

Михайло КРИВОЛАПОВ

УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ КРИТИКА 1920–1930-х РОКІВ **Сторінки історії**

Жовтнева революція в Росії не була в повному розумінні хронологічним рубежем культурної ситуації в Україні, оскільки до середини тридцятих років продовжували існувати майже всі основні напрямки, що склалися в українському образотворчому мистецтві на межі віків. Але змінювалось співвідношення їхніх впливів на суспільну свідомість, загострювалась боротьба у сфері художньої політики.

Період розвитку українського мистецтва і художньої критики на початку ХХ ст. позначений надзвичайною активністю художнього процесу та його висвітлення критикою. Різні за своєю політичною і художньою платформою мистецькі угруповання та школи цього періоду намагалися осмислити нові політичні явища і створити в країні адекватну новим реаліям мистецьку стилістику.

Гострі протиріччя і необ'єктивні тлумачення художньою критикою творчого процесу позначалися на моральному кліматі серед художників, підігрівали ті нездорові тенденції, які нерідко шкодили нормальному розвитку художнього процесу. Часто професійний аналіз підмінювався категоричністю суджень, звинуваченнями в націоналістичних і формалістичних проявах на адресу як окремих художників, так і цілих шкіл.

Звичайно, серед значної групи тогочасних критиків були і справжні фахівці, такі як П. Горбенко, І. Врона, Ф. Ернст, Ю. Михайлів, К. Сліпко-Москальців, Є. Кузьмін, Є. Холостенко, С. Єфимович, В. Хмурий, В. Чаговець та інші, творчість яких дає підстави стверджувати, що українська художня критика 1920-х рр. та образотворче мистецтво, незважаючи на складні умови розвитку, мають свої здобутки.

1930-ті роки — це надзвичайно складний і драматичний етап розвитку української культури в умовах тоталітаризму. Культура і мистецтво цього десятиріччя розвивались в умовах жорсткого контролю та нової політичної доктрини партійних органів. З одного боку — широка і щедра матеріальна підтримка лояльних діячів культури і мистецтва, а з другого — ідеологічний тиск, який практично

заборонив розвиватися усім іншим стилістичним течіям, крім методу соціалістичного реалізму. Підтримувалося тільки те мистецтво, яке неодмінно відбивало ідеї комуністичної партії у всіх сферах життя. Лукаві інструкції і постанови, що приймалися у другій половині 1920-х рр., поступово підвели творчу інтелігенцію до унеможливлення вільно висловлювати свою думку в творчості. І це була трагедія, котру і тепер ми ще не повністю усвідомлюємо. Бо сьогодні, якби не було тоді такого жорстокого нищення творчої ініціативи, культура і мистецтво, напевне, перебували б на зовсім іншому етапі розвитку.

Високий творчий потенціал митців, як України, так і інших республік Радянського Союзу, був фактично зведений нанівець всілякими постановами та масовими репресіями творчої інтелігенції, голодомором, іншими лихами, що їх ніс тоталітарний режим.

Масштаби будівництва, пафос і піднесення, з якими накреслювалось „щасливе майбутнє» нового суспільства, уміло і продумано навязувались політичною верхівкою й справді полонили значну частину творчої інтелігенції, яка щиро повірила в ідеали комунізму, і ця віра знайшла своє втілення у багатьох творах образотворчого мистецтва — згадаймо «Колгоспне свято» С. Герасимова, твори П. Котова, Є. Ряжського, Яковлева, картини «Дорога до колгоспу» М. Бурачека, «Кадри Дніпробуду» К. Трохименка та багато інших.

На початку 1930-х рр., як відомо, були ліквідовані творчі об'єднання і угруповання, які дотримувались різних стилістичних течій і платформ і, можливо, стали б яскравим явищем у національних культурах республік колишнього Радянського Союзу. Щоправда, між ними не було злагоди і взаєморозуміння, а часом виникали гострі протиріччя. Постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій» і проголошення «соціалістичного реалізму» основним творчим методом радянського мистецтва, об'єднання різних художніх угруповань у творчі спілки на основі «єдиної ідейно-естетичної платформи» — все це разом ліквідувало гостру міжусобну боротьбу серед творчих об'єднань, що часто застосовували, відстоюючи свої творчі позиції, не зовсім коректні методи боротьби. І така реорганізація, на думку багатьох представників творчої інтелігенції, була навіть адекватним рішенням щодо виходу зі складної ситуації, проте «єдина ідейно-естетична платформа» завдала великої шкоди розвитку стильового розмаїття національних мистецьких шкіл.

Звичайно, ворожнеча між різними угрупованнями, відкриті вимоги ліквідувати ті чи інші об'єднання, образливі звинувачення на адресу окремих митців давали командно-адміністративній владі привід для прийняття постанов, якими регламентувались творчі і організаційні дії інтелігенції. Окрім того, політики, і передусім Сталін, розуміли, що для посилення своєї влади слід ви-
найти спосіб тримати творчу інтелігенцію в жорстких рамках комуністичної ідеології.

Як сприйняла художня інтелігенція такі переміни в художньому житті і зокрема постанову «Про перебудову літературно-художніх організацій»? Якщо звернутись до тогочасної періодики, то побачимо, що практично усі газети і журнали «палко вітали» здійснювані реформи. Тільки журнал «На літературном посту» досить стримано відгукнувся на цю подію. Російська асоціація пролетарських письменників (РАПП) після ліквідації творчих об'єднань і угруповань ще деякий час намагалась претендувати на автономію своєї секції пролетарських письменників у складі Спілки письменників і продовжувала відстоювати свої позиції. Асоціація художників революційної Росії (АХРР) і Асоціація художників Червоної України (АХЧУ) вітали цю постанову, у якій була фактично закладена їхня ідейно-естетична платформа. АХРР і подібні їй організації в союзних республіках дуже активно й наполегливо «намагались об'єднати на своїх виставках художників інших угруповань, вбачаючи в цьому «надзвичайно позитивні наслідки для встановлення справжніх і дійових зв'язків між радянськими художниками і працівниками, відданими справі культурної революції», а «організований антагонізм» вона вважала цілком «неприпустимим явищем» [1].

На підтвердження своєї лінії ідеологи намагались широко висвітлювати думки Маркса, Енгельса, Леніна. У 1932–1933 рр. з'явилися перші дослідження з проблем їхньої естетичної спадщини. До цього лише згадувались класики марксизму-ленінізму, наводились їхні висловлювання з окремих питань розвитку культури і мистецтва, і ці висловлювання мали розрізнений, по суті, випадковий характер. Тепер же стверджувалось, що у класиків марксизму-ленінізму були відповіді майже на всі питання розвитку художньої культури. Вже у першій хрестоматії, де були зібрані їхні думки (упорядники Ф. Шіллер і М. Ліфшиць, за редакцією А. Луначарського), стверджувалось, що ці висловлювання Маркса, Енгельса і Леніна мали не епізодичний характер, а становили цілісну, глибоко продуману систему.

Ідеологи постановили, що мистецтво має бути партійним і, керуючись принципами реалізму, відображати не тільки реальне життя, яким воно є, а насамперед таким, яким воно має бути. Саме останні слова цієї тези і стали вирішальними у подальшій творчості радянських художників і письменників. Партійні теоретики і «передові» художні критики постійно підкреслювали, що саме ці риси реалізму знайшли своє даліше утвердження і набули найвищого розвитку в мистецтві соціалістичного реалізму, і що соціалістичний реалізм є мистецтвом партійним, класовим. Мета такого мистецтва — відображення життя у його революційному розвитку, інтерпретація дійсності тільки з найпрогресивніших суспільно-політичних позицій.

З перших днів цієї перебудови чимало представників художньої культури (переважно письменники і критики) намагались з'ясувати, якими ж саме мають бути головні особливості новаторства радянської літератури і мистецтва на цьому історичному етапі. Звичайно, такі дискусії точилися навколо естетичних по-

глядів Маркса, Енгельса, Леніна, а також спиралися на досвід і роздуми про літературу та мистецтво Г. Плеханова, А. Луначарського, М. Горького. Деякі з цих визначень («романтичний реалізм», «героїчний реалізм», «революційний реалізм») в тій чи іншій інтерпретації певною мірою відбивали реальні риси радянської літератури і мистецтва і поступово підводили до терміна «соціалістичний реалізм», що з'явився на сторінках радянської періодики весною 1932 року, досить швидко «прижився» і увійшов в обіг художньої критики.

Як відомо, питання дальшого розвитку літератури і мистецтва ще до постанови 1932 р. часто обговорювалось на засіданнях ЦК, в бесідах Й. Сталіна і М. Горького. Але саме 23 травня 1932 р. в «Литературной газете» було надруковано звіт про виступ голови Оргкомітету Спілки радянських письменників І. Гронського на зборах активу літературних критиків Москви. У його доповіді було відзначено: «Питання про метод необхідно ставити не абстрактно, не підходити до цієї справи так, що письменник повинен спочатку пройти курси діалектичного матеріалізму, а потім уже писати. Основні вимоги, які ставляться до письменника — пишiть правду, правдиво відображайте нашу дійсність, яка сама діалектична. Тому основним методом радянської літератури є «соціалістичний реалізм».

Поняття «соціалістичний реалізм», як стверджений уже факт його існування і побутування, з'явилося у тій же «Литературной газете» 29 травня 1932 р. у передовій статті «За роботу». Отже, задовго ще до Першого зїзду радянських письменників, який відбувся 1934 р., цей термін був фактично проголошений як основний метод розвитку всієї радянської культури.

Про те, що Сталін особисто контролював заходи щодо ліквідації художніх об'єднань і безпосередньо затверджував цей метод, свідчать декілька переконливих фактів. Російський мистецтвознавець М. Воронов констатує: «Після відомої постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. про ліквідацію Асоціації пролетарських письменників і створення єдиної літературної спілки від цілого ряду діячів РАППа прийшли листи в ЦК з пропозиціями включити до статуту Спілки письменників вимоги письменників керуватися у своїй діяльності «діалектично-матеріалістичним творчим методом» і надати РАППу автономію у складі СП. Для розгляду цих вимог у ЦК була створена комісія під головуванням П. Постишева, куди входили Сталін, а також ще два партійних діячі та від письменників — журналіст і функціонер І. Гронський.

На засідання комісії, що продовжувалось шість-сім годин, були запрошені від рапповців О. Афіногенов, Белла Іллеш, Бруно Ясенський, В. Кіршан. За спогадами І. Гронського, Афіногенов виступав чотири рази, Кіршан і Гронський по чотири рази, Сталін десять-п'ятнадцять разів. Суперечки були довгими і впертими. Зрештою, члени комісії заявили, що «комісія пропонує зняти творчий діалектично-матеріалістичний метод і замінити його методом соціалістичного реалізму, який вона висуває як творчий метод всього соціалістичного мистецтва.

Не виключено, що термін «соціалістичний реалізм» справді був сформульований особисто Сталінім. Очевидно, з повною точністю це вже ніколи не буде встановлено, оскільки ні протоколу, ні стенограми не велось. А коли один із членів комісії, І. Гронський, запропонував термін «комуністичний реалізм», йому пояснили, що це «не відповідає ще умовам розвитку радянського мистецтва».

У статті М. Воронова наводиться і такий факт: «26 жовтня 1932 року на квартирі у Горького відбувалась зустріч членів Політбюро з письменниками, серед яких були Афіногенов, Багрицький, Гладков, Єрмілов, Зелінський, Катаєв, Леонов, Маршак, Панферов, Фадєєв, Шолохов, К. Зелінський, який, між іншим, сказав: «Ви не повинні забивати голову художника абстрактними тезами. Він має знати теорію Маркса і Леніна, але повинен знати і життя. Художник в першу чергу повинен правдиво показати життя, а якщо він правдиво буде показувати наше життя, то в ньому він не може не помітити і не показати того, що веде до соціалізму. Це й буде соціалістичним мистецтвом. Це і буде соціалістичним реалізмом» [2].

Зрозуміло, що в цій тезі ми бачимо однобічність і догматичну вузькість. Постає питання, а чи можливо розглядати бодай якоюсь мірою як «правдиве історико-конкретне» те відображення життя України періоду голодомору і масових репресій 1937 р., що було здійснено на подібних концептуальних засадах.

Чому ми загострюємо це питання і детально зупиняємось на ньому? Річ у тім, що і сьогодні окремі художники і теоретики не розуміють по-справжньому тієї трагедії, яка продовжувалась у художній культурі до початку 1990-х років. Наше мистецтво багато втратило на цих етапах розвитку, адже метод соціалістичного реалізму виключав будь-які формальні пошуки та й не тільки формальні. У цій, на щастя, не такій уже й довгій, але трагічній історії, було безліч заборонених тем, і тепер потрібен тривалий час, щоб це глибоко осмислити і належно оцінити масштаби втрат.

Про те, що партійні органи ще задовго до 1934 р. розробляли плани і методи контролю над творчістю, свідчать багато статей стосовно художньої критики, де наголошувалось на необхідності «перебудови художнього життя», на відмові від групових інтересів і прийомів критичних виступів. Про нові критерії творчого процесу в пресі друкувалися статті, де зачіпалися проблеми етики критики. Було визначено, чого не треба робити критикам-марксистам: «Безсумнівно, що критиці груповій, критиці вульгарно-шабашній, критиці насकोком, критиці, побудованій на адміністративних випадках (окриках), публіцистичному тлумаченні сюжету художніх творів, не може бути у нас місця».

Як відомо, літературно-мистецька діяльність в Україні розвивалась на основі союзних постанов і рішень, які в Україні безпосередньо приймалися до виконання. Україна була дуже слухняною „молодшою сестрою» і часто навіть заповідливо випереджала події, щоб сподобатись московським керівникам.

У постановах і резолюціях, прийнятих в Україні у 1920–1930-х роках, не-

одмінно регламентувалось: вивчати дійсність, використовувати усі технічні досягнення старої школи, шукати відповідну художню форму, але *зрозумілу мільйонам* (курсив мій. — М. К.). Лукаво стверджувалось, що Комуністична партія не віддає перевагу будь-якому напрямку в галузі художньої форми і виступає за вільне змагання різних угруповань і течій, виступає проти монополії будь-яких груп, «навіть найбільш пролетарських за змістом», звертає особливу увагу на розвиток національних культур.

Наголошувалось також і на тому, що ліквідація художніх угруповань і об'єднань ніяк не означала нівелювання різних художніх течій. Але то була підступна пастка. Насправді, на практиці було зовсім інше. Вже на початку 1930-х цькувалася школа М. Бойчука, почались масові репресії української творчої інтелігенції.

Звичайно, найбільш прогресивні критики зрозуміли, що насправді несе в собі «соціалістичний реалізм» і ліквідація різних об'єднань. У пресі звучали розумні застереження, що ліквідацію різних об'єднань не потрібно ототожнювати з ліквідацією різних стилістичних течій. Відомий російський мистецтвознавець і художній критик О. Федоров-Давидов ще 1926 р. застерігав: «Боротьба угруповань повинна поступово все більше перетворюватися на боротьбу течій. Боротьба організацій — на боротьбу ідей, боротьбу завжди необхідну і плідну в мистецтві».

Впровадження методу соціалістичного реалізму і тиск ідеологічної машини на вільний розвиток мистецтва і культури негативно позначалися на розмаїтті стилістики мистецтва, на своєрідності національних мистецьких шкіл. І це розуміли окремі критики і діячі культури. Наприклад, російський критик І. Нусінов переслідувався навіть до 1970-х років за те, що висловлював дуже слушні думки. Він стверджував, що ліквідація художніх угруповань приведе до одноманітності стилю і естетичної уніфікації. В журналі «Літературний критик» А. Луначарський писав ще задовго до Першого з'їзду письменників про недопустимість зведення творчого методу соціалістичного реалізму до формальних правил і «стильових норм» у мистецтві.

Художнє життя в Україні вже на початку 1930-х розвивалось в умовах жорсткого переслідування інакомислячої інтелігенції, загострення боротьби між мистецькими угрупованнями, а потім і їх ліквідації на підставі вищезгаданої постанови ЦК ВКП(б) 1932 р. На початку 1930 р., окрім тих об'єднань, які були засновані у 1920-х рр., виникали спроби організації нових. Дев'ять місяців, з середини 1930-го по березень 1931 р., проіснувало об'єднання «Жовтень», яке намагалось згуртувати художників виробничих профілів. Воно у своїх виступах відзначалося гарячковістю у запереченні всього, що не відповідало вульгаризаторським позиціям, яких дотримувалися члени цього об'єднання. Тим самим «Жовтень», як і ОММУ, сприяв поверненню до пролеткультівських ідей, які з 1930 р. запанували у Київському художньому інституті.

Зважаючи на активізацію діяльності художніх об'єднань, а також на стосунки між ними, які не часто мали толерантний характер, Наркомос УРСР намагався своїм втручанням змінити ситуацію. Одним із його заходів було влаштування всеукраїнських художніх виставок за участю представників різних об'єднань та угруповань. Крім того, він намагався створити Всеукраїнську федерацію радянських художників. Перша спроба була зроблена 1927 р., але групові інтереси, відсутність єдності і порозуміння в об'єднаннях не дали очікуваних наслідків. Наприкінці 1930 року було розроблено проект Всеукраїнської федерації художніх об'єднань (ВУФХО), але і він зазнав невдачі. Причиною була не просто груповина, а хибність самої ідеї. Вона уже в своїй основі мала передумови для уніфікації художнього процесу, його підлеглості ідеологічному тиску, дедалі відчутнішому з кінця 1920 — початку 1930-х рр. Для його здійснення держава, уособлена компартійним керівництвом, мала всі необхідні засоби. У руках держави опинилася вся економічна сфера, і вона лишилася єдиним меценатом, від якого залежало матеріальне становище художників. Крім того, вона була монополістом, що володіє необмеженими засобами пропагандистського впливу і можливістю застосування каральних методів для упокорення неблагонадійних.

Як уже підкреслювалось, між творчими об'єднаннями точилися гострі суперечки. Тому багато художників, як і офіційні партійні органи, не були вдоволені таким становищем. Дедалі частіше поставало питання про створення такої єдиної організації, яка б поклала край груповині і постійним чварам між художниками різних творчих об'єднань. У червні 1930 р. АРМУ на засіданні свого пленуму прийняло рішення про перейменування цієї організації у Всеукраїнську асоціацію пролетарських митців (ВУАПМІТ). Цим рішенням передбачалось, що АРМУ надалі буде діяти не як об'єднання, а як «громадський рух революційних митців, що об'єднались на політичній платформі для боротьби засобами мистецтва за перемогу соціалізму» [3].

Були й інші художні об'єднання, які прагнули консолідації усіх художніх сил України та згуртування «під своїм прапором» усіх художників України. У березні 1931 р. виникла Всеукраїнська асоціація пролетарських художників (ВУАПХ), членами якої були й самодіяльні митці. Але такі спроби без допомоги державних органів нічого не дали.

Поставало питання про створення єдиної творчої організації, але шляхи формування такої спілки, до якої б увійшли творчі об'єднання з різними ідеологічними платформами, не були чітко окреслені. Тому українським художникам так і не вдалося організувати єдину всеукраїнську творчу організацію. Подібні проблеми були і в творчому житті письменників, композиторів, архітекторів. Звичайно, таке становище давало підстави партійним і державним органам постійно втручатися як в організаційне, так і творче життя художніх об'єднань і організацій.

Отже, постановою від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій» були ліквідовані літературно-художні організації, що існували на початку 1930-х рр. (РАПП, ВОАПП, ВУСПП). Цією постановою були визначені нові ідеологічні, ідейно-художні та організаційні принципи консолідації творчої інтелігенції для вирішення проблем соціалістичного будівництва.

У періодичній пресі після виходу цієї постанови друкувалась тоді велика кількість статей на підтримку політики партії в галузі культури і мистецтва. Зокрема, відомий публіцист, письменник А. Хвиля у статті «За творення великого мистецтва соціалістичної доби» обґрунтовує причини такої корінної перебудови літературно-мистецьких організацій: «ця постанова по суті своїй є реалізація настанов тов. Сталіна... Переможний хід будівництва соціалізму, перемоги на всіх фронтах господарського і культурного будівництва ставлять нові завдання перед літературним фронтом. Треба було ці нові завдання... реалізувати більшовицькими темпами, забезпечивши цілковите відбиття й на літературному фронті тих нових завдань роботи по-новому, що стали перед усім розгорнутим фронтом будови соціалізму у нашій країні.

Чи ставила партія перед літературно-мистецьким фронтом ці завдання?

Безумовно, ставила... Статті в «Правді», виступ секретаря ЦК ВЛКСМ про відрив РАППу, ВОАППу від комсомолу, про груповину в РАППі, про наявність безпринципної боротьби замість широкої творчої роботи, скерованої на творення великих полотен радянської літератури... Цей стан можна було характеризувати тим, що ми мали в керівних організаціях РАППу, ВОАППу, ВУСППу наявність безпринципних угруповань, групової боротьби, відриву від значних кіл письменників радянських, відриву від політичних завдань сучасності» [4]. Далі, торкаючись помилок творчих організацій, А. Хвиля наводить численні факти, коли критики «підставляли» своїх колег під статті «вироку» і самі надавали матеріали для репресивної машини тогочасного тоталітарного режиму. Розглядаючи приклад «творчості» літературних критиків, А. Хвиля писав: «Всього можна було сподіватись від рецензента, але сподіватися того, що він побачить у «Запорожцеві за Дунаєм» Остапа Вишні апологетику петлюрівщини, аж ніяк не можна було. Бо кожній елементарно письменній людині ясно, що «Запорожець за Дунаєм» Остапа Вишні є найгостріша сатира в нашій українській радянській літературі, що скерована лезом своїм проти ундо-фашистів, проти петлюрівщини» [5]. Аналізуючи стан образотворчого мистецтва, художньої критики, роботу художніх організацій, А. Хвиля доходить такого висновку: «Критика в образотворчому мистецтві в багатьох випадках, можна сказати, навіть переважно, була груповою, бо майже за однаково зроблені картини в одній організації художника оголошували класовим ворогом, а в другій він міцно сидів на пролетарському Олімпі. Навіть така організація як ВУК Робмис записав про Бойчука, що він

класовий ворог. Можна мати різні думки щодо тематики, яку брав Бойчук, але і в цьому нічого класово ворожого не можна помітити. Ось приміром картина «Робітник і робітниця». Він малював деякі картини, що були схожі на ікони. Але хіба на виставках пролетарського мистецтва не можна знайти риси, які схожі на твори Бойчука... Таке ставлення до Бойчука було проявом «спецоїдства». Це невміння використовувати таких людей як Бойчук». Далі автор стверджував, що «немає жодних аргументів, щоб Бойчука, людину, яка прагне працювати разом з нами, за нашим керівництвом отак цькувати» [6].

Ось такі маємо сторінки художнього життя того часу, коли самі «побратими», самі творчі організації розправлялися зі своїми колегами, породжували «матеріали» для репресій. Ми знаємо, що пізніше був репресований Остап Вишня, а Бойчук розстріляний 1937 р. Звичайно, офіційним державним органам і тому ж НКВС були «дonesені» матеріали для звинувачень і репресій творчої інтелігенції, і це було використано сповна.

На основі згаданої постанови українські художники створили Оргбюро, а пізніше Оргкомітет Спілки художників і скульпторів України. Але і цей орган не утримався від цькування «художників-формалістів». Перший розширений пленум Оргкомітету започаткував створення організації, що діяла до 1938 р., тобто до створення Спілки художників України. На цьому пленумі в офіційній доповіді «розкривалась розгнінна суть формалізму» в образотворчому мистецтві. Народний комісар освіти України В. Затонський у промові на пленумі виголошував: «Формалістичні викрутаси завдали нам надзвичайно багато шкоди, вони засмітили, забруднили фронт образотворчого мистецтва, причому справа не так просто стоїть, щоб обов'язково всякий формалістичний художник є шкідник чи, просто кажучи, контрреволюціонер, який маскується — буває й так, але це не зовсім обов'язково» [7]. На пленумі був виголошений відкритий лист Оргкомітету до всіх художників і скульпторів України, де зокрема було заявлено про цілковиту підтримку постанови ЦК партії «Про перебудову літературно-художніх організацій», і в цьому ж листі Оргкомітет закликав до боротьби проти формалізму, «який був головним знаряддям буржуазного впливу на наше мистецтво». Звичайно, пленум готувався під наглядом і керівництвом партійних органів, оскільки наступ проти формалізму і виключна підтримка «соціалістичному реалізму» лунала навіть у листах „простих робітників», що були виголошені на цьому пленумі.

Цікаво, що вже тоді загнаний у глухий кут колегами і критикою М. Бойчук виступив на пленумі із «сенсаційною» заявою про свої помилки в творчості: «кожному з нас, і особливо мені, потрібно ясно, чітко сказати, за що він — за соціалістичний реалізм чи за своє минуле. Я ясно і недвозначно відповідаю: за соціалістичний реалізм, проти того, що зветься тепер «бойчукізмом» [8].

У січні 1935 р. було організовано VI виставку художників України, яка наоч-но засвідчила, що «боротьба» проти формалізму майже завершена, і що в твор-

чості художників домінував «соціалістичний реалізм». Відомий російський мистецтвознавець і художник І. Грабар з приводу цієї виставки висловив таку думку: «Художники України знайшли своє обличчя і мають право цим пишатись. У своїх творах вони виявили таку могутню життєрадісність, бадьорість, таке пишання теперішнім і таку віру в майбутнє, що немає сумніву в ще прекраснішому розквіті мистецтва Радянської України» [9]. Художня виставка отримала високу оцінку не тільки в республіканській, а й у всесоюзній пресі. Офіційні партійні і державні органи також вітали успіх українських митців. Здійснювались величезні за своїми масштабами державні закупівлі творів, уперше було премійовано понад 50 художників за кращі твори живопису, графіки, скульптури. За твердженням В. Афанасьєва, перші премії отримали живописці Ф. Кричевський, Л. Мучник, М. Дергус, В. Савін, скульптори Б. Іванов, Л. Муравін, графік В. Касян.

Після вищезгаданої постанови від 1932 р. партійні і державні органи почали жорстко контролювати творчі організації, спрямовувати їхню творчу й організаційну діяльність. З цією метою у 1936 р. при Раднаркомі України було створено спеціальне управління в справах мистецтв, яке практично повністю скеровувало діяльність творчих Спілок.

Робота критичної думки спрямовувалась на виконання завдань комуністичної ідеології. Вона (критика) повинна була свято виконувати роль помічника партійної номенклатури в роз'ясненні її завдань у справі розвитку мистецтва і культури, вірно і самовіддано оберігати митців від впливу буржуазної ідеології, різних «збочень». Таке «прокрустове ложе» для критики існувало ще навіть наприкінці 1980-х років. Та й уся гуманітарна наука була політизована і фактично повністю підпорядкована обслуговуванню ідеології.

Художнє життя України, як і інших радянських республік, було скероване і сконцентроване на відображенні тільки позитивних рис революційної дійсності та утвердженні соціалістичного способу життя. Так чи інакше, але більшість митців сприйняли програму більшовизму і цілком присвятили свою творчість революційній тематиці, шукаючи відповідні виражальні засоби. Багатьом із них справді здавалося, що революція несе в собі очищення і оновлення, і це навіть сприяло мобілізації інтелектуальних ресурсів, піднесенню. Ці настрої були втілені як у засобах агітаційного мистецтва, так і в усьому творчому процесі. Тому цілком закономірно, що різні угруповання, творчі об'єднання, обираючи різні шляхи та художні методи, все ж якоюсь мірою були об'єднані так званим «революційним поривом». І хоча панувала жорстка установка «на задану тему», у 1920-ті роки все-таки ще була можливість експериментаторських пошуків. Однак уже на початку 1930-х років настає повне панування насадженого зверху методу «соціалістичного реалізму».

Переглядаючи директиви партійних органів з проблем розвитку культури, натрапляємо на величезну кількість документів, що регламентували творчість, вказу-

вали яким чином будувати культуру, як відобразити події «грандіозного комуністичного будівництва». Період формування і становлення української художньої критики в нових соціально-політичних умовах 1920-х рр. позначений надзвичайною її активністю у висвітленні художнього життя України, характерною рисою якого були пошуки нової стилістичної мови в образотворчому мистецтві.

Але гостра боротьба, що точилася між художніми об'єднаннями за утвердження якогось одного художнього напрямку, антагоністичні стосунки між окремими художниками — членами різних шкіл зумовлювали тон художньої критики, яка часто надто категорично і емоційно, без глибокого професійного аналізу оцінювала творчість тих чи інших творчих об'єднань. Чимала кількість критиків виступала за пріоритет тільки академічної школи, інші визнавали лише авангардистські течії. Такі гострі протиріччя і упереджені тлумачення в середовищі художньої критики позначалися на моральному кліматі серед художників, підігрівали ті руйнівні тенденції, які шкодили нормальному розвитку художнього процесу.

Упереджені критики, що відстоювали право на життя якоїсь однієї школи, не помічали справжніх художніх знахідок у творах митців інших об'єднань. Значною вадою критики того часу було й те, що в її середовищі працювали мистецтвознавці, які хоча й мали здібності публіцистів, але фахово не були підготовлені для того, щоб об'єктивно і професійно оцінювати творчий процес, давати справді глибокий аналіз новим художнім явищам в Україні. Нерідко професійний аналіз підмінювався категоричністю суджень, звинуваченнями в націоналістичних проявах як окремих художників, так і цілих шкіл. Так було зі школою бойчуків, численні представники якої, врешті-решт, були змушені виїхати за межі України. Сам же М. Бойчук і найближчі його послідовники були репресовані.

І все ж, оцінюючи цей період розвитку (1920-ті рр.) художньої критики в Україні, можемо констатувати, що численним публікаціям, нерідко суперечливим і не глибокого професійного рівня, ми завдячуємо тим, що вони досить широко і всебічно висвітлювали художнє життя республіки. Фактичного матеріалу багато, і тому дослідники можуть скласти широке уявлення про цей напружений і складний період, коли проходило тернисті шляхи українське образотворче мистецтво і формувалась художня критика в Україні за нових соціально-політичних умов.

Серед значної за чисельністю групи критиків, що працювали у той період, виділяються справжні фахівці в галузі професійної критики. Це — Ф. Ернст, І. Врона, П. Горбенко, Є. Кузьмін, Є. Холостенко, Ю. Михайлів, В. Чаговець, С. Єфимович, Я. Савченко, К. Сліпко-Москальців, В. Хмурий, творчість яких дає підстави стверджувати, що українська художня критика і особливо мистецтвознавча наука 1920 — першої половини 1930-х рр., розвиваючись у складних умо-

вах тоталітарного режиму, все ж має і свої незаперечні здобутки.

Як висновок з розглянутого можна відзначити наступне: формування концепції розвитку мистецтва України у першій третині ХХ ст. не відбувалося у сфері абстрактної теорії, воно було тісно пов'язане з художньою практикою, з пошуками і здобутками у творчості діючих митців. Найближча до творчого процесу галузь його осмислення — художня критика, як найбільш оперативне мистецтвознавство, відіграла у цей період значну роль. У публіцистичній полеміці торувалися подальші шляхи розвитку українського мистецтва, визначалися його напрями, накреслювалося майбутнє.

У другій половині 1920-х рр. ситуація в культурі і мистецтві починає поступово змінюватися. Тенденція до консолідації творчих зусиль діячів мистецтва поступово призвела до згортання розмаїття стилістичних пошуків, звуження їх кола. В ході гострих баталій у пресі в художній критиці формується теоретична база загального методу радянського мистецтва, що згодом набуває назву соціалістичного реалізму. 18 червня 1925 р. прийнято резолюцію ЦК РКП(б) «Про політику партії в галузі художньої літератури», де вперше поставлено завдання створення єдиного творчого методу радянського мистецтва.

Такі кроки в художній політиці призвели до відповідних змін і в організаційній структурі художньої культури. Ці зміни були «узаконені» прийняттям постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій». З 1930-х рр. починається новий етап історії українського мистецтва, дальший розвиток якого перебігав уже у значно щільніших, звужених рамках загальнообов'язкових норм методу соціалістичного реалізму.

1. Передмова до каталогу виставки АХРР в.: Русская художественная критика 1917-1941: Хрестоматия. — М., 1980. — С. 320.

2. *Воронов Н.* Если рамки узки // Советская культура. — 1988. — 6 сентября.

3. Гарт. — 1930. — № 7-8. — С. 204.

4. *Хавля А.* За творення великого мистецтва соціалістичної доби // Червоний шлях. — 1932. — № 5. — С. 80.

5. Там само. — С. 87.

6. Там само. — С. 105.

7. *Затонський В.* Наші завдання в образотворчому мистецтві. Промова на розширеному пленумі Оргкомітету художників 29.XI.1933 // Образотворче мистецтво (Альманах). — 1934. — С. 314–315.

8. З промови М. Бойчука на першому пленумі Оргбюро Спілки художників і скульпторів УРСР // До перебудови образотворчого фонду: М-ли Пленуму. — Київ, 1934. — С. 112.

9. Образотворче мистецтво (Альманах). — 1936. — № 3. — С. 49.