

УДК 7.037(051)Нова Генерація

## МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

Галина Склярєнко

Статтю присвячено аналізу публікацій про образотворче та візуальне мистецтво на сторінках часопису «Нова Генерація», який виходив друком у Харкові протягом 1927–1930 років. Журнал, що охоплював широке коло культурно-мистецьких питань, об'єднував навколо себе митців українського авангарду, окресливши важливий етап у його поступі. У статті простежено ідеологічно-мистецькі позиції дописувачів журналу, дискусії щодо розвитку тогочасного українського мистецтва. Уперше досліджено діяльність «Нової Генерації» в контексті мистецького життя України та еволюції вітчизняного авангарду.

**Ключові слова:** авангард, українське мистецтво, національне Відродження.

Статья посвящена анализу публикаций об изобразительном и визуальном искусстве на страницах журнала «Новая Генерация», выходившем в Харькове в 1927–1930 годах. Журнал, который охватывал широкий круг культурно-художественных проблем, объединял вокруг себя художников украинского авангарда, обозначив важный этап в его развитии. В статье прослеживаются художественно-идеологические позиции авторов журнала, дискуссии об украинском искусстве того времени. Впервые исследуется деятельность «Новой Генерации» в контексте художественной жизни Украины и эволюции отечественного авангарда.

**Ключевые слова:** авангард, украинское искусство, национальное Возрождение.

The article is devoted to the analysis of the publications of visual art on the pages of the periodical *Nova Heneratsiya*, published in Kharkiv in 1927–1930. The magazine that covered a wide range of cultural and artistic problems, united the artists of Ukrainian avant-garde, defined an important stage in its development. The ideological and artistic positions of the correspondents of the magazine, the discussion about the development of Ukrainian art of that time are traced in the article. The activity of *Nova Heneratsiya* in the context of the artistic life of Ukraine and the evolution of the domestic avant-garde are investigated for the first time.

**Keywords:** avant-garde, Ukrainian art, national Renaissance.

У культурно-мистецькому житті України (УСРР) другої половини 1920-х років особливе місце належало часопису «Нова Генерація», що виходив друком у Харкові протягом 1927–1930 років. Задекларована авангардність його позицій, досить тривале, як на той час, існування дають можливість на його прикладі простежити еволюцію радикальних художніх спрямувань епохи, окреслити їхні особливості в українському суспільному контексті. До того ж саме період другої половини 1920-х років в Україні був далеко неоднозначний – мав свої особливості, відмінні від загальної еволюції радянської культури, у якій саме із середини 1920-х років все більшого поширення набувала ідея створення зрозумілого верствам пролетарського мистецтва, реалізована насамкінець у концепції соціалістичного реалізму. Та й упродовж кількох років, коли видавали журнал, у країні відбувалися глибокі зміни: відносно «ліберальний» період середини 1920-х, позначений українізацією та національно-культурним підйомом, змінив «великий перелом» 1929 року, який супроводжувався

згоранням непу, державним курсом на індустріалізацію промисловості та колективізацію сільського господарства, усе ширшими «ідеологічними чистками», наступом на вільну думку, жорсткими вимогами до «пролетарського мистецтва». Відверто полемічна «Нова Генерація» перебувала в центрі культурно-мистецьких дискусій, її позиції відображували ідейні протиріччя часу.

Варто наголосити, що проблеми, які переживала в 1920-х роках Україна в культурі та мистецтві зокрема, суттєво відрізнялися від російських. Так, до середини 1920-х років у Росії припинили діяльність творчі інституції, пов'язані з авангардом. У 1922 році, за ініціативою Об'єднаного державного політичного управління (ОДПУ), було створено Асоціацію художників революційної Росії (далі – АХРР), яка висунула ідею «героїчного реалізму», ґрунтуючись на засадах мистецтва передвижників, а в наступному – 1923-му – році нарком А. Луначарський сформулював нове гасло для художників: «Назад до передвижників!». В Україні ж, подібна до АХРР, Асоціація художників Червоної України

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

(АХЧУ) хоча й виникла 1923 року, проте офіційно її затвердили лише 1926-го і, порівняно з іншими творчими об'єднаннями, залишалася малочисельною. Для ідеологічних спрямувань десятиліття етапною стала резолюція ЦК РКП(б) 1925 року «Про політику партії в галузі художньої літератури», де йшлося про те, «що тепер у руках пролетаріату є безпомилкові критерії суспільно-політичного змісту кожного літературного твору, але в нього ще немає таких самих чітких відповідей на всі питання художньої форми»<sup>\*</sup>, і тому завдання мистецтва – «виробити відповідну форму, зрозумілу мільйонам» [3, с. 83]. Очевидно, що ані формально-пластичні пошуки, ані нові моделі мистецтва, які пропонували авангардисти, цьому завданню не відповідали. Авангардистське мистецтво було приречене. Однак в Україні події розгорталися дещо інакше, ніж у Росії. Утвердження радянської влади після спустошливих років громадянської війни майже збіглося з початком непу та ліберальною культурною політикою «українізації». 1920-ті роки стали в Україні «епохою національного Відродження», де державне керівництво мистецтвом сприймалось як його «підтримка». Зокрема, у резолюції 1925 року, на відміну від Росії, в Україні більшу увагу привернула і спрацювала та її частина, у якій декларували «вільне змагання різних угруповань та течій», основою для якого мало слугувати «лише» прийняття законів робітничо-селянської влади. Саме після 1925 року в Україні почали активно формуватися великі творчі об'єднання, боротьба між якими визначила характерні особливості кінця десятиліття. Як зауважив О. Ільницький, «вперше за десятиріччя власне мистецькі переконання отримали крихту визнання. Цього було досить, щоби зробити два наступні роки одними з найвдаліших в українській літературі, особливо для футуристів» [14, с. 140]. Ця теза стосується і мистецтва загалом.

«Нова Генерація», проіснувавши на два роки довше – до 1930-го, у цьому сенсі стала не тільки оригінальним часописом, але

й розглядалася «учасниками як основний напрям конструктивної роботи організації, своєрідний синтетичний “жанр”» [2, с. 163], тим паче, що навколо нього гуртувалися митці різних творчих професій – літератори, критики, художники, кінематографісти та інші. Показово, що «Нова Генерація» мала офіційну підтримку – її друкувало Державне видавництво України (ДВУ). У лютому 1928 року в промові на літературному з'їзді, закликаючи письменників «не обмежувати себе лише соціально-політичним підходом», адже в мистецтві «треба дбати і про стиль», щодо якого «у нас не може бути і немає ніяких вказівок, тут повинно бути вільне суперництво різних художніх течій», нарком М. Скрипник окремо надав увагу «Новій Генерації», котра, на відміну від більшості інших художніх угруповань в Україні того часу, «об'єднується за художніми ознаками». І далі він наголосив: «Я не прихильник лівого фронту в мистецтві, але для мене ця “Нова Генерація” саме тому, що вона заснувалася за художніми, мистецькими ознаками, має більше значення, порівнюючи з багатьма іншими» [54, с. 8–9].

Часопис не тільки консолідував головні «ліві» сили вітчизняної культури, підтримував постійну полеміку з іншими художніми спрямуваннями, але й найбільш послідовно вибудовував свою модель мистецтва, що в дусі авангарду відкидала попередній досвід та пропонувала новий суспільно-культурний проект на засадах ідей футуризму, конструктивізму, виробничого мистецтва та інших новаторських напрямів. У цьому плані (якщо в другій половині 1920-х років, коли авангардний рух у Європі загалом почав згасати, а в Росії переживав невідповідність своїх пропозицій новим суспільним реаліям радянської дійсності) в Україні його ідеї набували певної творчої наснаги, рупором та генератором яких значною мірою і виступала «Нова Генерація». Не випадково в згадках про часопис читаємо: «У Харкові навколо українського поета Михайля Семенка зібрались залишки радянської футуристичної армії. Його часопис “Нова Генерація” був останнім голосом радянського авангарду,

\* Тут і далі переклад з рос. авторки статті. – Ред.

## ІСТОРИЯ

голосом вільним, бойовим, європейським» [23, с. 67]. Головний редактор журналу М. Семенко (1892–1937) – один із провідних діячів українського авангарду, поет, засновник та теоретик українського футуризму. На час створення журналу мав досвід редакційної роботи: у 1919-му був головним редактором часопису «Мистецтво» в Києві; створена ним організація «Асоціація панфутуристів» (далі – «Аспанфут») заснувала видавництво «Гольфштром», що публікувало новаційні видання («Семафор у майбутнє», газета «Катафалк мистецтв»), а коротку діяльність групи «Бумеранг» (1927) висвітлювали два видання – збірник «Зустріч на перехресті станцій. Розмова трьох» (Київ, 1917), який оформив В. Татлін, і «Бумеранг», що мав стати «неперіодичним журналом памфлетів».

Показово, що голоси на підтримку «Нової Генерації» на початку її діяльності лунали із, здавалося б, протилежних таборів. Зокрема, у журналі «Плужанин», який видавало об'єднання сільських письменників «Плуг», було зазначено: «Як своєю платформою, так і своїм формальним конструктивним, антиреалістичним напрямком “Нова Генерація” є революційне, позитивне явище, яке треба вітати» [цит. за: 14, с. 153]. Однак у виданні висловлювалися певні сумніви щодо його зрозумілості для «пересічного сільського читача»: «Зміст <...> просто далекий від його – сільського читача – інтересів, але для міського читача тут усе цікаве і багатозначне – особливо для радянського інтелігента (сумнів бере чи все в ньому цікаве для робітника)» [цит. за: 14, с. 152]. Водночас критичні зауваження щодо часопису лунали від журналу «Молодняк» Спілки комсомольських письменників, який проголошував себе «бойовим загоном пролетарського фронту». Його автори закидали «Новій Генерації» відсутність контакту із читачем, наголошуючи, попри революційність своїх власних позицій, на незначному інтересі до «лівого» мистецтва в Україні та на неактуальності на даний момент футуризму, що виконував лише функцію руйнації буржуазного ладу і тепер, після перемоги революції, непотрібний [46, с. 111–112]. Таким чином, уже

з перших номерів журнал викликав жваву увагу та зацікавленість, перебував у центрі дискусій, якими, як відомо, були просякнуті 1920-ті роки в Україні.

Тим часом Україна переживала певний видавничий бум – друком виходило багато мистецько-культурних часописів: «Нове мистецтво», «Червоний шлях», «Життя і революція», «Літературний ярмарок», «Універсальний журнал», «ВАПЛІТЕ» та інші. І хоча жоден з них не був програмно присвячений образотворчому мистецтву (адже фахового журналу тоді в Україні не існувало), матеріали про нього (статті про окремих художників, огляди виставок, дискусійні та аналітичні публікації про українських та закордонних митців) містив майже кожен з вищеподаних часописів. На цьому тлі «Нова Генерація» вирізнялася відкритістю та загостреною полемічністю, визначеною позицією.

«Нова Генерація» мала і особливий дизайн. Як згадував один з його авторів, О. Полторацький, «Семенко поставив за мету створити український журнал на рівні кращих світових зразків. Макет “Нової Генерації” зробив головний художник театру “Березіль” Вадим Георгійович Меллер <...>. Уже сама обкладинка – глясований папір канаркового кольору, шрифт заголовка, принцип верстки, формат – усе це було так не схоже на тодішні журнали <...>. “Лівий”, знову-таки ексцентричний, незвичний для поліграфічних традицій тих часів монтаж сторінок, гра шрифтів, лінійок, які розсікали сторінку на окремі шматки, короткі рядки віршів, позбавлені звичного ритму і рими, екстравагантні образи – все це не могло в той час не приголомшувати» [38, с. 195–196]. Дизайнерами журналу були провідні художники України: над першими сімома номерами працював В. Меллер, у квітні 1928 року на його місце прийшов Дан Сотник, на початку 1930-го головним художником часопису став А. Петрицький. Перший випуск «Нової Генерації» з'явився в Харкові в жовтні 1927 року, останній – здвоєний – у листопаді–грудні 1930-го.

Особливість часопису – широка та розмаїта структура, якою прагнули охопити всі напрями художньо-культурного життя: літе-

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

ратуру (проза, поезія, публіцистика), теорію мистецтва, огляди та передруки з іноземних видань, статті про театр, кіно, фотографію, архітектуру, образотворче мистецтво. Однак, якщо аналізу літератури на сторінках «Нової Генерації» нині присвячені ґрунтовні дослідження та окремі розвідки, то представлене в ньому візуальне мистецтво досі залишається поза мистецтвознавчою увагою. Водночас значна кількість публікацій із цієї проблематики, статті з питань подальшого розвитку образотворчості загалом та її окремих видів, дискусії з іншими художніми угрупованнями України та Росії, постійний інтерес до західного мистецтва, а також присутність на сторінках журналу робіт провідних художників України – В. Пальмова, А. Петрицького, В. Ермилова, К. Малевича та інших – дозволяють окреслити художній дискурс «Нової Генерації» як окрему і важливу тему.

Позицію журналу сформульовано вже в його першому числі – у редакційній статті «Платформа й оточення лівих»: «Ми хочемо вирівняти здорові культурні процеси шляхом рішучого усунення занепадницьких настроїв <...>. Ми хочемо, щоб наш журнал “Нова Генерація” був журналом напрямковим і в цьому розумінні – журналом принциповим, який чіткою лінією допомагатиме диференціації сучасного процесу культури на Україні, в плані ідеологічних вимог установки на комунізм <...>, на універсальну установку в справі організації й взаємовпливу культури, мистецтва й побуту (життя) <...>. Поезія, Малярство, Театр – ось авангард, могутні наукові й військові лабораторії, які створили асортимент досконалих чинників нового соціалістичного виховання й нових соціалістичних зразків <...>. Коли кваліфікувати мистців і самих себе, ми є наукові робітники мистецтва зі своїми лабораторіями й експериментами, зі своєю методологією, то для своїх читачів ми мусимо бути організаторами нової психіки, нової зростаючої людини, нової раси» [36, с. 40–43]. Отже, журнал одразу ж позиціонував себе як теоретико-аналітичний, політизовано-ідеологічний, у якому питання художньої практики мали б поєднуватися з новими теоретичними розробками.

Сама ж концепція «панфутуризму», яку проголошував часопис, віддзеркалювала показові тенденції українського авангарду. Ідея панфутуризму постала ще наприкінці 1921 року, заклавши основи створеної М. Семенком організації «Аспанфут». Мета організації полягала в тому, щоб об'єднати всі авангардні напрями в єдиному потужному русі, який мав стати поворотним пунктом в історії мистецтва, аби представити авангард як безпрецедентне явище в культурі й окреслити його перспективу в мистецькому поступі. На відміну від авангарду європейського чи російського, де окремі напрями були досить чітко окреслені, дискутували і заперечували один одного, український панфутуризм вибудовував його особливу багатоаспектну і консолідуючу модель. За О. Ільницьким, «уникаючи небезпеки “приватних” орієнтацій, панфутуризм наблизився до “пан-авангардизму”, який можна б назвати спробою охопити всі революційні рухи; він є, по суті, єдиним явищем, у якому окремі рухи представляють специфічний вияв усеохопного художнього процесу» [14, с. 224]. Концепція «панфутуризму» виникла не випадково, була спричинена певною недиференційованістю і недостатньою поширеністю авангардного руху в Україні, відсутністю належних інституцій, критики, теорії. Тому своїм завданням М. Семенко вважав об'єднання «лівих» авангардистських сил. Панфутуризм бачили «відразу футуризмом, кубізмом, експресіонізмом і дадаїзмом», при чому не синтезом цих явищ, а системою, що «охоплює всі “ізми”», уважає їх окремими елементами єдиного організму, завдяки чому виступає всеохоплюючою теорією [50, с. 12].

Головні засади панфутуризму були висловлені ще у виданнях «Аспанфуту». У 1922 році теоретичні статті про «деструкцію» старого мистецтва і «конструкцію» нової його «системи» друкували «Семафор у майбутнє» і «Катафалк мистецтв», а 1923-го – «Жовтневий збірник панфутуристів». Однак найбільш послідовно теорію панфутуризму викладено на сторінках «Нової Генерації». Зокрема, у рубриці «Листування з друзями» зазначено: «Наш журнал не є журнал замкнутої організації.



## ІСТОРИЯ

У нашому журналі відкрито двері для всіх <...>. Наша вимога – дотримуватися нашої платформи <...> й дотримуватися тих ознак, що властиві для лівої формації поетів і публіцистів» [28]. Уточнюючи позиції журналу та його відмінності від російського «Нового ЛЕФу», Гео Шкурупій наголосив, що вони полягають у «спроможності обґрунтувати всі розгалуження лівого процесу мистецтва», де «мистецтво є процес, який має багато “ізмів”» [64, с. 328–329]. Згодом, підкресливши позицію видання, М. Семенко зауважив: «Не потрібно жодних стінок і перегородок між напрямками, що вважають себе справді пролетарськими, бо цим вони вносять лише плутанину в термінологію, базуючись на історичних шляхах і джерелах (футуризм, ліфівство, конструктивізм і т. д.)» [29, с. 63]. Панфутуризм поставав на сторінках часопису як послідовний етап розвитку авангарду, який, відкидаючи початкову диференціацію напрямів, об'єднував усі «ліві сили» в єдиний творчий рух.

У кількох номерах «Нової Генерації» за 1929 рік надруковано програмну статтю О. Полторацького. Наголошуючи на тому, що мистецтво є перш за все процес, автор окреслив панфутуризм як єдину систему «приспосовування марксизму до питань мистецтва» [39, с. 42]. Принципова ідеологічність такої художньої моделі вимагала переосмислення традиційних ознак і функцій, де, зокрема, категорія «краси» змінювалася на «доцільність» і «функціональність», а емоційність поступалася раціональності, що мало привести до розчинення мистецтва в житті. Насамкінець «відпаде й потреба в мистецтві, що зіллється з універсальною комуністичною установкою побуту, культури, науки, техніки» [39, с. 48]. Сучасний етап на цьому шляху постає як проміжний, це і має використовувати мистецтво для активного впливу на глядача, його емоції та психіку. «Ідеологічно витриманим, – писав автор, – треба назвати таке мистецтво, яке буде організовувати психіку читача відповідно до центрального спрямування доби пролетарської революції. Жодний елемент психіки сучасної людини не може бути дезорганізованим по відношенню до основного

цілеспрямування <...>. Новаторська роль панфутуризму полягає в переведенні емоціонального мистецтва на раціональний збудник. Таким способом особа людини стане максимально організованою й максимально цілеспрямованою для організованої акції» [40, с. 49]. О. Полторацький висував нову категоріальну структуру художнього твору, у якому замість змісту й форми головними мають стати ідеологія та фактура. І якщо під ідеологією треба розуміти «загальні устремління доби», то фактура, по суті, синтезує формально-пластичні риси твору (колір, композицію, стилістику та ін.). Така модель мистецтва знімає образно-асоціативні особливості художнього твору, який бачиться тепер перш за все об'єктом: «Мистецький твір є річ, продукт або завдання певної ідеології, функціональна машина» [40, с. 50].

Тему панфутуризму продовжила стаття С. Войніловича. Виступаючи «за раціональний, свідомий, озброєний науковими знаннями підхід мистця до продукту своєї творчості», автор розглядав мистецтво як явище тимчасове і перехідне, що має відійти в минуле разом із залишками буржуазної культури, адже «мистецтво користується оманю (вигадкою), а оманювати довго не можна» [7, с. 26]. На його думку, мистецтво категорично не може бути політично нейтральним, адже за таких умов воно «розслаблює» людську психіку, «зне-силює життєві зв'язки». Однак тепер, поки воно ще існує, панфутуризм має активно втручатися в художній процес, використовуючи мистецтво перш за все як пропаганду пролетарської культури. На часі – створення позитивної теорії мистецтва, яка має бути корисною для нового суспільства. Тут панфутуризм – «це не є напрямок в мистецтві, він ширший за напрямок, його базою є нове світовідчуття <...>. Панфутуризм заперечує мистецтво, хоча мистецтво є одним з головних його плацдармів» [8, с. 33]. Позиція автора – антитеза вільної творчості, орієнтація на соціальне замовлення, яке відкидає «натхнення» як буржуазний чинник. Зміст художнього твору полягає тепер у його класовій утилітарності та формальній майстерності виконання, що оформлює

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

соціальне замовлення, активно впливає на глядача, спрямовуючи його свідомість.

Жорстким протиставленням традиційним, а також і модерністським рисам мистецтва перейнята стаття Л. Скрипника. Автор наголосив на перебільшенні значення мистецтва в тодішній культурі, тим паче, що для нової пролетарської культури стара модель мистецтва з його складністю, індивідуальністю, багатозначністю не лише чужа і зайва, але й ворожа. «Індивідуально-рафіновані емоції завжди й неодмінно становлять поміж індивідуумом і суспільством найміцнішу з відомих перепон. Ці емоції ізолюють людину від колективу. Так, це культура, але культура, що для соціалістичного суспільства не потрібна. А треба зрозуміти, що непотрібне – завжди соціально шкідливе» [53, с. 29]. Визнаючи сучасний стан буржуазного мистецтва як «розклад, гниття», він диференціює окремі його види за принципом «соціальної потреби та доцільності». У нових умовах, на думку автора, немає перспектив у станкової картини. Проте актуальної цінності набуває фотографія як засіб документування дійсності. Пережитками минулої, дофотографічної, доби залишаються ілюстрації. Декоративні мистецтва – «розкіш, зайвина, непотрібність, недоцільність. І вся ця уявлена естетика оплачується справжніми реальними коштами. Утримання старих мистецтв – це розтрата, карний соціальний злочин...» [53, с. 32]. Найменш шкідливим з мистецтв автор уважав карикатуру, але і з нею пов'язано багато проблем, зокрема: «<...> саме уявлення “карикатури на Леніна” ображає свідомість» [53, с. 31]. Актуальними принципами творчої діяльності є функціоналізм, що містить найпотрібніші риси сучасності – економність, раціональність, безіндивідуальність.

Очевидно, що, попри проголошені принципи найширшого об'єднання авангардних мистецьких напрямів, ідеї панфутуризму формувалися в колі тих спрямувань, які виникли саме в 1920-х роках: конструктивізму та виробничого мистецтва, що, як відомо, були спроектовані на цілком конкретні завдання перебудови життя на засадах раціональної функціональності, формаль-

ної доцільності та жорсткої ідеологічності. Ці принципи сформульовані в статті Гео Шкурупія. У ній, аналізуючи завдання, поставлені перед мистецтвом резолюцією 1925 року, він наголосив: «Всі сучасні літературні, мистецькі течії ідеологічно йдуть за проводом комуністичної партії. Неможна у нас знайти хоча б одне літературне угруповання, яке б не оголошувало, що воно є пролетарське, радянське або навіть комуністичне. Усі угруповання різноманітно трактують свою ідеологічну витриманість, свою пролетарську орієнтацію чи походження, свої формальні методи, що відповідають певній ідеології. Звідси походять на практиці іноді їхні поспіхи й помилки <...>. Кожна організація вважає, що помиляються всі і лише вона одна не помиляється, провадить правильну художню політику, йде певним правильним шляхом. Комуністична партія, зваживши цей момент, і дала можливість вільно розвиватися та працювати всім літературним напрямкам. Її постанови в художній політиці лише сприяють розвиткові всіх мистецьких течій» [65, с. 32]. Формулюючи спрямування панфутуризму, він зазначив: «Ми боремось у першу чергу за революційну, свіжу, сучасну тематику й ідейність і оформлення її в мистецтві, цеб-то за якість і сучасність продукту для сучасного передового споживача. Ми проти пейзажів в копнах і вишиваних сорочках, ми проти переробок і реставрації. Ми не хочемо засвоювати бонтон добрих старих традицій, ми вивчаємо чужоземну мову не для хатньої європеїзації, а тому, що нею говорить пролетаріат, тому, що вона має свої соціальні цінності». І далі: «Ліва формація мистецтва мусить взяти під обстріл реставраторів, хуторян, хатян і новоспечених французів <...>. Революційне використання матеріалу, експерименти, винахідництво, використання технічних засобів, що ще не втратили своєї чинності – ось що мусить привалювати в наших методах творіння» [65, с. 33]. Однак автору не вдалося повністю відійти від «поетичних тропів». На своє питання «А чому це має бути революційним мистецтвом?», він, цілком у дусі традиційної поезії, відповів: «А тому, що ця пташинка червона, тому що червоні джмі-

## ІСТОРІЯ

лі над вишнями червоними гудуть...» [65, с. 33].

Позиції журналу були надруковані на титульній сторінці як окремі гасла. Однак під впливом соціально-політичних обставин та коливань культурного клімату в країні вони змінювалися. Так, упродовж 1927-го до грудня 1928 року журнал проголошував: «Ми за комунізм; інтернаціоналізм; індустріалізм; раціоналізацію; винахідництво; якість; економічність; соціальну витриманість; універсальну комуністичну установку побуту, культури, науки, техніки; нове мистецтво. Ми проти національної обмеженості; беспринципного упрощенства; буржуазних мод; аморфних мистецьких організацій; провінціалізму; трьохпільного хуторянства; неучтва; еклектизму». У 1929 році «великого перелому» журнал відкорегував свої програмні тези. Від січня 1929 року в його декларації проголошувалося таке: «Мистецтво як емоційна категорія культури відмирає. Повільний процес відмирання мистецтва позначився деструктивними напрямками у мистецтві останніх десятиріч. Раціональні вимоги, поставлені перед мистецтвом сьогодні, переключають його на конструктивний шлях функціональних мистецтв. Функціональні мистецтва відіграють соціально-корисну роль в загальному процесі соціалістичного будівництва в плані універсальної установки на комунізм. “Нова Генерація” пов’язує етап деструкції мистецтв, що закінчується, і етап конструкції їх, що розпочався, вважаючи обидва ці етапи за складові частини єдиного діалектичного процесу розвитку лівої формації мистецтв».

Однак, як засвідчують інші публікації, ці принципи не були незаперечними, а митці, до яких звертався журнал та яких залучав до своєї програми, часто діяли зовсім в іншому напрямку. Зокрема, попри декларовану жорстку ідеологічність, відданість комуністичним цінностям та боротьбу з буржуазним мистецтвом, журнал досить ліберально допускав, що «є ліві, які працюють у буржуазних умовах, і є ліві, які працюють в умовах пролетарської диктатури, але мистецький процес один» [27, с. 327]. Власне М. Семенко вважав: «<...> без європ нам – як попам без душі: обійтись ніяк не можна:

відсутність масштабів і рівноваги – смерті тотожне і може створити той китайський мур, що буде корисний лише для хоробрих ухилів і радянських халтур» [48, с. 6]. Усім своїм оформленням журнал позиціонував себе як частину європейського простору. Заголовки статей часто дублювали французькою, німецькою, англійською мовами та есперанто, до деяких статей писали іншомовні резюме. Інтернаціональним був і склад редакції, принаймні в ньому задекларовані Г. Вальден, Л. Мохой-Надь, Е. Помполіні, Й. Бехер, Р. Леонгард, а також діячі російського «лівого» мистецтва – О. Брик, О. Ган, С. Ейзенштейн, В. Маяковський, О. Родченко, Н. Чужак, В. Шкловський, а також митці з Грузії – С. Чіковані, К. Кулідзе, Л. Асатіяні, Л. Есакія, Д. Шенгелая, Б. Женті. До складу редакції входили К. Малевич, В. Татлін і Д. Вертов, які в цей час працювали в Україні. І хоча участь більшості названих діячів у роботі часопису була суто номінальною, їхні імена на шпальтах журналу засвідчували його художні орієнтири та зацікавлення. «Ліве мистецтво», яке творили широке коло авангардних та модерністських митців післяреволюційних років, найактивніше контактувало із Заходом, постійно наголошуючи на необхідності «зв’язків з Європою».

Ідея панфутуризму декларувала програмну відкритість до новаторських мистецьких спрямувань, прагнення подолати провінційну обмеженість, вирішуючи її на сторінках часопису через надання широкої інформації. Зокрема, один з головних авторів «Нової Генерації» – Гео Шкурупій – постійно критикував слабкість закордонних контактів українського мистецтва, відсутність відомостей про художній процес на Заході: «немає обміну культурними цінностями, немає обміну думок і нема, нарешті, такого потрібного обміну крові» [63, с. 212]. У його розумінні нове мистецтво постає як світове явище, чуже національній обмеженості. «Геть російські й українські стіни! Геть різнокольорові шовінізми та старовинні традиції!» – цілком у дусі тогочасних маніфестів та декларацій виголосив автор [63, с. 213].

Тим часом у загальнокультурних спрямуваннях радянської держави все більшого

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

поширення набували антиєвропейські настрої. І хоча у другій половині 1920-х років українські митці мали можливість відвідати Францію, Німеччину, Італію, Польщу та інші країни, а в Україні проходили поодинокі зарубіжні виставки, новий політичний устрій, що програмно протиставляв себе капіталістичному світу, вибірково ставився до західного досвіду, піддаючи його мистецтво жорсткій ідеологічній селекції. У 1927 році М. Хвильовий сформулював ідею «червоного ренесансу», що бере свій початок не із Заходу, а зі Сходу. Під «Сходом» розуміли народи СРСР, чия визволена від капіталістичного поневолення енергія мала сприяти культурному злету. І хоча «Нова Генерація» полемізувала з позицією М. Хвильового, у тлумаченні сучасної західної культури їхні думки часто співпадали. Не випадково С. Павличко наголосив, що «європейськість» «Нової Генерації» мала вибірково характер: широко публікуючи матеріали про «ліве» мистецтво Франції та Німеччини, часопис принципово ігнорував ті явища, які, на його думку, були ознакою капіталістичного занепаду [31, с. 190].

Так чи інакше, матеріали про західне мистецтво друкували майже в кожному числі журналу. Редакція широко залучала переклади іноземних публікацій, прагнучи проінформувати свого читача про подібні їй мистецькі рухи. У журналі вміщували статті про творчість і репродукції творів Г. Арпа, Д. Балла, Ж. Брака, В. Баумайстра, Д. де Кіріко, О. Дікса, Х. Гріса, В. Петерганса, П. Клеє, Ле Корбюзьє, Г. Гроса, Ф. Леже, В. Мерінга, Ж. Метценже, Міс ван дер Роє, П. Пікассо, В. Серванкса, О. Шлеммера, А. Майоля, О. Цадкіна, Ж. Кассу, К. Гофера, К. Ехтермейера, А. Матісса, Г. Юккера, В. Гропіуса, Ж. Ліпшиця, Н. Габо, Ж. Люрса, К. Кольвіц, Б. Уїтца та інших.

Серед публікацій про західне мистецтво варта уваги ґрунтовна стаття С. Ромова, у якій окреслено рух дада в літературі та мистецтві (1916–1921), подано характеристику сюрреалізму та метафізичного живопису, інтерпретовано творчість П. Пікассо, М. Дюшана, Д. де Кіріко, Ж. Брака, М. Ернста, Ф. Пікабіа, Мана-Рея в контексті проблематики дада та сюрреалізму.

Висновок автора пов'язує розвиток цих мистецьких напрямів із загальним станом західної культури та суспільства, де світ, розділений на буржуазний і пролетарський, усе більше демонструє свою діалектичну взаємозалежність: «Захід і Схід, Америка й СРСР це вже не краї й не частини світу для сентиментальної подорожі, а тривожна ідейна географія без фавни й флори, з проклятими запитаннями на всіх пунктах і на всіх зупинках. Європейська інтелігенція живе в глибокому збентеженні перед сьогоднішнім днем і з страхом і неспокоєм за завтрашній день» [45, с. 52].

У статті «Марінетті – фашист і футурист» проаналізована закономірність появи футуризму саме в Італії, де його підґрунтям були протиріччя між великим історичним минулим та великим італійським класичним мистецтвом, що стало взірцем для світу, і сучасністю країни, яка переживала глибоку економічну та суспільну кризу. У цьому плані ідеї футуризму проектували на індустриальне піднесення Італії, її модернізацію, засобом до якої його автори вбачали війну, милітаризацію країни, а також войовничий націоналізм, що насамкінець сформулював Б. Муссоліні у відомому гаслі «Слово "Італія" повинно переважати над словом "свобода"». У статті процитовано уривок із промови Б. Муссоліні: «Ми народ молодий, що хоче й повинен творити і не бажає бути синдикатом шинкарів та сторожів музею. Наше минуле – дивне, але що до мене – більш як два рази я не ходив у наші музеї» [22, с. 68].

Журнал передруковував з європейських джерел статті Х. Зерваса «Малярство Пікассо» (1928. – № 3), Е. Теріяда «Малярство Коссіо» (1928. – № 3), Х. Гріса про твори Ф. Леже (1928. – № 12), Ж. Брака про Ж. Кассу (1928. – № 4), Ж. Жіра «Паризьке мистецтво учора й сьогодні» (1928. – № 10). Особливої уваги заслуговує анонс книги К. Епштейна «Мистецтво ХХ століття» (Берлін, 1926), у якій ідеться і про мистецтво СРСР. Роздуми та висновки автора промовисті: «Художники СРСР мало проінформовані про дійсний технічний конструктивізм, але фантазують в цьому напрямку. Їх техніка утворила деякий колек-



## ІСТОРИЯ

тивний, братський зв'язок з масою <...>. Маса відчуває передусім потребу в загальному, типовому; тому тут і намагалися утворити конструктивне, типове мистецтво. Чистий, бідний час, без усякої перешкоди з боку речей – така революція. Речі було спалено в огневому процесі руху. Утворилося нове, що відкинуло історію; ось диктатура бідних, що позбавлені речей» [26, с. 51]. Аналізуючи еволюцію мистецтва в СРСР, К. Епштейн розпочав її розгляд з «візантійської площинності», перейшов до кубізму, П. Сезанна, потім – до В. Кандинського і, нарешті, до В. Татліна, з його контррельєфами, й Ель Лисицького, який «драматизував» у своїй творчості геометричні форми. Таким чином, попри «неінформованість» і відмінність від західного художнього руху, мистецтво СРСР постало як його важлива складова, що мала своїх оригінальних і яскравих майстрів.

Особливий інтерес викликало перейняте «лівими» ідеями мистецтво Німеччини [52]. Його діапазон досить широкий – від експресіоністів і до майстрів «Нової речовинності». Майже в кожному номері натрапляємо на матеріали про німецьку архітектуру, театр, живопис, фотографію, а також на репродукції творів художників Л. Мохоя-Надя, П. Клеє, Г. Гросса, О. Дікса, Г. Юккера, К. Кольвіц, О. Шлеммера, В. Петерганса, В. Мерінга, В. Гропіуса та інших. Серед публікацій – стаття одного з провідних діячів «лівого» мистецького руху в Німеччині, редактора часопису «Штурм» («Sturm») Г. Вальдена [5]. Саме в його галереї 1922 року відбулася перша виставка російського (читай – радянського) мистецтва, де, зокрема, були представлені твори О. Екстер і К. Малевича [30]. Пізніше, у вересні 1929 року, під час візиту до Радянського Союзу, Г. Вальден відвідав Київ, зустрівся з українськими митцями, обіцяв їм популяризувати українське мистецтво в Німеччині (мав намір надати один з номерів свого журналу українському мистецтву). І справді, 1930-го року, у присвяченому Радянському Союзу числі журналу, надрукували три нариси про Україну.

Значна кількість публікацій була спрямована на висвітлення мистецтва фото-

графії. У 1920-ті роки фотографія набула у світі потужних технологічних і художніх можливостей, впливала на інші візуальні мистецтва, поставши як окрема креативна галузь образотворчості. Німецька фотографія та її майстри перебували в перших рядах нового мистецтва. «Нова Генерація» надрукувала статтю провідного художника і теоретика Баугауса Л. Мохоя-Надя [25], у якій майстер описав формально-технічні прийоми тодішньої фотографії, акцентуючи увагу на особливостях освітлення. Кілька матеріалів присвятили й іншому фотохудожнику Баугауса – В. Петергансу. Автор так званої «прямої фотографії», він знімав здебільшого своєрідні натюрморти, побудовані на крупних планах та фрагментуванні предметів, зосереджуючи увагу на чіткості зображення, точній деталізації. Фотографії В. Петерганса супроводжувала перекладена з німецької стаття М. Плято, присвячена його творчості [37].

Однак, безперечно, найбільшій уваги заслуговують позиції часопису щодо мистецтва України. І тут варто підкреслити, що задекларовані «Новою Генерацією» гасла часто не співпадали з тим мистецтвом, яке залучали до обговорення. Протириччя між «теорією та практикою» (а саме тією моделлю нового авангардного мистецтва, яку окреслив журнал, і тими творами, що були репрезентовані на його шпальтах) стало виразною ознакою не тільки самого часопису, але й вимірів вітчизняного авангарду.

Показовим у цьому плані було те коло митців і творчих угруповань, яке «Нова Генерація» залучала до своїх союзників. Серед них – Об'єднання сучасних митців України (далі – ОСМУ), члени якого – художники досить різноманітних спрямувань (В. Пальмов, А. Петрицький, Л. Крамаренко, І. Таран, Д. Шавикін, Н. Штільман, Ю. Садиленко та ін.). Як і всі тодішні мистецькі об'єднання, ОСМУ притримувалося чіткої ідеологічності, розглядало мистецтво як засіб перевиховання глядача в радянському дусі. У його програмі чільне місце займало і підвищення професійного рівня українського мистецтва. У декларації групи, уміщеній на сторінках «Нової Генерації», зазначено: «<...> доре-

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

волюційна Україна, примусово затримана в своєму культурному розвитку, споживала рештки казенної урядової російської культури, витворивши специфічно “малоросійський” провінційний стиль <...>. Аби запобігти дальнішому розквіту дилетантизму та зловживанню голою тематикою, ОСМУ звертає головну увагу на професійну якість мистецької продукції <...>. Тільки в органічному з’єднанні нового динамічного ритму життя з такою ж новою революційною формою закладені зерна сучасного мистецтва» [10, с. 452]. Тут же наголошено на особливій ролі виробничого мистецтва, що найбільш відповідало завданням нового суспільства. Однак на практиці в цій царині майже ніхто з митців групи не працював. Загалом художники ОСМУ у своїй творчості орієнтувалися на мистецтво західного модернізму, використовуючи ті чи інші його форми для сюжетів на сучасну радянську тематику. Як справедливо зазначено сучасними дослідниками, «художники, згуртовані “програмними” завданнями, були дуже несхожими за своїми творчими концепціями, естетичними уподобаннями і стилістичними манерами, а тому продемонстрували самобутні варіанти вирішення поставлених завдань» [44, с. 94]. Варто зіставити, хоча б, твори Л. Крамаренко і В. Пальмова або А. Петрицького і Н. Штільмана, аби виявити різноспрямованість творчих інтересів членів групи.

До друзів «Нової Генерації» належало і Об’єднання мистецької молоді України (ОММУ). У ньому переважали студенти Київського художнього інституту (далі – КХІ) та художніх училищ. Вони зосередилися на соціальних завданнях мистецтва, зокрема вказували на «певну диспропорцію між мистецькою продукцією, конкретними політичними та культурно-побутовими вимогами робітничо-селянських мас». На їхню думку, в українському мистецтві свої позиції на той час зберігали «дрібно-буржуазні та націоналістичні прошарування. Існуючі мистецькі об’єднання старшої генерації не ставили й не ставлять перед собою завдань роботи серед пролетарської мистецької молоді, не охоплюють її специфічних інтересів (класове настановлення

щодо сприймання мистецької спадщини та шукання нових форм у мистецтві)» [11, с. 61]. Натомість митці «старих поколінь», що переважно вийшли з інтелігенції, не можуть зрозуміти вимог пролетарсько-селянських художників. Молоді митці поставили за мету створення стилю, який би відображав нову революційну дійсність, підкреслювали свою єдність із іншими художниками СРСР. Показово, що в цьому, чи не найбільш декларовано радикальному, об’єднанні починали творчу діяльність такі майбутні «класики соціалістичного реалізму», як С. Григор’єв, О. Пащенко, С. Раєвський, В. Агібалов та інші.

У № 1 за 1930 рік журнал повідомив про створення об’єднання «Жовтень», що ставило за мету виробниче, побутове мистецтво, оформлення архітектури та поліграфії, пропонуючи від гасла «Мистецтво – масам!» перейти до завдання «мистецтво мас». Позиції «Жовтня» були близькі «Новій Генерації», зокрема, в утвердженні нових художніх вартостей, де «пролетарське мистецтво має знищити індивідуалістичні ринкові відносини, що й досі ще панують у мистецтві» [12, с. 65]. Однак творчість членів групи, до якої ввійшли А. Петрицький, Б. Клебанов, С. Йоффе, О. Щеглов, В. Касіян, З. Толкачов, В. Овчинніков, Ф. Кумпан, М. Рокицький, Є. Холостенко, П. Юрченко, М. Гречина та інші, була далека від «виробничого мистецтва», яке взагалі не мало в Україні на той час необхідної організаційно-економічної бази, адже художники працювали у традиційних видах мистецтва – у живопису, різних видах графіки, театральній декорації, архітектури. Свою підтримку висловив журнал і Об’єднанню сучасних архітекторів України (ОСАУ), декларацію якого надрукував 1928 року.

Беручи найактивнішу участь у дискусіях свого часу, «Нова Генерація» гостро полемізувала зі своїми опонентами. Їхнє коло було досить широке. У літературі, за І. Дзюбою, до них належали майже всі найталановитіші українські письменники – П. Тичина, М. Куліш, Остап Вишня, неокласики, М. Хвильовий та інші. «Нова Генерація» майже щонагома ганьбила їх і,

## ІСТОРИЯ

у розвиток указівок партії, скрізь і всюди вишукувала «український фашизм». Однак потрібно визнати, що й деякі опоненти не залишалися в боргу: «Політфронт» М. Хвильового і він сам особисто так само інкримінували «фашизм» своїм критикам [13, с. 260]. Зокрема, у власній статті М. Хвильовий затаврував футуристів як націоналістів, мазепинців, ефремівців і фашистів [60, с. 4]. Полеміка між дискутуючими все більше набувала політичного забарвлення, ставлячи під удар тоталітарної машини кожного з її учасників...

Серед опонентів «Нової Генерації» була і група «Авангард» на чолі з поетом В. Поліщуком (до неї входили письменник О. Левада, художники В. Єрмилов, Г. Цапок та ін.). Заснована 1925 року в Харкові, вона обстоювала ідеї «спіралізму та конструктивного динамізму», декларувала цінність технічного прогресу та урбанізму. Спіралізм базувався на ленінській моделі розвитку суспільства та культури, які розвивалися по спіралі. Як і М. Семенко, В. Поліщук закликав до створення нових форм у мистецтві, що мали відповідати вимогам нового пролетарського суспільства. Однак, попри зовнішню близькість позицій, критики «Нової Генерації» звинувачували «Авангард» у насадництві та політичній контрреволюції [20, с. 46].

«Нова Генерація» бачила своїми постійними (чи не найголовнішими) «противниками» художників Асоціації революційного мистецтва України (далі – АРМУ). Створена 1926 року, ця організація стала найчисельнішою в Україні, гуртувала широке коло митців, серед яких провідне місце займали бойчукісти. Членами АРМУ у свій час були не тільки М. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр, К. Гвоздик, але й О. Богомазов, М. Бурачек, І. Врона, В. Меллер, С. Прохоров, В. Єрмилов, О. Хвостенко-Хвостов, В. Касіян, Ю. Бершадський, Г. Пустовійт, І. Северин та інші. У 1926 році на Всеукраїнському з'їзді АРМУ в Харкові проголосили її головні ідейні позиції: мистецтво – форма марксистсько-ленінської ідеології в інтересах класової боротьби пролетаріату за комунізм; заперечення класового нейтралітету; зближення із жит-

тям суспільства визначає головний курс мистецтва. Водночас діяльність АРМУ була спрямована на підвищення художньої культури, професіоналізму, на боротьбу з провінційністю. У мистецтві мали зберігатися рівноцінність виробничого й образотворчого, спрямованість на створення художньої мови, які б відповідали революційному змісту, ґрунтувалися на національних традиціях та відповідали запитам народних верств. АРМУ «будується не на принципах направлення, а як федеративне об'єднання митців різних формальних течій і груп, що виходять у нашу передову і критичну добу з потреби у безкомпромісному критицизмі щодо форм мистецтва минулого і сучасного та рішучого перегляду цих форм із погляду підготовки і наближення до синтетичних досягнень мистецтва нової доби – доби соціалізму, яка витворить свій оригінальний стиль і свої власні форми» [15, с. 6]. Однак, як і більшість мистецьких об'єднань того часу, не обійшли АРМУ внутрішні протиріччя та розбіжності позицій її окремих членів. «Всупереч проголошеній толерантності, АРМУ часто відштовхувала тих художників, які не поділяли принципів “бойчукістів”: так, до організації не потрапило коло київської художньої професури на чолі з В. Кричевським; покинув об'єднання В. Пальмов, художник “вільної форми”, якого занадто стримували суворі “бойчукістські” принципи композиції. Навіть інспектор НКО висловив ряд серйозних зауважень стосовно дій АРМУ: з одного боку, спостерігається намагання негайно “зігнати” всіх художників до організації, а з іншого, виявляється нетерпимість до митців різних художніх угруповань, яких буквально “заганяють” у підпілля, використовуючи засоби ідеологічної боротьби, а не творчої змагальності» [44, с. 87]. Не зважаючи на активну виставкову та суспільну діяльність, уже II Всеукраїнський з'їзд АРМУ 1929 року змушений був констатувати кризовий стан організації як на структурно-функціональному, так і на програмно-ідейному рівнях. Давалися взнаки непорозуміння між різними поколіннями членів об'єднання, на перший план вийшли конфлікти з іншими угрупованнями, зокрема «Новою Генерацією»,

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

«Літературним ярмарком», «Березолем». «Самі митці дедалі більше відчували ідеологічний і морально-нездоровий тиск не тільки з боку влади, а й власної організації. Промовистим фактом є розгляд на зборах АРМУ персональної справи визначного українського художника-новатора В. Єрмилова, який входив до двох організацій – Асоціації та “Нової Генерації”. Від нього вимагали публічного осуду позицій “Нової Генерації”, а за відмови – вважали перебування майстра в АРМУ неможливим» [1, с. 90].

На сторінках «Нової Генерації» полеміка з АРМУ і «бойчукізмом» була, мабуть, найгострішою. Принциповий урбанізм та націленість на нові конструктивістсько-функціональні ідеї в мистецтві, які сповідував журнал, були протилежні певному ретроспективізму бойчукістів, їхній орієнтації на народне мистецтво, іконопис та проторенесанс. І хоча свого часу (у 1926 р.) М. Семенко й А. Петрицький підтримали АРМУ, згодом вони дійшли висновку, що це була їхня помилка. Відповідаючи на жорстку критику з боку АРМУ в полемічній статті «Справа про труп», де на заклик до М. Семенка «ви, т. Михасю, мусите зникнути», О. Полторацький і А. Петрицький (один – у сатиричній, а другий – у цілком серйозній формі) звинуватили АРМУ в насадницьких позиціях: «Мистецтва в них немає ніякого: вони слідом за Бойчуком копіюють релігійні малюнки, взяті напрокат з святої Софії, наліплюють на тарілки з написом “пролетарі усіх країн, єднайтеся”, архангелів, всунувши їм у руки по серпу й молоту, і вважають, що це зійде під пролетарське мистецтво» [56, с. 27]. У «реакційно-націоналістичному мистецтві» та «консерватизмі» звинуватив бойчукістів і Гео Шкурупій: «Беручи іконописну техніку, вони старанно реставрують її, відживляючи національним змістом, що, на їхню думку, мусить осучаснити її та зробити їхні реставраційні вправи інтернаціональними <...>. Гострі носи святих угодників раптом стають носами робітників, селян і вождів революції, пречисті руки мадон пришиваються до тулубів селянок і комсомолок, цілі композиції страшного суду і всіляких релігійних історій, що

ними заповнені простінки церков, раптом стають композиціями робітничих походів, героїчних сцен з громадянської війни, просценююмами нашої індустрії» [62, с. 28–29]. Автор удався до порівнянь картин бойчукістів з їхніми «прототипами», підкреслюючи їхню цитатність, зокрема, до прямого звернення до картин Джотто ді Бондоне (М. Бойчук «На пасовиську»), старовинних гравюр, що відображені в дереворитах С. Налепинської-Бойчук. Однак полеміка автора стосується і ставлення до мистецьких традицій загалом, і хоча він не відкидає класичного мистецтва, «щоб робити нове, треба знати старе. Але ми рішуче проти контрабандного ввозу старих форм в нове життя» [62, с. 33]. «Феодальною мертвечиною» називав «бойчукістів» і В. Ломтів, закликаючи до «ідеологічних чисток», які мали розділити митців на тих, «хто з не з нами – той проти нас» [16, с. 49].

Отже, критика опонентів дедалі більше виходила за межі мистецтва, набуваючи в дусі часу ідеологічного та політичного характеру. Зокрема, дописувач «Нової Генерації» І. Маловічко вважав «бойчукізм» «ідейно шкідливим» та ворожим, а тому закликав: «Ворога не можна жаліти; спочатку його треба знищити» [20, с. 48]. У статті І. Товарця простежуємо історію становлення «бойчукізму» як окремого напрямку в українському мистецтві, що, за автором, іде від часів Центральної Ради, а тепер, попри намагання пристосувати свою стилістику до української радянської культури, «ця школа виявляє симпатії українського куркульства та націоналістично настроєних шарів суспільства» [58, с. 54–55]. Показово, що автор закидає бойчукістам, поряд з «любов'ю до статички старовинного релігійного мистецтва» й «апологією селянської стихії», «орієнтацію на Захід», яка мала б бути співзвучною позиціям «Нової Генерації». Однак «класова суть» і тут постає найважливішою, нею послуговувалися як індикатором належності до радянської культури.

Гострі обвинувачення в бік бойчукістів постійно лунали від М. Семенка, яких він називав «куркулячими художниками» [51, с. 53], закидаючи їм, зокрема, і довготри-



## ІСТОРИЯ

валу гегемонію в образотворчому мистецтві, а І. Падалці – «реакційну лінію в справі оформлення книжок» [49, с. 59]. Однак показово, що попри те, що В. Седляр – член АРМУ й послідовний «бойчукіст» – був одним з постійних опонентів журналу, «Нова Генерація» надрукувала його статтю, присвячену критиці тодішнього стану дизайну побутових речей, які, на думку автора, ще не відповідали запитам часу. Захоплений, як і більшість прибічників «Нової Генерації», ідеями виробничого мистецтва, В. Седляр ставив перед собою завдання «відшукати відповідні форми художньо-ідеологічного оформлення цих виробів так, щоб вони максимально відповідали й новим ідеологічним вимогам робітничо-селянських мас. Революція в мистецько-ідеологічному оформленні речей виробництва це частина культурної революції, проблема якої стоїть зараз перед нами у весь зріст. Це завдання можна розв'язати лише через художньо-ідеологічну контролю виробництва предметів побуту» [47, с. 306].

Репрезентуючи власну позицію, «Нова Генерація» проголошувала себе лабораторією для «кваліфікованих митців». Дискусії на її сторінках зачіпали подальші перспективи окремих видів мистецтва. Зокрема, роль та місце станкового живопису, який «ліві» тоді здебільшого розглядали як прояв буржуазних смаків, а тому він мав відійти в минуле. Однак позиція щодо нього була неоднозначною. Наприклад, Гео Шкурупій уважав, що «зовсім відкидати станкове малярство – це хороба... псевдо-конструктивізму, бо малярство може багато дати функціональному виробничому мистецтву» [64, с. 332–333]. На думку автора, «попередня буржуазна й поміщицька доба залишила нам у спадщину так зване станкове малярство. Індивідуалістичні малювання картин цілою армією станковистів для мистецьких потреб буржуазії, для оздоблювання її помешкань, стало неможливе за нашої доби. Картина не може обслужити мільйонні маси робітництва й селянства, вона є витвір власницької психології й могла обслужити лише заможні десятки людей. Паліатива виставок і музеїв не рятують справи. Є армії старих художників і молодих, що їх продукують на-

ші художні вузи, які не знаходять для себе виробничої бази» [62, с. 27]. Місце сучасного мистецтва – у клубі, де станкову картину мають замінити фрески. Однак «сучасні архітектори прагнуть до утилітарної та раціональної форми в архітектурі. Архітектура стає інженерією, як машино-будівництво й будинок-машина до житла не може мати нераціонального оздоблення квіточками. Архітектура відкидає тепер так званий орнаменталізм. Більше світла, скла, менше простінків і самий матеріал цемент і залізо, матеріал сучасної архітектури відкидає цеглу та вапно, незмінних супутників фрески» [62, с. 27–28]. Отже, ідеологічно прагнучи до нових форм «масового пролетарського мистецтва», автор не міг не враховувати реальних обставин життя і реального художнього поступу, які вступали в протиріччя з його ідеальною художньою моделлю.

Утвердженню принципів конструктивізму в мистецтві присвячені статті А. Штейнберга. Саме в цьому художньому напрямі, який вирізнявся жорсткою функціональністю, лаконічністю, «економією засобів виразності», убачали чи не головні ознаки пролетарської естетики. Однак автор не відкидав станкового мистецтва, а пропонував «перебудувати його»: «Сучасний маляр не повинен лише відображати природу, наслідувати її, він повинен робити щось більше – він повинен винаходити, він повинен перетворювати її на нові раціональні форми; сучасний маляр почав розуміти, що його завдання полягає не в тому, щоб віддати ілюзію світу, а в тому, щоб віддати реально річ, а тому підхід сучасного маляра до полотна подібний до підходу робітника-металіста, що обробляє шматок заліза» [66, с. 52]. Не випадково в конструктивістській картині автор ставив акцент на самій її поверхні, її фактурі, що мала виявляти матеріал як такий. Проте і він серед різних творчих спрямувань головну роль віддавав виробничому мистецтву, що має стати «творчістю не форм, що існують поза життям, як, наприклад, станкове малярство, камерна музика тощо, а форм самого життя <...>. Творити й будувати життя, а не відобразити його», – у цьому вбачав автор мету сучасності [66, с. 53].

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

Тему конструктивізму у своїх статтях розвивали К. Тайге (1929. – № 3) і Ф. Кондрашенко (1929. – № 1). За Ф. Кондрашенко, «доба машинізму принесла смерть ремеслу... Зовнішнє мистецтво без функцій стало непотрібне, як неорганічне й зовсім не зв'язне з функціями життя й людини... З розвитком культури зникає орнамент, зникають форми декоративності – ознака індивідуалізму минулої доби. Основні завдання промислового мистецтва то є людська норма, стандарт, тип» [16, с. 69]. У цьому контексті нові спрямування та естетичні зміни, які показала міжнародна виставка в Парижі 1925 року, зафіксувавши появу та поширення стилю ар-деко, автор тлумачить як «агонію декоративності», що віддзеркалює буржуазні смаки. На противагу цьому, риси нового мистецтва конструктивізму – це логіка, функціональність, простота, гігієнічність, легкість.

Спрямований на перебудову життя, часопис багато уваги надавав архітектурі (їй був присвячений № 2 за 1928 р.). Зразковими для сучасного будівництва поставали для «Нової Генерації» принципи Баугауса, який бачили одним із провідних закладів сучасного мистецького руху. У той же час журнал надрукував статтю Ле Корбюзьє «На переломі нової архітектури» (1928. – № 2), де йдеться про принципи майбутнього «інтернаціонального стилю».

Бурхливі обговорення нової архітектури точилися і серед українських зодчих. Зокрема, І. Малоземов не тільки наголошував на конструктивізмі як єдиному напрямі радянського будівництва, але й підкреслював «зміну його замовника»: тепер це пролетаріат, що має свої вимоги, серед них – функціональність, простота, доцільність. У цьому зв'язку автор категорично заперечував використання для радянської архітектури будь-яких історичних стилів, піддаючи, для прикладу, нищівній критиці зведену О. Дяченком 1925 року будівлю лісового факультету Сільгоспінституту в Києві у стилі необароко. «Через кілька часу ніхто не повірить, що цей будинок збудовано за радянські гроші й для радянської молоді, а не за часів Мазепи... Сучасна архітектура базується не на іс-

торичних досягненнях окремих національностей, а на розвитку світової техніки, на новому соціальному ладі» [21, с. 129]. Висновок автор подав у тогочасному дусі нової риторики: «Починається велика епоха, і тих, хто стоїть на її шляху, треба змести» [21, с. 130]. На авангардистській утопії «перебудови життя мистецтвом» ґрунтується стаття і Я. Штейнберга [67]. Повністю підтримуючи принципи конструктивізму («простота і геометрична чіткість ліній»), автор наголосив на соціальній ролі архітектури, що «організує новий побут, оформлює нові виробничі і побутові взаємини» [67, с. 132].

Важлива тема журналу – фотографія в новому радянському мистецтві. Саме в 1920-х роках вона все більше набувала творчого статусу, привертаючи загальну увагу. Тим паче, що, на думку деяких «лівих», фотографія мала взагалі заступити малярство. Однак, поки що, як писав Гео Шкурупій, це «ще надто слабеньке мистецтво, щоб вона могла пробити діру в кам'яних фортецях естетичного копір-сання пензлем» [64, с. 333]. На сторінках «Нової Генерації» друкували фотографії провідних московських фотомитців – О. Родченка, П. Харибіна, В. Дубровського. Особливий інтерес представляють і роботи українських авторів. Насамперед Дана Сотника – одного з художніх редакторів часопису. Його фоторепортажі – «Жовтневі дні в Харкові», «Площа перед ВУЦВК уночі», «По Харкову» – вирізняються не лише документальністю, але й художньою виразністю та поетичністю. У своїй статті [55] він пропонував власне бачення організації фотосправи та поширення фотомистецтва. Серед українських фотографів «Нової Генерації» привертають увагу роботи Цукатова «Жовтневі дні в Харкові», А. Біденка «Харків. Будинок Держпромисловості», фото Е. Бризгаліна, Л. Гіршфельдмана, В. Шкорбатова, О. Фірля. Окремо доцільно виокремити надзвичайно глибокий за своєю образністю та драматизмом цикл фотографій Б. Зейлінга «3. Домна. Макіївка. Завод ім. Томського», надрукований у першому номері часопису за 1930-й рік. Якою бу-

## ІСТОРІЯ

ла подальша доля цих фотохудожників? Якими були їхні інші твори? Це тема майбутньої історії української фотографії.

Зауважимо, що фотобачення, з його документальністю, «об'єктивністю», фактологічністю, тоді розглядали як певну модель нового мистецтва, що впливала не тільки на візуальні, образотворчі його види, але й на письменство, формуючи «літературу факту». Показовою в цьому плані є стаття Л. Френкеля, у якій автор розмірковує про важливість «точки зору» у висвітленні сюжету чи об'єкту в мистецтві. Новий, несподіваний ракурс здатен відкрити в реальності нові змісти, надати їй несподіваного, нового звучання. Л. Френкель веде мову про естетику кадру, що несе із собою нові художні можливості: «Кадр, захоплюючи в рамку річ зорovo, рядом технічних способів <...>, надає знімкові певного психологічного стану і часом впливає сильніш за слово... Око письменника – об'єктив кіноапарату» [59, с. 296].

Синтез такого «кадрового бачення» демонструє, зокрема, книга двох провідних членів «Нової Генерачії» – О. Полторацького і Д. Сотника. Вона є ретельним звітом про поїздку, у якому репортажні тексти доповнені такими ж репортажними фотографіями. У передмові автори розкрили свою мету: «Один з нас мандрував по Закавказзю з довгезелим автоматичним пером фірми “Монблан”. Другий озброївся фотоапаратом. Обидва ми <...> намагалися зафіксувати Закавказзя таким, яким воно є – а не в образах, запозичених у аматорів екзотики в імперіалістичних митців типу Марлінського та М. Ю. Лермонтова» [42, с. 6]. Видання стало унікальним, демонструючи синтез слова та фотозображення.

Часопис приділяв увагу і кінематографу, адже радянська ідеологія розглядала його як «найважливіше з мистецтв». «Нова Генерачія» писала саме про новітнє, експериментальне кіно, віддавши на своїх сторінках трибуну його реформаторам. Серед них – один з найцікавіших режисерів та операторів 1920-х років М. Кауфман. Статті митця «Кіно-Аналіза» і «Про вторинну аналізу» присвячені кіномові, супроводжувалися кадрами з його фільму «На весні»,

у яких принципи несподіваних ракурсів, «точок зору» та фотомонтажу демонстрували свої художні можливості. Славетний Дзига Вертов, який наприкінці 1920-х років працював в Україні, надрукував у «Новій Генерачії» свою творчу заявку на фільм «Людина з кіноапаратом». Як відомо, фільм став класикою світового кіно. А рецензія Д. Голубенка «Фільм, що заслуговує на пильну увагу» присвячена експериментальному фільму Л. Брік і В. Жемчужного «Скляне око», що, на думку рецензента, багатогранно демонструє можливості об'єктива та кінобачення у створенні нової художньої реальності...

На жаль, творчість українських образотворців не знайшла належного висвітлення на сторінках журналу. Чи можна це пояснити слабкістю тодішньої вітчизняної критики, яка не встигала за новаціями митців? Чи тим, що часопис позиціонував себе не стільки як критичний, аналітичний, скільки як трибуна для авангардних художників, місце репрезентації їхніх позицій та творів? На сторінках видання вміщено репродукції творів А. Петрицького, В. Меллера, В. Єрмілова, В. Пальмова, М. Дмитренка, М. Груншпуна, Г. Півоварова, С. Йоффе й О. Щеглова, М. Глуценка, Б. Клебанова, Д. Штеренберга, А. Гончарова, Н. Шифріна, І. Чашника, К. Малевича, В. Воробйова, М. Суєтіна, М. Тряскіна. Проте окремих статей про творчість художників чи оглядів виставок майже не було. Виключення становить передрукована з німецьких видань стаття Р. Шанта про О. Архипенка, у якій автор подав проникливий аналіз особливостей пластики великого майстра («Не фігура людини виражає рух в процесі дії та гру членів, а сам камінь дістає життя, маса організується знутри назовні» [61, с. 35]), і стаття С. Раєвського про В. Касіяна [43], де, визнаючи високий фаховий рівень художника і соціальну спрямованість його творів, автор, між іншим, закидав йому орієнтацію на «роздутих божків європейської школи» [43, с. 82]. Показово, що «Нова Генерачія» без уваги залишила таких найрадикальніших майстрів, як В. Єрмілов, чия творчість чи не найповніше відповідала декларованим нею принципам, або В. Татлін, який у

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

другій половині 1920-х років викладав у КХІ і жив у Києві.

Проте журнал щедро надавав свої сторінки для теоретичних міркувань художників, більшість статей про мистецтво присвячено саме його сучасним теоретичним засадам. Не випадково, що провідні митці-теоретики нового мистецтва охоче співпрацювали з ним. Зокрема, спеціально для «Нової Генерації» один із провідних митців російського авангарду М. Матюшин написав статтю [23], у якій розмірковував про особливе значення простору в мистецтві, живопису, музиці, скульптурі, архітектурі, поезії. В основі ж його нового розуміння – взаємодія із часом: «четвертим виміром всесвіту».

На сторінках часопису вміщено теоретичні статті про мистецтво А. Петрицького, В. Пальмова та К. Малевича. Вони заслуговують на окремий ґрунтовний огляд, адже репрезентують те ідейно-теоретичне коло проблем, яке обговорювали в мистецьких середовищах. Однак у даному контексті розглянемо лише ті позиції, що дотичні до загальних спрямувань «Нової Генерації» та її розуміння авангарду. Це стосується виступів А. Петрицького, який був членом «Нової Генерації» та її художнім редактором. Головні з його статей присвячені сучасному театру, чиїм славетним майстром-реформатором в Україні, як відомо, він був. Показово, що позиція А. Петрицького парадоксально поєднувала між собою пафос глибокого оновлення театру із збереженням його принципових традиційних засад. У статті «Чи потрібна кому опера?» він долучився до широкої дискусії про нові і «старі», «прогресивні» і «консервативні» види мистецтва, серед яких оперу на той час уважали мистецтвом суто буржуазним. Закоханий з дитинства в театр, музику, сцену, її синтетичний образний світ, художник уважав оперу, музичний театр цілком актуальними в епоху соціальних перетворень, хоча й такими, що вимагають кардинального оновлення. Цілком у дусі авангардних маніфестів він пропонував не тільки «спалити Аїд, Годунових, Лебедине озеро й інший мотлох», але й бачив перевагу в тому, що молодий Харківський оперний театр,

на відміну від подібних театрів у Москві й Петербурзі, не має традицій, а тому одразу ж може будувати принципово нові спектаклі, співзвучні добі. «Нова форма нової опери і балету, – уважав він, – повинні бути радісними, яскравими святами загальнодержаного масового значення, а для цього Репертком повинен не тільки замовляти, а й цілком забороняти писати опери і балети на історичні сюжети з “народною” музикою, яка користується виключними захопленнями в нашому оперному репертуарі» [35, с. 37]. Проте, як і в більшості вітчизняних реформаторів, теорія не співпадала з практикою: у цей період А. Петрицький здійснив свої блискучі постановки з розкішними костюмами та використанням мотивів фресок Софійського собору в спектаклі «Князь Ігор» О. Бородіна в Харківській опері і «Тарасі Бульбі» Л. Лисенка в Київському й Одеському оперних театрах. Історичні образи вкотре вможливили художнику розгорнути на сцені виразне, яскраве, образно насичене дійство. Його наступна стаття в журналі присвячена новим формам сучасного театру. А. Петрицький акцентував увагу на «конструкції та механізації» нового мистецтва, «естетизації функціональних форм», де «сучасне сценічне оформлення є машина, збудована з органічних зв'язків, машина, що її комбінують з режисерського та малярського матеріалів; з актора, речі і речей, пов'язаних механічно з рухом і розвитком дії та гри (механіка) актора» [34, с. 41]. Тему театру продовжила стаття Б. Сушицького, де, у дусі часу, ідеться про «зменшення питомої ваги актора» та ідеї колективності, що мали визначати загальне рішення спектаклю [57].

Унікальна роль в історії мистецтва належить публікаціям на сторінках часопису теоретичних статей В. Пальмова та матеріалам про нього. Із середини 1920-х років його творчість була найтісніше пов'язана з Україною, і саме тут він визначив головні засади свого живопису, написавши більшість творів. Теоретичні статті В. Пальмова присвячені проблемі, над якою він постійно працював у 1920-х роках: кольоропису, образно-формальним можливостям кольору в картині. Серія статей



## ІСТОРІЯ

художника була розпочата 1929 року текстом «Проблема кольору в станковій картині». Однак 7 липня 1929 року він раптово помер. Віддаючи шану митцеві, часопис надрукував надіслану з Нью-Йорка статтю Д. Бурлюка. У ній Д. Бурлюк наголошував, що головні твори художника, зокрема «Ленін», «Зміна», «Теслярі», припадають на середину 1920-х років, коли він працював в Україні. «В особі В. Н. <...> українське мистецтво, до лав якого став небіжчик, понесло велику втрату, – писав Д. Бурлюк. – В. Н. був не лише талановитим майстром малярства, але він зумів, не дивлячись на важкі часи, що випали на долю країни, виховати в собі чіткі дисципліни мистецьких культур і знання» [4, с. 54]. Цикл статей В. Пальмова надрукували вже після його смерті: «Про мої роботи» (1929. – № 8), «Короткий автожиттєпис художника Віктора Нікандровича Пальмова» (1929. – № 9), «Проблема вивчення кольору в наших художніх вузах» (1929. – № 12), «Відповіді на запитання соціального замовлення» (1930. – № 1). Показово, що серед українських художників журнал обрав саме В. Пальмова і саме йому надав свою трибуну. Проте у своїй творчості майстер був далекий від тих моделей мистецтва, які пропагувала «Нова Генерація»: його не цікавили ані конструктивізм, ані виробниче мистецтво – прототип майбутнього дизайну. Та й його картини взагалі не вписувалися в авангардистську модель. Підкреслено індивідуальний живопис В. Пальмова поєднував фольклорні та фовістичні засади, був перейнятий емоційністю та ліризмом, належав до тієї модерністської тенденції в російському та українському мистецтві, що залучала до новітньої художньої мови примітивні фольклорні мотиви. З «Новою Генерацією» його поєднували незгода з «бойчукістами», через яких він вийшов із складу АРМУ і ввійшов до новоствореного Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ), використання у своїх статтях певної конструктивістської риторики, де «глядача» замінював на «споживача» мистецтва, а також завдання нової картини – активний вплив на глядача / споживача, чи не найдієвішим засобом якого худож-

ник уважав колір. Про колір він писав так: «Розглядаю колір у картинній площині, як головну тему, а не як засіб. Розглядаю кольорову дію, як реалізм сучасности» [33]. Показово, що у статтях В. Пальмов певним чином дискутував із супрематизмом, уважаючи його явищем, що вже відіграло свою роль у мистецтві і перейшло в царину суто утилітарних практик – оформлення речей, архітектуру. Водночас його кольорописи, що приходять на заміну традиційній картині та живопису, «збуджують своєю грою волю працюючих до бадьорого стремління», що в сучасних умовах конкуренції з кіно та фотографією набувають особливо значення. «Кольоропис замість малярства – це шлях сучасного образотворчого мистецтва в наших умовах, той шлях, який не показаний закордонним заходом і який був би досягненням нашого мистецтва, що намагається знайти свою і властиву нам художню форму» [32, с. 48].

Визначним фактом в історії мистецтва стала публікація на сторінках «Нової Генерації» циклу статей К. Малевича. Як відомо, наприкінці 1920-х років він читав лекції в КХІ, а в 1930-му в Київській картинній галереї відбулася його остання прижиттєва персональна виставка. І хоча, безперечно, про супрематизм, що сформувався як окремий напрям мистецтва ще в дореволюційні роки, в Україні знали, але завдяки цій виставці з'явилася можливість познайомитися з творчістю його засновника безпосередньо і в досить повному обсязі. У часопису надрукували цикл статей К. Малевича: «Малярство в проблемі архітектури» (1928. – № 2), «Аналіза нового та образотворчого мистецтва. Поль Сезанн» (1928. – № 6), «Нове мистецтво й мистецтво образотворче» (1928. – № 9; 1928. – № 12), «Просторовий кубізм» (1929. – № 4), «Леже, Гріс, Ербен, Метценже» (1929. – № 5), «Конструктивне малярство російських малярів і конструктивізм» (1929. – № 9), «Російські конструктивісти і конструктивізм» (1929. – № 9), «Кубофутуризм» (1929. – № 10), «Футуризм динамічний і кінетичний» (1929. – № 11), «Естетика» (1929. – № 12), «Спроба визначення залежності між кольором і фор-

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

мою в малярстві» (1930. – № 6–7; 1930. – № 8–9), одна з публікацій – «Архітектура, станкове малярство та скульптура» – вишла на шпальтах її київського видання «Авангард-альманах» (1930. – № В). Передмову до публікацій написав ідеолог російського конструктивізму О. Ган, він зазначив: «Про Малевича у нас не пишуть. Очевидно, тому, що наші присяжні знавці мистецтва ніяк не вирішать, що значить його чорний квадрат на білому фоні: розклад буржуазії чи, навпаки, піднесення молоді кляси пролетаріату?» [9, с. 127]. Про теоретичний доробок К. Малевича в цій публікації не згадувалося, він постав як майстер «творення нових форм». Попри те, що власне К. Малевич, як відомо, уважав супрематизм більшим за мистецтво, новою життєтворчою ідеологією, автор статті перевів його значення в царину виробничого мистецтва, одночасно докоряючи художнику за «сумбур його підсвідомості», через що «він не дає тієї реально-корисної роботи, яку б міг дати його визначний талант» [9, с. 126]. Сама ж редакція журналу в передмові до першої статті К. Малевича зазначила, що, «не погоджуючись з тов. Малевичем у тій частині його статті, де він відходить до основ дореволюційної естетики, <...> редакція вміщає цю статтю в порядку дискусії і не має сумніву, що стаття викличе живий відклик читачів» [6].

Цикл статей К. Малевича заслуговує на окрему і спеціальну увагу. Наразі викремимо лише деякі тези митця, які демонструють певну еволюцію його творчих позицій і напряму, торкаються змін у баченні ролі та змісту мистецтва художником. Маючи просвітницький та популяризаторський характер, ці публікації, певним чином, відрізнялися від його теоретичних робіт та декларацій попереднього періоду. Якщо у своїх ранніх текстах він «відкидав» історичний досвід мистецтва, заперечуючи його плідність для нової сучасної творчості, то тепер він дійшов мудрого і поміркованого висновку: «Все, що його встановило мистецтво, встановлюється назавжди, і цього не можуть змінити ні час, ні нові форми соціальних відносин. Звільнене від

утилітарних функцій мистецтво по музеях живе і має нерозлучний зв'язок з людиною в усіх епохах її існування» [19, с. 121]. Саме тяглість, постійне осмислення минулого і утвердження нових форм та ідей визначають життя мистецтва, тому «зв'язок нового мистецтва і мистецтва образотворчого з природою нашої природи, – один, але він поступово змінюється... від твору до твору. І коли ми ряд творів образотворчого мистецтва поставимо в історичний порядок розвитку, то ми побачимо не таку вже контрастну лінію, її зміни не будуть такі неждані, щоб перелякати на смерть “критику”» [18, с. 440]. У цьому ряду нові напрями стають частиною загального художнього поступу, де «кубізм, футуризм і супрематизм увійшли в безпосередній зв'язок із світом і виявляють якість його відчуження» [19, с. 121–122]. Саме художник, творець, мислитель є головною постаттю в суспільстві та культурі: «Наша сучасність повинна усвідомити собі, що не життя буде змістом мистецтва, а змістом життя мусить бути мистецтво, бо лише з цією умовою життя може бути прекрасне <...>. Ні одному інженерові, ні одному вождеві, економістові, майстрові політики не вдалося досягнути, кожному в своїй галузі, того постійного прекрасного формуючого елемента, якого досягнув художник» [19, с. 123–124]. У словах великого митця звучало усвідомлення відповідальності й значимості художньої творчості, мистецтва в житті людства. Подібно до майстрів Ренесансу, великий художник ХХ ст. обіймав своєю творчістю широкий простір, насичуючи його новими змістами та образами. Однак на той час подібна позиція була небезпечною, адже митець, за своїм значенням у суспільстві, конкурував з «вождями та політиками». Очевидно, що в умовах наростаючого сталінізму такого не пробачали...

Завершення діяльності «Нової Генерациї» було спричинене політичними змінами в країні, де мистецтво і культура все більше підпадали під ідеологічний контроль та уніфікацію. Країна вступала в новий – тоталітарний – період своєї історії, де «реформаторам простору», критикам та полемістам не було місця. Однак до історії української

## ІСТОРИЯ

культури «Нова Генерація», з її пошуками та дискусіями, прагненням творити нове сучасне українське мистецтво, написала свою яскраву сторінку.

### Джерела та література

1. *Афанасьев В. А.* АРМУ. Рік 1929-й // Наукова конференція «Художнє життя Харкова першої половини ХХ століття : тези доп. та повідомлення. – Харків, 1993. – С. 88–102.
2. *Біла А.* Український літературний авангард. Пошуки, стильові напрямки. – Київ : Смолоскип, 2006. – 464 с.
3. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: материалы, документы, воспоминания. – Москва : Советский художник, 1962. – 402 с.
4. *Бурлюк Д.* Віктор Нікандрович Пальмов // Нова Генерація. – 1929. – № 10. – С. 54–55.
5. *Вальден Г.* Мистецтво в Європі // Нова Генерація. – 1928. – № 9. – С. 170–173.
6. Від редакції // Нова Генерація. – 1928. – № 2. – С. 125.
7. *Войнілович С.* Теорія екстракції // Нова Генерація. – 1929. – № 7. – С. 22–32.
8. *Войнілович С.* Теорія екстракції // Нова Генерація. – 1929. – № 8. – С. 33–41.
9. *Ган О.* Справка про Казимира Малевича // Нова Генерація. – 1928. – № 2. – С. 124–127.
10. Декларація Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ) // Нова Генерація. – 1928. – № 6. – С. 452–453.
11. Декларація Об'єднання молодих митців України «ОММУ» // Нова Генерація. – 1930. – № 5. – С. 61–63.
12. Декларація об'єднання «Жовтень» // Нова Генерація. – 1930. – № 1. – С. 64–65.
13. *Дзюба І. М.* З криниці літ : у 3 т. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т.1. – 975 с.
14. *Ільницький О.* Український футуризм. 1914–1930. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с.
15. Каталог ювілейної вист. 10 років Жовтня. 1917–1927. – Харків ; Київ ; Одеса, 1927. – 42 с.
16. *Кондрашенко Ф.* Житлова культура стандарту (індустріалізація житла) // Нова Генерація. – 1929. – № 1. – С. 68–70.
17. *Ломтів В.* Під вогонь самокритики // Нова Генерація. – 1930. – № 5. – С. 48–50.
18. *Малевич К.* Аналіза нового та образотворчого мистецтва. Поль Сезан // Нова Генерація. – 1928. – № 6. – С. 438–446.
19. *Малевич К.* Малярство в проблемі архітектури // Нова Генерація. – 1928. – № 2. – С. 116–124.
20. *Маловічко І.* Проблема собачої старості // Нова Генерація. – 1929. – № 12. – С. 44–48.
21. *Малоземов І.* Шляхи архітектури // Нова Генерація. – 1928. – № 2. – С. 128–132.
22. Маринетті – фашист і футурист // Нова Генерація. – 1929. – № 9. – С. 68–69.
23. *Матюшин М.* Спроба нового відчуття простори // Нова Генерація. – 1928. – № 11. – С. 54–58.
24. *Мацадури М.* Игорь Терентьев – театральний режиссер // *Терентьев И.* Собрание сочинений. – Болонья, 1988. – С. 37–80.
25. *Мохой-Надь Л.* Фотографія і світлове оформлення // Нова Генерація. – 1929. – № 3. – С. 34–38.
26. Німецька думка про сучасне малярство в СРСР // Нова Генерація. – 1927. – № 2. – С. 51–52.
27. Нова Генерація. – 1928. – № 11. – С. 327–334.
28. Нова Генерація. – 1928. – № 3. – С. 237.
29. Нова Генерація. – 1930. – № 4. – С. 63–64.
30. *Ольбрихт Х.* Советская выставка 1922 года в Германии. Ее предыстория и уроки // Взаимосвязь русского и советского искусства в немецкой художественной культуре. – Москва : Наука, 1980. – С. 162–175.
31. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – Київ : Либідь, 1999. – 447 с.
32. *Пальмов В.* Відповіді на запитання соціального замовлення // Нова Генерація. – 1930. – № 1. – С. 47–49.
33. *Пальмов В.* Короткий автожиттєпис художника Віктора Нікандровича Пальмова // Нова Генерація. – 1929. – № 9. – С. 61.
34. *Петрицький А.* Оформлення сцени сучасного театру // Нова Генерація. – 1930. – № 1. – С. 40–42.
35. *Петрицький А.* Чи потрібна кому опера? // Нова Генерація. – 1929. – № 10. – С. 34–39.
36. Платформа й оточення лівих // Нова Генерація. – 1927. – № 1. – С. 39–43.
37. *Плято М.* До фотографій Петерганса // Нова Генерація. – 1929. – № 11. – С. 62–63.
38. *Полторацький О.* Михайль Семенко та «Нова Генерація» // Вітчизна. – 1966. – № 11. – С. 193–200.
39. *Полторацький О.* Панфутуризм // Нова Генерація. – 1929. – № 1. – С. 40–50.
40. *Полторацький О.* Панфутуризм // Нова Генерація. – 1929. – № 2. – С. 42–50.
41. *Полторацький О.* Панфутуризм // Нова Генерація. – 1929. – № 4. – С. 50–55.
42. *Полторацький Ол., Сотник Дан.* Герой нашого часу. Репортаж по Закавказзю 1929 року. – Харків : ДВУ, 1930. – 171 с.
43. *Раєвський С.* Художник Касіян наслідує // Нова Генерація. – 1930. – № 6–7. – С. 82–83.
44. *Романенко Г., Шейко В.* Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір. – Київ : Ін-т культурології НАНУ, 2008. – 208 с.
45. *Ромов С.* Від дадаїзму до сюрреалізму // Нова Генерація. – 1929. – № 9. – С. 33–54.
46. *Рудерман М.* Про «Нову Генерацію» (нотатки) // Молодняк. – 1928. – № 3. – С. 104–112.
47. *Седляр В.* Жарти у виробництві // Нова Генерація. – 1928. – № 4. – С. 305–306.
48. *Семенко М.* Європа і ми // Нова Генерація. – 1929. – № 3. – С. 6–8.
49. *Семенко М.* Майстерня Івана Падалки та Єрмілова // Нова Генерація. – 1930. – № 5. – С. 59–60.
50. *Семенко М.* Панфутуризм (искусство переходного периода) // *Лейтес О. М., Яшек М. Ф.* Десять років української літератури (1917–1927) : у 3 т. – Харків : ДВУ, 1930. – Т. 2. – С. 10–12.

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ»

51. Семенко М. Ще про бойчукізм // Нова Генерація. – 1930. – № 3. – С. 52–55.
52. Скляренко Г. Українсько-німецькі художні зв'язки в першій третині ХХ століття: до питання переоцінки мистецького досвіду // Студії мистецтвознавчі. – Київ : ІМФЕ, 2006. – Чис. 1 (13). – С. 66–75.
53. Скрипник Л. Асоціальні й соціальні мистецтва // Нова Генерація. – 1929. – № 11. – С. 26–33.
54. Скрипник М. Наша літературна дійсність. – Харків : ДВУ, 1928.
55. Сотник Дан. Як працювати фотографкам // Нова Генерація. – 1930. – № 2. – С. 48–52.
56. Справа про труп // Нова Генерація. – 1929. – № 9. – С. 27–33.
57. Сушицький Б. Театр ліворуч // Нова Генерація. – 1930. – № 1. – С. 41–43.
58. Товарець І. Критика апологетів «бойчукізму» // Нова Генерація. – 1930. – № 8–9. – С. 52–55.
59. Френкель Л. Письменник і фото-кіно // Нова Генерація. – 1928. – № 4. – С. 295–297.
60. Хвильовий М. Кричуще божество (з приводу однієї небезпеки) // Комуніст. – 1930. – 27 січ. – С. 4.
61. Шант Р. Олександр Архипенко // Нова Генерація. – 1930. – № 3. – С. 34–35.
62. Шкурупій Г. Диктатура богомазів // Нова Генерація. – 1929. – № 10. – С. 26–34.
63. Шкурупій Г. На штурм лінощів і незнайства // Нова Генерація. – 1928. – № 3. – С. 211–213.
64. Шкурупій Г. Сигнал на сполох друзям – фальшива тривога // Нова Генерація. – 1928. – № 11. – С. 327–334.
65. Шкурупій Г. Чому ми завжди на барикадах? // Нова Генерація. – 1927. – № 2. – С. 30–34.
66. Штейнберг А. М. Коріння й послідовний процес розвитку станковізму // Нова Генерація. – 1930. – № 11–12. – С. 52–58.
67. Штейнберг Я. Рецепт на «щастя громадян» // Нова Генерація. – 1928. – № 2. – С. 131–132.

## SUMMARY

The periodical *Nova Heneratsiya*, published in Kharkiv in 1927–1930, takes a special place in the history of Ukrainian culture. As the mouthpiece of Ukrainian avant-garde, it united a wide range of artists of various creative trends and branches of art – writers, poets, theorists, artists, photographers, architects, filmmakers, was a certain creative organization, which positions at the time belonged to the most radical in Ukraine. However, if scientific articles and thorough investigations are devoted to the literature of the authors of *Nova Heneratsiya*, the theme of visual art has not yet attracted attention. Meanwhile the questions of the development of new art in Ukraine, its separate species and trends have been discussed on the pages of the magazine. The article is devoted to the place of *Nova Heneratsiya* in the newest art of Ukraine, its relations with other creative art associations of the second half of 1920s. A special place belongs here to Panfuturism concept, propagandized by the periodical, the connections with a foreign art, publications of theoretical articles of leading artists, A. Petrytskyi, V. Palmov, K. Malevich in particular.

**Keywords:** avant-garde, Ukrainian art, national Renaissance.