо, виходячи із згаданого визначення скульптури, можна було сприймати незображальну, нефігуративну пластику, виконану у бронзі? Якщо б це були кераміка чи скло, то хоч відразу ж можна було б відійти на позиції меншовартісного «декоративно-прикладного мистецтва». Чи як, наприклад, можна було сприймати живописні твори абстрактного характеру, які виконувалися у процесі безпосередньої, швидкої та видимої дії художника (ташизм чи actionpainting)? 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 року, зі значно більш раннім польським виданням 1975 року (тобто можна вважати, що зіставлення відбувається у 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» [15].

Як бачимо, тенденційне вивчення історії мистецтва ХХ століття нашими художниками і мистецтвознавцями значною мірою ґрунтується на засвоєнні відповідної термінології, за якою, в свою чергу, стоять обґрунтовані 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 (єдиним, що нас «рятує» є все ще примарна можливість здійснення подібних поїздок). З таких позицій однозначно незрозумілою та негативною буде сприйматися західна модель мистецької освіти. Без досягнення сучасного рівня знань наші фахівці будуть доволі дивно виглядати й у разі можливості стажування за кордоном чи участі на міжнародних конференціях, присвячених проблемам розвитку сучасного мистецтва.

Після падіння тоталітарної системи та її «ідеологічної надбудови» пройшло уже чимало часу. Проте глибоко пущене нею коріння все ще продовжує чинити значний, зовні немов би непомітний опір, резервує можливість повернення старої «крони». Лише сьогодні, з певної віддалі, все виразніше окреслюється комплекс проблем, породжених «ідеологічною надбудовою». Вирішення багатьох із них має першочергове значення для сучасного стану української культури і мистецтва. Слід виділити хоча б найголовніші. Важливим є, безумовно, екскурс до першооснов, реставрація повноцінного зв'язку з перерваними національними традиціями у їх тривалому історичному розвитку, повернення у лоно української культури багатьох явищ і численних імен, незаслужено репресованих чи безсоромно присвоєних різного роду колонізаторами. Поряд з названою, необхідно визначити іншу «стартову позицію»: реальний стан українського мистецтва (у східній та західній частинах України) на момент розпочатої у ХХ столітті тоталітарною системою його тривалої руйнації та деформації. Правдивого аналізу та остаточної кваліфікації вимагають і неоднозначні події культурно-мистецького життя самого періоду тоталітаризму. І найважливішою, мабуть, є певна стабілізація сучасного стану речей, усвідомлення тих позицій, на яких ми стоїмо і до яких повертаємося, визначення майбутніх перспектив на тлі минулих втрат та існуючих нині переваг.

Розпочинати будь-які дискусії та теоретичні дослідження навколо згаданих проблем неможливо без паралельного упорядкування термінології, без застосування певної системи понять та означень, за допомогою яких можна було б надалі мобільно і на високому фаховому рівні контактувати між собою та довколишнім світом. Величезний інформаційний простір, що все ще продовжує відкриватися перед нами, міжнародна мережа Інтернету, впливу якої неможливо уникнути і яка, за визнанням самих західних спеціалістів, має свої позитивні та негативні сторони, висувають вимоги сучасного рівня обізнаності та спеціальної підготовки.

Сьогодні, як ніколи, є необхідним свіжий та об'єктивний погляд на історію мистецтва ХХ століття, яка тривалий час розглядалася у нас з ідеологічних, класових позицій. Внаслідок цього певні терміни узагальнювали, акумулювали тенденційно подану інформацію, а тому умисно передбачали негативну реакцію. Цей надзвичайно живучий стереотип ще й тепер накладається на сприйняття практично усіх мистецьких напрямів модернізму

та авангарду, а також постмодернізму, починаючи від фовізму, кубізму, футуризму, конструктивізму, експресіонізму, сюрреалізму чи абстракціонізму та закінчуючи перформансом, інвайронментом, інсталяцією тощо. Здебільшого вони все ще трактуються однобоко, як: «Художественно-эстетическая система, сложившаяся в 20-х гг. XX в. как своеобразное отражение духовного кризиса буржуазного общества, противоречий буржуазного массового и индивидуалистического сознания» [16].

Необхідно також враховувати, що за кожним із названих термінів стоїть певна теоретична концепція, у переважній більшості для нас невідома, тим більше з оригіналу. Без їх знання та об'єктивного тлумачення навряд чи можна оперувати короткими означеннями, адже невідомо, що в кінцевому результаті за ними стоїть. У такій ситуації неможливо уявити повноцінні спілкування, а тим більше дискусії, бо її учасники будуть говорити немов би різними, взаємно невідомими мовами або ж однаковими словами, які мають різне значення. Саме в цьому аспекті цілком очевидної, невідкладної актуальності набуває підготовка в Україні мистецьких термінологічних словників та різноманітних довідкових видань.

Переосмислення історії сучасного мистецтва безпосередньо пов'язане й з проблемами естетики або й більше того – «антиестетики», яка активно втрутилася з початку XX століття у нинішнє розуміння категорій прекрасного. Сьогодні необхідно вилучати такі банальні формулювання, які все ще домінують у виданнях навіть 1989 року: «...Красота в советском искусстве неотделима от утверждения социалистического идеала, ... связана с умением глубоко заинтересовать людей революционной постановкой коренных вопросов бытия» [17]. Будь-яке волюнтаристське заперечення, за яким не стоять ґрунтовні знання і теоретична полеміка або ж яким керує ідеологія, слід вважати в час єдиного інформаційного простору та активних процесів інтеграції людства недопустимими.

Нині мистецький світ одержує унікальну нагоду: художники Заходу і Сходу знову можуть вільно контактувати та працювати в єдиному творчому просторі. Але якщо на початку століття спільні авангардистські експерименти сягали теорій «антимистецтва» та «антиестетики», то кінець століття демонструє повернення, хоч уже й на відповідному сучасності інтелектуальному рівні, до здавна усталених, вічних загальнолюдських цінностей, ідеалів гуманізму та краси (про це яскраво свідчать хоча б беззастережні перемоги на останніх міжнародних кінофестивалях таких відомих стрічок, як «Англійський пацієнт» чи «Титанік»).

Сказане вище яскраво засвідчує, що на межі наступного тисячоліття українська культура і мистецтво стоять перед потребою вирішення дуже нелегких, проте надзвичайно важливих завдань. Від них значною мірою залежить наше майбутнє, місце та вагома позиція у скарбниці світової культури. Без створення міцного духовного фундаменту неможлива ефективна трансформація суспільства та подолання численних рудиментів минулого, які стоять на перешкоді у побудові цивілізованої суверенної держави. Одним із основних пріоритетів політики цієї держави, безумовно, повинна стати мистецька освіта. Адже правильність формули «краса врятує світ» не може викликати заперечень. То чому ж вона не може врятувати державу, тим більше, що тонке відчуття краси здавна було властиве українцям. Воно лише старанно та підступно знищувалося, оприми́тизовувалося у напрямку від втрати індивідуальних почуттів до запровадження штучно насаджених колективних ідеалів.

Вагомим компонентом мистецької освіти нового зразка повинні стати навчальні посібники та підручники, спеціальні довідкові видання та словники. Усі вони мусять позбутися позицій ідеологічного протистояння, орієнтацій на перманентну класову боротьбу та формування безликої людини, створеної для потреб величезного тоталітарного суспільства. Період змін затягнувся на несподівано тривалий час. Його завершення залежить від активної позиції кожного із нас, усіх тих, хто причетний до відродження і становлення української культури та мистецтва.

-
1. Ванслов В. Модернизм – кризис буржуазного искусства // Модернизм: Анализ и критика основных направлений. – М: Искусство, 1980. – С. 10–11.
 2. Эстетика: Словарь / Под общей редакцией А.А. Беляева и др. – М: Политиздат, 1989. – С. 290.
 3. Słownik terminologiczny sztuk pięknych / Pod redakcją Kozakiewicza – Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe. – 1976. – S. 394.
 4. Эстетика: Словарь / Под общей редакцией А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – С. 290.
 5. Там само. – С. 327.
 6. Там само. – С. 376.
 7. Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові. – Київ – Львів.: Зовнішторгвидав України, 1996.
 8. Эстетика: Словарь / Под общей редакцией А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – С. 214.
 9. Популярная художественная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – Т.1.– С. 275–276.
 10. Zwolinska K., Malicki Z. Maly słownik terminów piastycznych. – Warszawa: Wiedza powszechna, 1975. – S. 278.
 11. Там само. – S. 79.
 12. Популярная художественная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – Т. 1. – С. 212.
 13. Haml I. Polska sztuka stosowana XX wieku. – Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978. – S. 7; Olszewski A. Dzieje sztuki polskiej 1890–1980. – Warszawa: Wydawnictwa Interpress, 1988. – S. 83.
 14. Эстетика: Словарь / Под общей редакцией А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – С. 317–318.
 15. Zwolinska K., Malicki Z. Maly słownik terminów plastycznych. – Warszawa: Wiedza powszechna, 1975. – S. 326–327.
 16. Эстетика: Словарь / Под общей редакцией А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – С. 200.
 17. Там само.– С. 250.