

КУЛЬТУРНИЙ ГЕРОЙ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

ВІКТОР СИДОРЕНКО

Проблема героя в образотворчому мистецтві, яке отримало назву «офіційного» в країні «соціалізму, що перемиг» — Радянському Союзі, — це проблема, яка певним чином уже розглядалась у попередні роки.

Осмилення еволюції героя в образотворчому мистецтві «соціалістичного реалізму» СРСР та колишніх «соціалістичних країн» на сьогодні має певні сенси, оскільки змінилася сама методологія такого розгляду. Широкий культурологічний контекст сучасної критики тоталітарних режимів і культури, ними породжуваної, дозволяє порівняти еволюційні зміни, що відбувалися з образами героїв «офіційного» образотворчого мистецтва у різних соціалістичних країнах Європи з образами героїв «соціалістичного реалізму» в образотворчому мистецтві СРСР.

Окрім значної кількості мистецтвознавчих описів героїв картин митців радянського періоду можна назвати щонайменше дві фундаментальні праці, які досліджували взаємовідносини автора та героя в мистецтві соцреалізму: колективну монографію українських дослідників під загальною редакцією О. Федорука «Искусство социалистических стран Европы: проблема героя» [1] та монографію Г. Ягодовської «Автор и герой в картинах советских художников» [6].

Розвідки та публікації, що тим чи іншим чином стосувалися зазначеної проблематики в ра-

дянський період розвитку вітчизняного мистецтвознавства, насамперед звертали увагу на ідеологічну складову формування образу героя в образотворчому мистецтві. Соцреалістична парадигма «діяльної людини» радянської доби, на основі якої була побудована теорія і практика існування «офіційного» образотворчого мистецтва «соціалістичних країн», мала на увазі прискіпливе дотримання основ марксистсько-ленінської ідеології.

«Марксистські «дійсно діяльні люди» як об'єкт художнього пізнання виступають естетичним еквівалентом ціннісних орієнтацій, які сприяють гармонійному розвитку людини, перетворенню світу на демократичній основі та життєвому оптимізму»,— звертали увагу читача автори монографії «Искусство социалистических стран Европы: проблема героя» [1, с. 7].

Тим не менше, слід зазначити глибину та фактологічну різноманітність наведених теоретичних праць. Трактатування героя в соціалістичному образотворчому мистецтві Угорщини, Польщі, НДР, Румунії, які досліджувалися авторами колективної монографії, попри ідеологічну складову, мали певну типологізацію та узагальнення. Автори зазначеної монографії виділяють, по-перше, *революціонера* в якості певного соціального типу «народного героя» соціалістичного образотворчого мистецтва. Другий типом ге-

роя є *робітник* соціалістичного колективного виробництва (причому цей тип героя соцреалістичних картин поділяється на героя та жертву механізації) [1, с. 12]. Третім типом героя, присутнього в «офіційному» образотворчому мистецтві, є *робітник (а радше робітниця) колективного сільського господарства*. «Слід констатувати, що такому мистецтву відповідні своєрідні виражальні засоби і художні рішення, націлені на героїзоване узагальнення індивідуального та неповторного» [1, с. 17].

Певний напрям мистецтвознавства радянського періоду, спираючись на традицію формальної мистецтвознавчої школи, досліджував творчий шлях майстра образотворчого мистецтва (а відтак і героїв, ним зображуваних) в якості біографічного нарису. У межах такого описового мистецтвознавства проблема героя в образотворчому мистецтві не була центральною темою для наукових досліджень. Саме біографія митця, його життєвий шлях визначав, за думкою мистецтвознавців цього напрямку, вибір зображуваного героя.

Інший напрям радянського мистецтвознавства прагнув відтворити «образ митця», яким його запам'ятали сучасники, та той образ героя, який відповідав основному контексту існування автора, як ці сучасники його розуміли.

І лише одиниці в радянському мистецтвознавстві враховували як контексти існування художника, так і його внутрішні творчі пошуки, завдяки яким він (автор) обирав певний тип героя для втілення.

Звертаючись до проблематики взаємовідношень автора та героя на матеріалі картин радянських художників, Г. Ягодівська зазначає: «Під поняттям «герой» ми <...> будемо розуміти той персонаж, до втілення внутрішньої повноти та зовнішньої визначеності якого спрямовані основні творчі зусилля автора. Мова піде про той позаавторський «я» початок, який є для художника «іншим» та «іншими», реальною метою та кінцевим результатом його мистецтва» [6, с. 15]. Такий підхід до зазначеної проблеми для 1987 р.,

в якому ця праця була опублікована, був дійсно новаторським. Г. Ягодівська вказує також на те, що «для мистецтва вкрай важливими є міра та засіб поетичного дистанціювання між автором та героєм. Усвідомлення глибокої різниці між їх смисловими світоглядом, як різниця між досягнутим та тим, що досягає, складає основу внутрішньої цілісності та рівноваги художнього твору» [6, с. 47]. Зазначена праця Г. Ягодівської, незважаючи на певні впливи марксистсько-ленінської естетичної парадигми, вбачається важливим кроком на шляху дослідження проблеми героя в мистецтвознавстві. Розуміння та трактування Г. Ягодівською «іншості» героя стосовно автора образотворчого твору вказує на те, що вона була знайома з працями Фр. Джемсона, Р. Барта та інших посткласичних авторів.

Мета статті полягає в дослідженні проблеми героя в образотворчому мистецтві «соціалістичного реалізму».

Завдання статті: 1) Встановити основну типологію героя в образотворчому мистецтві «соціалістичного реалізму»; 2) Проаналізувати умови, в яких здійснюється еволюція героя соцреалістичного образотворчого мистецтва; 3) Дослідити зв'язки між автором та героєм в образотворчому мистецтві «соціалістичного реалізму».

Викладення основного матеріалу дослідження. Авангардне мистецтво початку ХХ ст. було в цілому спрямоване на формування нової свідомості мас. Колективна ідентичність новітньої історичної доби доповнювалася усвідомленням авторів-митців необхідності руйнування зашкарублених суспільних поглядів і стереотипів. Події Першої світової війни, а потім і Жовтневої революції в Росії ввели у пластичне мислення ХХ ст. «грубу матеріальність життя» [4, с. 19]. Необхідність переосмислення творчої сутності людини, до якого наприкінці ХІХ ст. закликав Фр. Ніцше, відбувалося різновекторними шляхами. Поступово революціонерам новітньої доби відкривався ідеологічний потенціал мистецтва. У статті «Соціальний рух та німецький живопис» К. Маркс зазначав: «Ми

сподіваємося у найближчий час віднайти опору у робітничому класі, який завжди та усюди повинен бути силою та оплотом соціалістичної партії і який вже є пробудженим від свого летаргічного сну нужденністю, пригніченням та безробіттям, а також хвилюваннями в промислових округах Сілезії і Богемії. Тут треба згадати картину одного з найкращих німецьких художників, Гюбнера, яка зробила значно більше для соціалістичної агітації, аніж змогла зробити сотня памфлетів» [3, с. 517].

Уже наприкінці 1920-х прояви індивідуальної ідентичності у пластичному мисленні художників-авангардистів розпочали руйнуватися під могутнім впливом марксистсько-ленінської ідеології, яка поступово підкорювала європейський культурний простір. Стрімке формування на її основі новітньої колективної ідентичності — радянської — мало на меті подолання кризи суспільного розвитку, яка сформувалася внаслідок тектонічних історико-культурних перетворень. Боротьба нової влади в СРСР з проявами «буржуазно-індивідуалістичних» концепцій творчості стала частиною культурної державної політики. Досить швидко діячі культури, які радо сприйняли та щиро поділяли авангардні переконання, зрозуміли, що цей художній стиль пореволюційній державі був не потрібний. Подальші зміни передбачали запровадження зовсім інших цінностей та пріоритетів. Мистецтво поступилося могутньому натиску ідеологізації культури [4, с. 51].

«Модерністська художня культура все більше поєднується з реакційною буржуазною ідеологією, доходить до крайнього ступеню деградації, до пропагування насильства, порнографії та расової ненависті,— вказувалося в працях радянських ідеологів від мистецтва. — Давно уже буржуазна ідеологія, яка збагачує мистецтво модерністське, так зване авангардистське, а насправді те, що епігонські повторює прийоми та принципи декадентського мистецтва початку ХХ ст., не несе в собі ніяких прогресивних ідей, ніякого початку, який би збагачував людську думку» [2, с. 11].

Новітня колективна ідентичність почала узаконюватися суспільними інституціями радянської держави та впорядковувати своє домінування в якості «офіційної» радянської культури та «офіційного» радянського мистецтва, естетичною програмою яких був проголошений соціалістичний реалізм, «корінна риса якого — цілеспрямоване узагальнення явищ дійсності, розкриття типового, загальновагомого у житті людини на основі зображення зв'язків, що змінюються, та відношень людини з дійсним світом» [2, с. 20]. «Основу основ творчого методу соціалістичного реалізму складає *комуністична партійність*, яка має на увазі найбільш послідовне втілення світосприйняття, яка визначає позиції художника в суспільній боротьбі та систему соціальних ідеалів, в ім'я яких ведеться ця боротьба» [2, с. 27].

Пластичне мислення художників радянської доби підпорядковувалося пошуку *типових для радянської дійсності* рис новітнього героя образотворчого мистецтва. Парадоксом виявлялося те, що ці типові риси певним чином збігалися з рисами «сконструйованої» комуністично-утопічної колективною свідомістю «людини з майбутнього». Навіть у кращих зразках такого живопису (наприклад, у творах К. Петрова-Водкіна) «людина з комуністичного майбутнього» постає або як борець за правду, який готовий вмерти за неї, або як «свята людина майбутнього», — що ілюструють такі твори, як «1918 рік в Петрограді» (1920), «Робітники» (1926) К. Петрова-Водкіна тощо. Г. Ягодівська справедливо вказує на спорідненість пластичного мислення К. Петрова-Водкіна з творцями ікон доби середньовіччя у Давній Русі. Таке прагнення канонізації соцреалістичного пластичного мислення доповнюється впровадженням у радянський живопис новітнього героя: *представника радянської колективної ідентичності*.

Подальший поступ у цій царині пов'язаний зі зміною емоційних акцентів в радянському пластичному мисленні: скорбота та жертвність «перших» комуністичних героїв доби Громадян-

ської війни в Радянській Росії змінюється життєрадісністю та вігальністю героїв 1930–1940-х, — зокрема, у живописі О. Дейнеки, О. Самохвалова, С. Герасимова, Ю. Піменова, А. Пластова та ін. «Герой з народу» радянської доби не подібний до «героя з народу» кінця XIX — XX ст. Однакова риса такої «героїчності» — герой з відповідним характером-типом — не дає змогу вважати архетипіку такого героя аналогічною. Герой образотворчого мистецтва радянської доби 1930–1940-х — це герой-робітник з «чітко усвідомленою життєвою позицією», це — *впевнений конструктор комуністичного майбутнього країни*, на шахті, на заводі або в полі.

Втілення комуністичної партійності при створенні «людини комуністичного майбутнього» відбувається на тлі жорсткої архітектоніки картинного простору, чітких абрисів фігури зображеної моделі, свідомого уникнення деталізованого зображення обличчя. Близькість такого живопису до «оперативно-інтелектуальної естетики» «монтажу атракціонів», узагальненої С. Ейзенштейном, вказує на генетичні зв'язки новітнього пластичного мислення з утопічним колективним мисленням новітньої індустріальної доби. «Ось воно перед нами. Стає. Народжується. Робиться. Поки що воно (новітнє мистецтво) є ділом наших рук, — вказує С. Ейзенштейн, — Але воно вже розпочинає діяти зворотньо. Уламується у сферу взаємовідносин. Проблема свідомості. Моралі. Етики. Діяльності. Руїнувалися надбудови. Нове невідоме!» [5, с. 175].

Цей новий герой («Дівчина у футболці» А. Самохвалова (1932); «Даеш тяжку індустрію» Ю. Піменова (1927); «Майбутні льотчики» (1937) та «В обідню перерву на Донбасі» (1935) О. Дейнеки) підкорює новітній простір і час; його швидкісне, динамічне буття підкреслюється колористикою зображення, регулярно перспективою, широкою панорамою ландшафту, в який він вписується.

Такий герой існує виключно у публічному суспільному просторі, він — завжди лише частина «колективного тіла»; інтимна, індиві-

дуальна ідентичність такого героя (як і автора) свідомо пригнічена, або навіть зруйнована. Певна схематичність, закладена в зображальному втіленні такої колективної ідентичності, була реалізована в ідеї *портрета-пам'ятника*, який би підкреслював масштабність історичних перетворень в країнах соціалізму (творчість О. Дейнеки, Ф. Коварського, Я. Адлера, К. Ангели-Рапдовані, К. Кернштока, Ш. Борніка та ін.). «Монументальна фігура, спрощений силует, лапідарна форма, логічний зв'язок фігури з фоном сприяли створенню життєво достовірного образу. Мажорний ритм робочих знамен, косі тіні дня, що згасає, створюють емоційні рефлекси, що доповнюють парадний настрій портрета-пам'ятника», — зазначає М. Араді, описуючи картину Ф. Коварського «Робітник Петровський» (1948) [1, с. 175]. Породження жанру «Ленініан» в образотворчому мистецтві доповнює реалізацію ідеї портрета-пам'ятника («Ленініана» Е. Ейбша: «Члени молодіжної Спілки у Леніна», (1959); «Ленін з членами молодіжної Спілки» (1953) та ін.).

Тим не менше, митцям «офіційного» мистецтва було властиве прагнення до відтворення у межах портрета-пам'ятника певних зв'язків із ідеологізованою дійсністю. Зображення «людини з майбутнього» у достовірному просторово-предметному середовищі створює ту ілюзорність типовості, яку декларує соціалістичний реалізм як творчий метод. Достовірність «образу Батьківщини», яка будує, страждає та воює, частиною якої і є «людина з майбутнього», досягається за рахунок експресивності, певного ритмічного строю та напруженості колориту. Картини К. Юона «Парад на Красній площі 7 листопада 1941 року» та О. Дейнеки «Оборона Севастополя» свідчать про те, що радянська людина, герой «офіційного» радянського образотворчого мистецтва, не буває самотньою, що їй не притаманні тяжкі роздуми та вагання; що вона — людина колективної дії.

Повоєнний портретний живопис М. Сарьяна, Р. Фалька, П. Кузнецова, з його поглибленим

зверненням до радянської людини, не є виключенням. На думку Г. Ягодовської, «скорочення дистанції між авторським «я» і «я» героя призводить у цьому випадку не до суб'єктивації образу, не до зниження його незалежної індивідуальності, але до особливого роду переживання долі «іншого» — персонажу — як своєї та загальної усенародної долі» [6, с. 163].

Портретний живопис повоєнного часу соціалістичних країн Східної Європи цілком відповідав загальним тенденціям розвитку «офіційного мистецтва». І якщо старше покоління портретистів Східної Європи (Г. Рудзакі-Цібіссова, Е. Гепперт, С. Щепанський, Е. Ейбіш та інші) намагались зберегти залишки індивідуальної ідентичності моделі, що зображується (наприклад, портрет В. Шаранцевої Г. Рудзакі-Цібіссової, портрет В. Сиревича, портрет дружини Е. Ейбіша та ін.), — то основна маса художників дотримувалася засад соціалістичного реалізму в образотворчому мистецтві. «У радянському суспільстві, як і в будь-якій тоталітарній системі, створення близьких до реальності мистецьких форм не було потребою автора, обраним ним самим творчим шляхом і способом художнього осмислення; «творчість тісно і нерозривно пов'язувалася із загальноприйнятими ідеологемами, з тим, чого нібито бажає народ» [4, с. 73–74].

Лише у 1960-х, під впливом пост-модерністських тенденцій, у західноєвропейському мистецтві та мистецтві «відлиги» у радянській «офіційній» культурі зображувальна палітра художників розпочинає збагачуватися, зображення різних соціальних типів доповнюється певними індивідуальними деталями (такі, наприклад, автопортрети А. Врублевського, портрети В. Бучека, О. Бервячонека, М. Беноша, Д. Жилінського, Т. Салахова, П. Ніконова, В. Іванова, П. Осовського та ін.).

«Авторська установка на створення персонажа, в образі якого художника приваблює дещо, що об'єднує дану людину з іншими, близькими йому за характером людьми, виправдовува-

ла зображення з чітко вираженою достовірністю, без власного імені», — зазначає Г. Ягодовська [6, с. 175]. Соціальні типи радянського образотворчого мистецтва 1960–1980-х — узагальнені або за своїми функціями («Плотогони», «Лісоруби», «Ремонтники»), або підкреслено персонажні (полотна В. Гаврилова, О. та С. Ткачових, В. Стожарова, Г. Коржева). Автори намагаються різко скоротити дистанцію між собою та героєм, стати ним, репрезентувати його.

Підвищена репрезентативність мистецтва періоду «відлиги» встановлює нові зв'язки між автором і героєм образотворчого твору: в такому випадку у художника виникає ілюзорна можливість «вибудувати» свій внутрішній світ і спробувати репрезентувати його через героя; проте через короткий час така можливість в «офіційній» радянській культурі зникає. Влада робить усе можливе, аби художники і надалі були надійно ізольовані від безкінечного розмаїття постмодерністських течій. Вони самі та їх творчість розглядаються з давно окреслених позицій політичного протистояння двох систем, а відповідно, й потреб однієї з систем. Лише нонконформізм, активний опір стагнаційним суспільним та мистецьким тенденціям від представників певного сегменту мистецького професійного середовища стає тим містком, що не дає потрапити мистецтву СРСР та соціалістичних країн до зони остаточної ізоляції [4, с. 75–88].

Таким чином, збереження та стагнація в «офіційному» соціалістичному образотворчому мистецтві засад комуністичної партійності, формування зображального образу «людини комуністичного майбутнього», розподіл цього образу на певні функціонально-соціальні типи (робітники, колгоспники тощо) та певна ідеологічна формалізація пластичного мислення автора призвела у радянську добу до нівелювання творчих інтенцій художника, майже не залишила місця для «вибудовування» його внутрішнього світу, зруйнувала надію на використання усього надбання мистецької спадщини попередніх поколінь.

1. Искусство социалистических стран Европы : проблема героя [Текст] / АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклористики и этнографии им. М. Ф. Рильского ; отв. ред. А. К. Федорук. — К. : Наук. думка, 1988. — 196 с.
2. Лукин Ю. А. Ленинская методология эстетического анализа. Проблемы идеологической действительности искусства в современной науке [Текст] / Ю. А. Лукин // Критерии и суждения в искусствознании : сб. ст. / сост. Ю. М. Овсянников, ред. Ю. В. Малькова, худож. С. В. Митурич. — М. : Сов. художник, 1986. — С. 9–33.
3. Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве : в 2 т. [Текст] / К. Маркс и Ф. Энгельс. — М. : Искусство, 1956. — Т. 2. — 704 с.
4. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть [Текст] / Віктор Сидоренко / ІПСМ АМУ.— К. : ВХ-студіо, 2008. — 188 с. : іл.
5. Эйзенштейн С. М. Психология искусства / С. М. Эйзенштейн // Психология процессов художественного творчества : сб. ст. [Текст] / отв. ред. В. С. Мейлах и Н. А. Хренов. — Л. : Наука, 1980. — С. 173–203.
6. Ягодовская А. Т. Автор и герой в картинах советских художников : размышления и наблюдения [Текст] / А. Т. Ягодовская. — М. : Сов. художник, 1987. — 272 с.

Сидоренко В. Д. Культурний герой в образотворчому мистецтві соціалістичного реалізму

Анотація. У статті аналізується еволюція героя в образотворчому мистецтві «соціалістичного реалізму», починаючи від 1920-х до початку 1990-х. Показано, що пластичне мислення художників радянської доби підпорядковувалося пошуку типових для радянської дійсності рис новітнього героя образотворчого мистецтва. Парадоксом виявлялося те, що ці типові риси певним чином збігалися з рисами «сконструйованої» комуністично-утопічної колективної свідомості «людини з майбутнього». Навіть у кращих зразках такого живопису (наприклад, у творах К. Петрова-Водкіна) «людина з комуністичного майбутнього» постає або як борець за правду, який готовий вмерти за неї, або як «свята людина майбутнього». Таке прагнення канонізації соцреалістичного пластичного мислення доповнюється впровадженням у радянський живопис новітнього героя: представника радянської колективної ідентичності. Підвищена репрезентативність мистецтва періоду «відлиги» встановлює нові зв'язки між автором і героєм твору, виникає ілюзорна можливість художнику «вибудувати» свій внутрішній світ і намагатися репрезентувати його через героя, але через короткий час така можливість в офіційній радянській культурі зникає. Влада робить усе можливе, аби художники і надалі були надійно ізольовані від безкінечного розмаїття постмодерністських течій. Самі вони і їх творчість розглядаються з давно окреслених позицій політичного протистояння двох систем, а відповідно до потреб однієї з систем.

Ключові слова: культурний герой, «офіційне» образотворче мистецтво СРСР, «соціалістичний реалізм», ХХ століття.

Сидоренко В. Д. Культурний герой в изобразительном искусстве социалистического реализма

Анотация. В статье анализируется эволюция героя в изобразительном искусстве «социалистического реализма», начиная с 1920-х до начала 1990-х. Показано, что пластическое мышление художников советской эпохи подчинялось поиску типичных для советской действительности черт нового героя изобразительного искусства. Парадоксом оказывалось то, что эти типичные черты определенным образом совпадали с чертами «сконструированной» коммунистически-утопической коллективного сознанием «человека из будущего». Даже в лучших образцах такой живописи (например, в произведениях К. Петрова-Водкина) «человек из коммунистического будущего» выступает или как борец за правду, который готов умереть за нее, или как «святой человек будущего». Такое стремление канонизации соцреалистического пластического мышления дополняется внедрением в советскую живопись нового героя: представителя советской коллективной идентичности. Повышенная репрезентативность искусства периода «оттепели» устанавливает новые связи между автором и героем произведения, возникает иллюзорная возможность художнику «выстроить» свой внутренний мир и пытаться представить его через героя, но через короткое время такая возможность в официальной советской культуре исчезает. Власть делает все возможное, чтобы художники и в дальнейшем были надежно изолированы от бесконечного разнообразия постмодернистских течений. Сами они и их творчество рассматривается с давно определенных позиций политического противостояния двух систем, а соответственно, и потребностей одной из систем.

Ключевые слова: культурный герой, «официальное» изобразительное искусство СССР, «социалистический реализм», ХХ век.

Victor D. Sydorenko. Cultural Hero in the Fine Art of Socialist Realism

Summary. The article analyzes the evolution of the hero in the fine art of «socialist realism», starting from the 1920s to the early 1990s. It is shown that plastic thinking artists of the Soviet era was subordinated to the search for typical traits of Soviet reality of the new hero of art. The paradox is the fact that the typical features of a certain way coincide with the features of the «constructed» a communist-utopian collective consciousness «man of the future». Even in the best examples of this art (for example, in the works of K. Petrov-Vodkin) «man of the communist future» acts or as a fighter for the truth, who is willing to die for it, or as a «holy man of the future.» Such a desire canonization of Socialist Realism plastic thinking is complemented by the introduction of the Soviet painting new hero: the representative of the Soviet collective identity. Increased representation of art during the «thaw» sets a new relationship between the author and the hero of the work, there is illusory the artist to «build» their inner world and try to present it through the hero, but in a short time such an opportunity in the official Soviet culture disappears. Authority is doing everything possible to artists in the future were reliably isolated from the infinite variety of post-modern trends. They themselves and their work is viewed from certain positions for a long time the political confrontation between the two systems, respectively, and the needs of one of the systems.

Keywords: cultural hero, the «official» art of the USSR, the «socialist realism», XX century.