

## ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА І КРИТИКА В УМОВАХ ПЕРЕБУДОВИ МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ НА ПОЧАТКУ 1930-х

Як українська художня культура, так і культура усіх країн СНД без всякого захоплення та ентузіазму відмітила сумну і багато в чому трагічну сторінку розвитку національних культур.

У 2012 р. виповнилось 80 років, коли ЦК ВКП(б) прийняв ганебну постанову (1932), яка майже на ціле століття зупинила розвиток практично усіх колишніх союзних республік, вільний розвиток національних культур. Ця постанова зупинила розвиток української національної культури на новому етапі, коли про її досягнення, особливо в галузях образотворчої культури і літератури, заговорила Європа. Постановою від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій» були припинені не тільки нові стилістичні напрями національних художніх шкіл, а й зупинено подальший розвиток вікових традицій кожної із націй, що входили тоді до складу Радянського Союзу. Унікальне мистецтво національних шкіл і в наш час переживає наслідки сумнозвісної постанови.

Загальне визначення методу «соціалістичного реалізму» основним творчим методом радянських художників, об'єднання різних творчих угруповань в одну творчу спілку на основі «єдиної ідейно-естетичної платформи» дало основу для припинення міжособистих чвар у стосунках між мистецькими угрупованнями.

Водночас перебудований захід на єдиній платформі призвів до уніфікації і регламентації цього процесу, до нівелювання стильового розмаїття національних шкіл. Тож так чи інакше постанова «Про перебудову літературно-художніх організацій» ознаменувала початок нового етапу в історії мистецтва радянської доби, його подальшої заангажованості у рамках комуністичної

ідеології. Постанова негативно позначилася на існуванні усіх «лівих» формалістичних напрямів, фактично вона призвела до їх ліквідації, а їх речників змусила змінити творчі орієнтири. Загалом же вона розширювала поле діяльності для художників традиційно реалістичного переконання. Вони бурхливо вітали цю постанову, впевнюючись, що вона дає їм тверде підґрунтя для повсюдного панування у здійсненні відповідної культурно-мистецької політики. На перших порах реорганізації об'єднання ортодоксального спрямування не полишали надії на своє лідерство у галузі культурно-мистецького будівництва. Російська асоціація пролетарських письменників (РАПП) після ліквідації літературних об'єднань деякий час намагалася претендувати на автономію своєї секції у складі Спілки письменників.

Подібні лідерські позиції у мистецтві намагалися зайняти АХРР, а слідом за нею АХЧУ активно і наполегливо намагалися об'єднати на своїх виставках художників інших угруповань, вбачаючи у цьому корисну справу для дійового надбання культурної революції.

Теоретична наука, а за нею і критика стали широко пропагувати естетичні ідеї марксизму, підводячи їх як базу до розв'язування питань з творчої практики. В обіг увійшли поняття партійності, народності як складники методу соціалістичного реалізму, формування якого після тривалих дискусій та обговорень було прийнято у 1934 р. на I Всесоюзному з'їзді радянських письменників.

У тлумаченнях методу було задекларовано, що він не обмежує митців стильовими рамками і забезпечує свободу творчості. На практиці ж ця настанова, що спрямовувала творчість радянських митців на правдиве відображення життя у доступній (тобто реалістичній) і зрозумілій для широких мас формі, призводила до спекуляцій на цій основі і виключала будь-які спроби експериментальних пошуків.

Втім, ще до офіційної реорганізації форм художньої діяльності і впровадження у творчу практику методу соціалістичного реалізму у пресі висловлювалися застереження, що з ліквідацією різних об'єднань можуть бути ліквідовані різні стилістичні течії. Що ліквідація художніх угруповань призведе до одноманітності стилю і естетичної уніфікації. Про недопустимість зведення творчого методу соціалістичного реалізму до формальних правил і стильових норм застерігав А. Луначарський.

Нові критерії, які встановлювалися на основі принципів соціалістичного реалізму щодо оцінки художніх творів, зачіпали й проблеми критики. У пресі друкувалися статті, в яких піднімалися її естетичні питання. У них йшлося про те, щоб запобігати групівщині, вульгарній шаблонності, адмініструванню, наскокам, публіцистичній поверховості. Однак здебільшого такі побажання залишалися лише добрими намірами в умовах ідеологічного пресингу. Цькування інакомислячих, упередженість, обвинувальний тон стали для критики звичною нормою, породженою загальним моральним станом суспільства, охопленого з 1930-х рр. духом обскурантизму.

Культурно-мистецька ситуація, що складалася у 1930-х в Україні, майже ідентично відповідала тій, що запанувала на всесоюзних обширах. Постанови і рішення, що приймалися у Москві, тут, як і повсюдно по СРСР, були обов'язкові для виконання і оперативного реагування. Ця ситуація не була наслідком раптового перелому, а визрівала поступово продовж 1920-х рр.

У партійних постановах і резолюціях, прийнятих в Україні в той час, послідовно розвивалися настанови і заклики вивчати дійсність, засвоювати методи сучасності, використовувати усі технічні досягнення старої школи, шукати відповідну художню форму, зрозумілу мільйонам. Повторювалося твердження всесоюзного керівництва, що комуністична партія за вільне змагання різних угруповань і течій, проти монопольного панування у мистецтві будь-яких груп. Наголошувалося на тому, що ліквідація угруповань і об'єднань ніяк не означає нівелювання різних художніх течій.

В той же час художнє життя в Україні кінця 1920-х — початку 1930-х розвивалося у складних умовах. Почалися утиски і переслідування української інтелігенції за національні переконання. Між творчими об'єднаннями, кількість яких на той час зросла, загострювалася боротьба. Як художники, так і офіційні партійні органи були незадоволені таким становищем.

Спроби об'єднати мистецькі сили на основі федерації угруповань в реальному житті у 1927 та 1930 рр. не дали жодних наслідків, оскільки в їх основі лежала хибна ідея, загрозлива уніфікацією художнього процесу і його заідеологізованістю. У такій загрозі пересвідчує діяльність утвореної у 1938 р. Спілки радянських художників в Україні, заснування якої підготувало Оргбюро, а згодом Оргкомітет Спілки художників і скульпторів України, виконуючи постанову ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій».

У періодичній пресі з приводу цієї постанови друкувалася велика кількість статей на підтримку політики партії у галузі культури і мистецтва. Так, працівник Агітпропу, письменник і публіцист А. Хвиля у статті «За створення великого мистецтва соціалістичної доби» (1934) пояснював докорінну перебудову літературно-мистецьких організацій необхідністю відображення завдань, пов'язаних з розгорнутим будівництвом соціалізму на всіх фронтах господарства і культури. Хвиля зазначає, що найбільшою вадою у міжгрупових стосунках була безпринципність, яка відволікала від широкої творчої роботи. Групівщина істотно впливала на критику. В одній організації могли оголосити якого-небудь художника ворогом, а в іншій — підняти його на вершини. Така практика ставала інструментом розправи з антагоністами і виглядала як донос репресивним органам влади, що розкручували каральний маховик.

Не змінилася ситуація у мистецьких стосунках після постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій». Вона лише повернула її в інший бік і була підпорядкована жорсткому контролю партійними і державними органами. Перебудова розпочалася «очищенням» від формалістів, розцінених як носіїв буржуазного впливу на радянське мистецтво. «Таким чином, — як висловлювався В. Перцов, — ненависть до буржуазної свободи мистецтва перетворилася у гоніння на будь-який вияв мистецтва, що не був узгоджений з поглядами державних колегій».

Суттєву роль у справі «очищення» відіграв перший розширений пленум Оргкомітету зі створення Співки радянських художників України.

З промовою виступив тодішній нарком освіти В. Задонський, який, засудивши «формалістичні викрутаси», все-таки зазначив, що всякий художник-формаліст не обов'язково є шкідником-контрреволюціонером. Показовим фактом «проробки» була заява М. Бойчука, який виступив на пленумі з каяттям і самозреченням, присягаючи на вірність соціалістичному реалізму.

Ваштована у січні 1935 р. VI виставка творів художників України засвідчила, що новий творчий метод посів провідне місце в образотворчому мистецтві. Виставка отримала високу оцінку у республіканській і всесоюзній пресі як така, що засвідчує подальші перспективи розвитку на новому шляху.

У нову фазу вступив і розвиток художньої критики, яку було покликано на роль помічника партії у здійсненні політики у галузі культури і мистецтва та оберігати художників від впливу буржуазної ідеології та різних «збочень».

З цього часу цю роль критика і стала слухняно виконувати.

У 1930–1950-х рр., починаючи відтоді, як 1932 р. набрала чинності постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» і 1934 р. було сформульовано принципи методу соціалістичного реалізму як єдино допустимого в різних галузях творчості, мистецький розвиток спрямували у нове річище. Так завершилися тодішні спроби консолідації мистецьких сил, діяльність яких було підпорядковано офіційному ідеологічному диктату. Це спричинило докорінні зміни у мистецько-культурному житті, уніфіковано-му як з організаційного боку, так і з боку творчого спрямування, зорієнтованого на продовження і розвиток традицій реалізму передвижницького гатунку на рівні художньої форми, зміст якої пов'язувався з відображенням пафосу соціалістичних перетворень.

Не менш жорстко, ніж у 1930-ті, у 1940–1950-х рр. провадилися кампанії, спрямовані на боротьбу з проявами формалізму, націоналізму, космополітизму тощо.

Під знаком соціалістичного реалізму, настановою якого було правдиве відображення соціалістичної дійсності, а також посилення виховної функції мистецтва у належному дусі, відбулися кардинальні зміни в жанровій та художньо-образній структурі образотворчого мистецтва.

Активізувався й розвиток монументально-декоративної і станкової скульптури, що спирався на загальномистецьку реалістичну тенденцію та ідеологічну спрямованість.

Дуже часто мистецька творчість потерпала від кон'юнктурщини, що призводила до бездушного фотографізму, натуралізму, поверховості.

У 1930–1950-х рр. у системі культури панівне місце посів лише метод соціалістичного реалізму. Критики «підспівували» і прославляли митців, які виконували «соціальне замовлення». А інакше не могло і бути, бо, з одного боку, партійні органи, як «цербери», стояли на сторожі, а з іншого — керівники творчих спілок. Зрозуміло, що керівні посади обіймали митці, що у своїй творчості дотримувалися виключно цього методу і прославляли вождів, революцію і робітничий клас.

Саме така група митців взагалі була поза критикою. Про натуралізм говорилося у найзагальніших рисах, бо у супротивному випадку критик чи мистецтвознавець, який переступав межу, піддавався серйозній «проробці», оскільки

на думку окремих керівників від мистецтва вважався провідником естетських поглядів. Отже мистецтво як в Україні, так і в інших тоді союзних республіках у середині 1950-х опинилося у глибокій кризі.

Далася взнаки атмосфера років культу Й. Сталіна, вплив якого, поширений на всі галузі суспільного життя, у відповідний спосіб відбився у художній культурі.

Демагогічна облуда, підтримувана брехнею та лицемірством, що породила духовну спустошеність у суспільстві, почала спадати, коли у 1960–1970-х років на арену громадської культурної діяльності вийшло молоде, радикально налаштоване покоління інтелігенції. Засумнівавшись у повноцінності радянських вартостей, воно сміливо, навіть жертовно пішло на подолання усталених стереотипів.

Починаючи від часів хрущовської «відлиги», образотворче мистецтво, тематично й ідейно залишаючись у межах вимог соціалістичного реалізму, стає на шлях пошуків оновлення і розширення художньо-образної структури. Його надбанням стають засоби умовної символіко-алегоричної системи, метафоричності в інтерпретуванні того чи іншого сюжету, в розкритті образної підоснови ідей. Відкрився простір для творчого засвоєння духовної спадщини минулого та народної культури і вироблення на цій основі оригінальної пластики, позначеної національним духом. Доступнішими для творчого осмислення стали і здобутки зарубіжного та призабутого вітчизняного мистецького авангарду першої третини ХХ століття.

Аналіз спеціалізованої та громадсько-політичної періодики 1970-х — першої половини 1980-х років дає достатньо повне уявлення про тематичний спектр та професійний рівень критичних публікацій цього періоду, позитивні здобутки та недоліки художньої критики.

Для середини 1970-х років характерні проблеми взаємовпливу та взаємозв'язку професійного станкового, монументального та народного мистецтва. В той період величезного розмаху набуло будівництво пам'ятників і монументів в Україні. Актуальною була і проблема синтезу мистецтв. У монументальних скульптурах, пам'ятниках великого розміру домінував станковізм, що негативно впливав на художній рівень монументальної пластики.

Оглядовий характер ряду матеріалів, відсутність конкретики аналізу значних, у тому числі й негативних мистецьких явищ, ретушування, а то й свідоме

замовчування негативних проявів, спекулювання актуальними з погляду тодішньої ідеології ленінською, партійною, революційною темами при слабкому з професійного погляду і формально-образному їх розкритті — не найкращим чином характеризували тогочасну художню критику.

Явно недостатня увага приділялась творчості молодих майстрів, чії твори з'являлись на сторінках журналу «Образотворче мистецтво» украй рідко, хіба що з нагоди молодіжних виставок. Дуже мало друкувалось матеріалів у цьому часопису про рівень дипломних робіт випускників Київського художнього інституту. Особливо у другій половині 1970-х років суттєво звучила і проблематика теоретичних критичних матеріалів, у яких замість аналізу масштабних, синтезуючих явищ та проблем сучасного мистецтва, оцінки перспективності чи, навпаки, тупиковості того чи іншого напрямку творчих пошуків подавалися розгляд та оцінка окремих незначних локальних явищ.

Стійке переконання, що мистецтво твориться у столицях і традиційних мистецьких центрах, призвело до того, що висвітлення життя обласних художніх організацій фактично звелось до інформативно-констатуючих повідомлень з областей, без тіні натяку на аналіз творчості в регіонах України. Украй мало друкувалося і матеріалів, присвячених проблемам сучасного західноєвропейського мистецтва та художнього процесу в Україні 1920-х років. У тих же випадках, коли вони такі і з'являлись, також простежувалась певна ієрархічна система. Мистецтво країн-членів так званого «соціалістичного табору» загалом оцінювалося позитивно, хоча й обговорювалась надмірність захоплення окремих майстрів формальними аспектами на шкоду соціалістичного реалізму.

Як фальшиво-красива міна при посередній грі сприймаються заклики до критиків з боку партійного керівництва якомога швидше вирватися з положу «тихого життя», відмовитися від хибної, по суті шкідливої практики використання надмірної риторики, мови пустих гасел та закликів, оскільки лише предметна та конструктивна критика є спроможною допомогти мистецтву позбавитися хиб і помилок. При цьому скромно обходився мовчанням очевидний факт, що саме партійно-політичному керівництву країни та підрозділам, що відали ідеологічною ділянкою роботи, художня критика завдячувала як своїм незавидним становищем, так і значною мірою загальним професійним рівнем, що за умов творчої свободи та відсутності жорсткої цензури міг би бути на кілька порядків якісно вищим. Суттєвими стимулами до підвищення бой-

овитості, об'єктивності і професійного рівня друкованих матеріалів були і за-раз є матеріальне заохочення тяжкої праці критика та його соціальний статус, який би давав право критику бути незалежним від кон'юнктури, примх ідеології та керівництва творчих спілок, якими традиційно керували художники упродовж усього ХХ ст., що, звичайно, позитивно не вплинуло на розвиток критичної думки.

Виявляється, були потрібні лише глибинні дослідження художнього процесу, яскраві темпераментні слова, які б сколихнули застій та активізували творчу душу художника. І знову, вже котре, подібні рецепти підкріплювались думкою класиків марксизму-ленінізму та авторитетних критиків — В. Белінського, М. Чернишевського, А. Луначарського, В. Стасова без огляду на те, що вищезгадані митці творили в умовах нехай царської Росії, але, як не парадоксально, більш сприятливих для критики. Хоча б тому, що царський уряд з розумінням ставився до політики в мистецтві і не втручався в неї за умови, що остання не підривала його «устої». Більш того, члени царської родини, які непогано знали на мистецтві, його естетико-художній цінності, могли навіть стати на захист художника. Досить згадати епізод з редакцією на репінських «Бурлаків», викладений самим художником у його блискучій книзі «Далекое и близкое». Патріотичні та демократичні сили прямо звинувачували живописця в тому, що, показавши на своєму полотні рабську каторжну працю бурлаків, він тим самим принизив і осоромив Росію в очах освіченої Європи. Один з великих князів, який придбав полотно та етюди до нього, навпаки, не приховуючи гордості і здивування, демонстрував твір, акцентуючи увагу на його художніх якостях.

Над цим, на жаль, ніколи не замислювалися ті, хто скеровував мистецтво та художню критику в те чи інше русло, не переймаючись можливими наслідками. Для більшості ж мистецтвознавців, художніх критиків стала очевидною нагальна необхідність перебудови, пошуків нових форм роботи, що могли бути можливими лише за умови якісних суспільно-політичних змін.

До того ж слід позитивно оцінити практику секції критики та мистецтвознавства Київської організації Спілки художників України, в межах якої стали традиційними підготовка та обговорення друкованої продукції за певний проміжок часу. Така практика дозволяла скласти об'єктивне уявлення про кількість, характер, тематику, професійний рівень публікацій, ступінь їх соціальної



гостроти й актуальності. Разом з тим практична діяльність критиків та мистецтвознавців саме на теренах художньої критики постійно ускладнювалась не найкращими традиціями, успадкованими від довоєнних та повоєнних часів. Після швидкоплинної хрущовської «відлиги» та реакції на неї з боку політичного керівництва колишнього СРСР та України ці традиції виявилися з повною силою. Перед ідеологами КПРС та КПУ постійно маячив привид «українського буржуазного націоналізму», прояви якого уявлялися мало не на кожному кроці. І якщо в Російській Федерації чи, скажімо, у балтійських республіках, Грузії звернення до витоків мистецької спадщини минулого розцінювалося як звернення до традицій, аналогічні прояви в мистецтві України у восьми випадках із десяти означали не інакше як буржуазний націоналізм, так само, як і розмова рідною мовою.

Кінець 1980-х — початок 1990-х рр. виявилися для української художньої критики переломними. Це зумовлювалося складними процесами в житті СРСР, що, природно, не могли обійти Україну. А відтак не торкнулись усіх сфер життя українського суспільства. На початку 1980-х ще більш загострилися протиріччя, зумовлені застійними явищами, що сягнули апогею, але водночас виявили з усією повнотою непривабливу сутність задекларованих офіційною ідеологією застійних доктрин. Реакцією на них стали перебудовні процеси й курс на оновлення. Ці проблеми прямо чи опосередковано знайшли своє відображення і в розвитку української художньої критики кінця 1980-х, у якому чітко можна простежити два етапи. Вони відповідно припадають на першу та другу половину 1980-х — початок 1990-х, де вододілом стали перебудовні демократичні процеси.

Критики активно публікувалися в таких часописах, як «Образотворче мистецтво», «Всесвіт», «Дніпро», «Україна», «Вітчизна», «Київ», газетах «Культура і життя», «Правда України», «Вечірній Київ», «Радянська Україна», «Прапор комунізму» та ін., на сторінках яких за означений період видрукували понад 1000 статей, нарисів, творчих портретів, рецензій, відгуків, матеріалів інформативного характеру. Республіканське радіо за вказаний період випустило в ефір понад 50 мистецьких передач.

Форми та вияви участі критиків у мистецькому житті урізноманітнювалися. Це і виступи на щорічних семінарах у будинках творчості «Седнів» та «Паланга», і підготовка оглядів-рецензій мистецької поліграфічної продук-

ції (книги, альбоми, монографії, публікації в періодиці). Наприклад, лише в серпні–вересні 1986 р. вісім мистецтвознавців (В. Афанасьєв, Є. Давидова, Т. Кара-Васильєва, О. Федорук, Г. Скляренко, М. Соловійов, З. Фогель, В. Щербак) були відряджені у Палангу, де приймали активну участь у семінарі художніх критиків тодішнього СРСР.

Огляд української художньої критики 1920–1950-х висвітлює її складний і почасти тернистий шлях розвитку. Це був період професіонального формування і становлення у нових суспільно-політичних умовах. Цей період позначений активністю у висвітленні художнього життя в Україні, характерною рисою якого було розмаїття пошуків нової стилістики образотворчого мистецтва.

Вона розкриває непросту атмосферу у мистецькій ситуації. Гостра боротьба між художніми об'єднаннями за утвердження одного художнього напрямку, нездорові особисті стосунки між художниками, членами різних шкіл, обумовили тон художньої критики. Вона іноді була занадто категоричною, без глибокого професіонального аналізу оцінювала творчість тих чи інших творчих об'єднань.

Окремі критики, які відстоювали право на існування якоїсь однієї школи, не помічали справжніх знахідок як у творах реалістів, так і формалістів. Така сумна історія нашої культури і мистецтва ще довгі роки буде осмислюватися нашою мистецтвознавчою наукою для того, щоб не повторилася ця трагічна сторінка для нашої унікальної національної культури.

**Анотація.** У статті наводиться огляд художньої критики в умовах мистецької перебудови на початку 1930-х.

*Ключові слова:* художня критика, мистецька перебудова, 1930-ті.

**Аннотация.** В статье произведен обзор художественной критики в условиях перестройки в искусстве в начале 1930-х.

*Ключевые слова:* художественная критика, перестройка в искусстве, 1930-е.

**Summary.** In the article the review of art criticism in a restructuring of the art in the early 1930's.

*Keywords:* art criticism, the restructuring of the art, 1930's.